

YVES BERGERET

LE TRAIT QUI NOMME
POÈMES-PEINTURES AU MALI



18 novembre 2010

Titre :

Le trait qui nomme

Sous-titre :

Poèmes-peintures au Mali

Yves Bergeret

Exergue

Yves Tu mi hai ridato il passato
Tu che sei sempre nel futuro
la tua voce martella
con la certezza del sapere
Tu che scavi con mani leggere
nei luoghi delle dure memorie
quelle chiuse nelle caverne di Koyo
Tu mi devi insegnare
come si deve cercare
perché il passato
diventi futuro

Tito Spini, Rome, le 4 novembre 2010

1/ La main qui ouvre, août 2002 p.6

- 1 Le corps jusqu'à KIsim p.6
- 2 Une parole p.14
- 3 La ligne qui fend p.18
- 4 Théâtre et personnages p.23
- 5 L'ascension à quatre pattes p.27
- 6 Le regard du signe p.30
- 7 Le don du nom p.35
- 8 La danse du mot p.39
- 9 Le poids de l'eau p.42
- 10 Les échelles p.43
- 11 L'articulation p.48
- 12 Les gradins durs p.50
- 13 Pleine Lune p.53

2/ Trois jours, juillet 2003 p.56

- 1 Bonsiri p.56
- 2 Panga ka komo p.59
- 3 Yuna p.65

3/ Carrefour des signes, 2003 p.70

Premières interrogations d'ensemble

4/ Journal du neuvième séjour au Mali,
21 octobre au 1 novembre 2003 p.81

**5 /Remarques d'avant le départ
de février 2004** p.101

Deuxièmes interrogations d'ensemble

6/ La parole de la pente,
Remarques à l'occasion du dixième séjour au Mali,
en février 2004 p.105

- 1 Les branches peu sûres p.105
- 2 Les crêtes, l'écume, la roche p.108
- 3 Coffre à foudre p.110

4 Peindre vers où et depuis où ?	p.114
6 Second chanteur	p.121
7 Les grandes cérémonies	p.122
8 Les clefs des dessins	p.123
9 La juste mesure de la pente	p.125
10 Les émergences fragiles	p.127
11 Les lignes fines	p.129

7/ La peau, l'eau, Remarques sur le onzième séjour au Mali,
en juillet et août 2004 p.131

1 La peau, le tissus, l'humus de la montagne	p.131
2 Kaga toko et l'orage	p.133
3 L'auvent peint à Bonsiri	p.139
4 Le damier d'action <i>Peintures dans la maison de Hamidou</i>	p.141
5 Peintures dans la maison de Dembo	p.147
6 Grands gestes <i>Peinture à Bonodama</i>	p.151

8/ Remarques sur le douzième séjour de travail au Mali,
novembre 2004 p.153

1 Nouvelles peintures	p.153
2 Les griots	p.159
3 Criquets et criquets	p.161
4 L'installation à Amnaganu Koyo	p.164
5 Statut des signes et des poseurs de signes	p.169

9/ Remarques sur le treizième séjour,
février 2005 p.172

1 Les pierres de Koyo Ilo	p.172
2 L'auvent peint de Na Na Wurou To	p.175
3 Nouvelles peintures dans la maison de Hamidou	p.176
4 La double fête d'accueil	p.181
5 Alguima dessine	p.187
6 Alguima peint seul des pierres dans la montagne	p.190
7 Aransan toko	p.191

10/ En Europe p.193

11/ Contrejour, en revenant du quinzième séjour, juillet 2005	p.195
1 La fissure étroite	p.195
2 Paroles par la pluie et le vent	p.203
3 Recherche d'Ogo Ban vif ou mort	p.216
12/ Remettre en vie la parole : deux lieux, août 2007 & août 2008	p.222
1 Le récit chanté du griot	p.222
2 La parole en acte	p.225
13/ Pensée et usage de l'espace à Koyo	p.227
1 Espace symbolique et animiste	p.230
2 L'Espace neuf du poème-peinture	p.258
<i>Annexes</i>	p.268
14/ Koyo, espace géologique et physique	p.268
15/ Quelques exaspérations, cependant	p.272
16/ Carte, glossaire, bibliographie	p.278

Avant-propos

En août 2000 j'ai pour la première fois atteint ces montagnes, dans le nord du Mali. D'une manière délibérée. Montagnes tabulaires, aiguilles isolées, formes d'une beauté simple et comme épique, l'entrée du Sahara. Des sources, quelques villages, une mosaïque d'ethnies : Songhaï et Dogon dans les rochers ; Peul et Touareg en plaine, avec leurs vassaux Rimaïbé et Bella. Je pensais que j'allais sans doute rencontrer de très actifs " poseurs de signes ". Je rêvais même de pouvoir engager avec eux une création en dialogue.

Ce livre présente mes gestes et mes approches, mes hésitations, mes joies et mes réflexions, tels que je les ai écrits au retour de chacun de mes séjours de travail dans ces montagnes, à partir du quatrième séjour et jusqu'au quinzième. Puis je propose, après le récit de deux ascensions quasiment rituelles, une synthèse finale, qui montre où m'ont conduit mes vingt-deux séjours. J'entraîne parfois le lecteur dans le feu de l'action, parfois je lui propose la distance de la réflexion ; celle-ci est nécessaire, tant les découvertes mais aussi les mystères, tant les hardiesses mais aussi les évitements ont été et restent nombreux. Mais, pas de souci, l'allant de la création, la joie profonde de l'écoute de l'Autre nous emportent tous, d'un courant puissant.

L'allant de la création en dialogue : poète, je pose ici des signes alphabétiques ; les peintres-paysans sans écriture posent des signes graphiques. Nous le faisons ensemble, sur un seul et même support, tissu, papier ou pierre selon les circonstances. Ainsi nous avançons-nous ensemble en créant, pas à pas, de jour en jour, une forme d'œuvre et une pensée de l'espace, forme et pensée dont les aspects, les sens et les enjeux multiples ne se révèlent que peu à peu.

J'ai choisi de ne pas retoucher l'ordre de ces pages telles que je les ai d'année en année rédigées, après chaque séjour, car même ce qui peut sembler, en quelque occasion, une pénombre ou un curieux retour en arrière participe en fait toujours à l'avancée de cette création et de la compréhension de celle-ci. " Bâtis l'instable ".

La main qui ouvre

sixième séjour, août 2002

1

Le corps jusqu'à Kisim

Encore une nuit très chaude. Comme d'ailleurs toutes ici, à Hombori. Presque toutes. Doivent se compter sur les doigts d'une seule main celles où j'ai dû tirer sur moi un drap, s'il y en a un, ou mon chèche parce qu'un vent moins tiède s'est mis à souffler vers la fin de la nuit. Sinon, allongé à même le sol, sur une natte de paille, sans rien ; dormant dans une paix immense, sous le lent bavardage des étoiles, parfois la lune éclatante ; je me réveille de temps à autre, me retourne sur le dos, sur le ventre. Nous dormons plusieurs dans la " cour " de cette " concession ", ainsi, à même le sol, éparpillés, nous resserrant parfois, éparpillés encore au gré des rêves et des légers remuements du vent. L'harmattan qui nous apporte du tout proche Sahara, au Nord, sa poussière exténuante, dans la saison sèche, nous oblige certaines nuits à bouger, aller nous serrer à l'abri d'un muret de briques de terre ; et, toujours, le balancement du sommeil revient entre les longues bosses des montagnes, très sombres dans la nuit, même si quelques fois la poussière du désert brouille le fourmillement des étoiles. A l'approche de l'aube, un peu avant cinq heures, une incandescence blanche monte derrière la montagne de l'Est ; elle me réveille toujours, tandis que chacun dort encore. Quelques premiers oiseaux fendent en silence le ciel alors que les étoiles de l'Ouest luisent encore. Je me lève. La gorge desséchée par la nuit, je bois un peu d'eau, je m'habille, fais quelques pas alentour ; un quart d'heure et déjà des gens passent au loin, des femmes partant chercher dans leurs grands récipients sur la tête de l'eau au puits, un enfant poussant là-bas des chèvres, deux commerçants, peut-être, portant par dessus leurs boubous sombres de grands ballots, encore des femmes, servantes, domestiques, esclaves, allant elles aussi chercher l'eau. Je rentre dans la " cour " ; les cultivateurs qui m'hébergent depuis des années commencent eux aussi à se lever, adultes presque nus, enfants tout à fait nus ; une servante remue les braises, personne ne parle encore, quelques-uns pratiquent déjà de minuscules ablutions, s'habillent. Au bout d'une demi-heure la parole commence, des salutations, des ordres aux domestiques, des bonjours. La parole se lève à son tour, s'ébroue doucement, reconnaît son espace, ses gorges, ses bouches, les mains et les lèvres par où elle se croise elle-même.

Hassan qui dort dans une autre " cour ", à quelques centaines de mètres, me rejoint très tôt ce matin, à la main un long bâton se terminant en petite fourche. Nouhoum arrive aussi, avec une curieuse veste de laine qu'il porte grande ouverte sur son torse nu, une sorte de petit gourdin à la main. Boucari, qui est venu dormir dans la même " cour " que moi, a déjà passé de l'eau sur son visage. Un très bref repas en silence : un café au lait vraiment léger, quelques petites galettes de mil frites dans l'huile, et nous partons. Déjà le plein jour. Le soleil cependant reste doux. Il est six

heures. Partout des gens vont et viennent, ânes, chèvres, chameaux paissent, vaquent. Nous saluons tous ceux que nous croisons, avançons, saluons encore, vers l'Ouest.

Les dernières maisons de terre s'éloignent derrière nous, les vieux palmiers autour du puits aussi ; la trace des pas des hommes et du bétail se dessine mieux, unique parmi la poussière et les pierres. Nous approchons d'un premier ressaut de roches sombres et droites, aux cassures nettes. L'usure des pierres lustrées par les pas marque clairement le chemin, nous nous faufile entre de grands blocs, grimpons encore et c'est déjà le replat.

Le vent sec rase le plateau, les dalles noires et ocre, les rares arbustes épineux, l'herbe sèche. Beauté âpre de cette pente très douce où nous serpentons tous les quatre en silence. Plateau non pas, mais très long replat étagé entre la plaine presque sableuse, où s'étalent les " concessions " et les boutiques de Hombori et, devant nous, en haut, très haut, le monde vertical des falaises oranges. Se levant depuis l'aube, en énormes soupirs de la terre, ces masses lisses du grès orange, droites, longues, sans accident de relief, lisses sur le ciel, contre le ciel, avec le ciel, sommets linéaires, faces verticales ou même surplombantes, côtés lisses et parfois surplombants. Comme des masses rocheuses fraîches et encore vierges de toute érosion, mais pourtant élimées par tant d'érosion éolienne, solaire et thermique que la question des échelles du temps devient incompréhensible à des yeux d'homme. Et finalement, pourquoi se poser encore cette question ? Ces masses rocheuses sont présentes, tranquilles et belles, belles pour ce qu'elles sont, vastes paumes surnaturelles que la terre dresse vers quel ciel, pour quels hommes du lointain ?

Tous quatre nous marchons en direction de la montagne de gauche, dans le groupe des quatre montagnes à l'Ouest de Hombori. Juste au pied du couloir qui sépare cette montagne de sa voisine se trouve le petit village de Barkoussi, jadis Dogon, maintenant Songhaï, dont le damier des maisons de pierres et de terre répond avec une intelligence si fine aux longs rebonds du grès lisse qui joue avec le ciel ; maisons de deux, trois ou quatre mètres de haut, à peine à cinquante mètres des falaises ici même légèrement surplombantes sur quatre ou cinq cents mètres de haut. Il y a un an, j'avais fait la connaissance d'Ali, paysan de Barkoussi qui m'avait montré à l'intérieur de sa maison les signes géométriques blancs qu'il avait peints avec une simplicité décidée et droite, splendide ; et j'avais travaillé avec lui. Je désirais le revoir, tenter peut-être une nouvelle création poème-peinture avec lui. Je souhaite également retrouver Oumar, paysan d'une cinquantaine d'années que Nouhoum m'a fait connaître quelques jours avant à Hombori, à l'issue d'une danse de possession des cultes animistes songhaï à laquelle trop de fatigue ce soir-là m'avait empêché d'assister, bien que j'y eusse été invité. " Oumar est zima ", avait ajouté Nouhoum : jamais Nouhoum ne se serait exprimé de la sorte auparavant. Mais c'est mon sixième séjour ici ; j'annonce que je vais revenir, je reviens et nous poursuivons sans faillir nos travaux de création. La confiance s'approfondit, tout devient chaque fois plus simple, plus aventureux, plus secret. J'avais compris dès le

troisième séjour que Nouhoum est “ hole bari ” : “ cheval ” de danse de possession sur les épaules duquel un “ esprit ” invoqué vient s’installer pour proférer ses désirs, ses avis et ses oracles ; Nouhoum m’en parle parfois maintenant, en mots encore assez voilés, tout en étant également musulman. Paysan avec trois vaches, avec ses parcelles qu’il travaille à la houe, il est aussi réparateur de lecteurs de cassettes. Oumar, zima, est le “ prêtre ” le plus important de la région dans ces cultes Songhaï ; chacun le respecte, l’admire et le craint ; on ne parle pas de lui dans cette fonction, bien sûr, aux quelques étrangers qui passent par Hombori, pour lesquels il est un cultivateur parmi d’autres.

Le soleil est maintenant très fort, quand nous arrivons entre les maisons de Barkoussi ; des enfants partout, quelques femmes ; on me reconnaît ; salutations. “ Non, Oumar n’est pas là, il est parti dès l’aube sur ses champs là-bas ”. Partout alentour, et jusqu’à toucher le début même de la falaise, des gens bêchent, retournent la terre de minuscules terrasses et parcelles. La montagne n’est pas silencieuse ; remuement sonore de bûches et de voix se hélant. Nous attendons un peu, à l’abri de l’arbre du village ; on nous conduit dans la maison peinte d’Ali ; celui-ci n’est pas là non plus. J’espérais beaucoup rencontrer au moins l’un des deux et pouvoir tenter avec eux une sorte de “ voyage du signe ” dans une nouvelle œuvre. Personne... Pourtant il me semblait qu’Oumar, Nouhoum et moi avions pris clairement ce rendez-vous pour lequel nous venons d’arriver. Mais sans doute ne suis-je pour Oumar qu’une trop fraîche connaissance...

Nous décidons de poursuivre notre marche vers un village que je ne connais pas. Il s’appelle Kisim ; il est également Songhaï. Je l’avais vu un matin de très loin, du sommet d’une autre montagne où j’avais l’an passé écrit avec des habitants d’un village situé au pied de celle-ci des poèmes sur des pierres. De ce sommet, je voyais au loin, en contrebas, cet étrange damier de maisons serrées juste au pied de la falaise. Une sorte de paradoxe somptueux et ingénieux. Comment peut-on décider de vivre, comment peut-on vivre dans un lieu pareil ? Qui est-on quand on vit là ?

Par une sorte de chemin en balcon, nous allons de Barkoussi à Kisim ; le chemin ondoie au dessus d’une petite falaise, mais surtout au pied de la grande falaise dont la face verticale tourne peu à peu. Vers le Sud, vers le Burkina, l’horizon absolument plat. Voici que le replat sur lequel nous avançons se resserre, sa pente, toute proche de la falaise, se redresse, la petite falaise en contrebas devient plus haute ; quelques terrasses où toute une famille bêche. La végétation maintenant disparaît. Dalles inclinées, roches empilées, le chemin progresse en montant et descendant sur des blocs marron. Soudain nous arrivons au bord du vide, en haut de la petite falaise qui rejoint ici la grande. Juste en contrebas, les maisons de Kisim. Un damier serré de toits en terrasses, étagé sur la pente encore assez rude au pied de la falaise, damier magnifique. En son centre, un bel arbre ; seul arbre de Kisim, comme un signe de ponctuation, un point d’interrogation au cœur de l’espace des hommes, lui-même au cœur des montagnes et du désert. Plus bas, la plaine à

nouveau, mais ici verte, d'une végétation qui paraît profuse, irriguée sans doute par l'eau dont les tréfonds de la montagne regorgent dans cette saison d'hivernage.

Par un cheminement habile que, de bloc à bloc, nous suivons, nous descendons au village, déjà les premières maisons de pierres. Nous avançons entre les murs de la couleur de la falaise. Premières salutations. On nous conduit auprès du chef coutumier du village. Mais il est parti dès l'aube cultiver un champ dans la plaine verte. On nous conduit alors auprès d'un autre Ancien, certainement presque aussi vénérable. Oui, bienvenue ; oui, votre santé ? Oui, vos parents ? Oui, votre santé ? Nouhoum et Hassan se découvrent des parentés avec l'Ancien, la relation se noue peu à peu. Oui, ce Blanc est poète. Oui, il peut venir dans le village (où nous nous trouvons déjà). Oui, tous les quatre, vous et le petit Boucari, vous pouvez visiter le village.

Il est senti en effet par chacun comme une nécessité qu'à chaque rencontre la parole chemine, serpente, reconnaisse, éprouve, tourne, retourne et tourne encore, en quelque sorte tâte l'interlocuteur jusqu'à ce qu'enfin le contact soit établi. Et si possible jusqu'à ce qu'un fort point de contact commun soit découvert, tel ancêtre unique, tel cousinage. Le rôle de la salutation est certes d'honorer, mais surtout il est d'embrasser, de serrer dans ses paroles comme dans des bras sonores, afin d'éprouver l'autre.

Car l'espace est tactile. Ce qui l'a fondé dans les temps du mythe, temps que chacun conserve dans sa mémoire, c'est l'acte d'un ancêtre qui a rompu l'ordre harmonieux du monde et qui, par le geste concret d'un sacrifice, l'a restauré en immolant une victime. L'ordre animiste du monde et son énergie constante, dans laquelle divinités, génies et êtres humains vivent, doit sans cesse être régénéré par un sacrifice matériel ; le sang, la chair, la peau de l'animal immolé abreuvent et nourrissent l'officiant, les assistants et, plus encore, la pierre rituelle, l'autel ou la statuette nécessaires au rite. On couvre et recouvre de patine sacrificielle cet objet. Et ainsi on reconforte et refonde, de toucher en toucher, l'harmonie active du monde. Pas de sublimation, pas d'effacement de soi, pas de retrait. Pas de distance, pas de vide.

L'espace loin de chez soi, lui-même, n'est en aucune manière vide. Même lorsque Hassan et Nouhoum se rendent hors de leurs propres "territoires", dans celui d'un village lointain où ils n'auraient peut-être pas de parents, ce n'est pas dans le vide qu'il s'élancent ; et lorsqu'ils parcourent et traversent cet espace intermédiaire qui n'est ni celui de ce village-ci ni celui de ce village-là, cette "brousse" inhabitée des hommes, ce n'est pas un espace vide ou vierge ; c'est un espace habité d'une autre plénitude d'être qu'ils traversent. Espace des fauves, des génies, des esprits, des sorciers et des brigands. Nouhoum et Hassan sont des hommes robustes et parfaitement vaillants. Ils n'ont jamais de bâton à Hombori. Entre Kisim, Barkoussi et Hombori, il leur faut un bâton. Parce que, me dit Nouhoum, entre les villages, la

brousse ce n'est pas le vide, mais c'est là qu'on rencontre trop de choses qui vous frôlent et qui peuvent être dangereuses, esprits, sortilèges, sorciers ; le bâton est notre outil de défense. Car l'espace touche, voire menace. L'espace ici est toujours ce que le corps en fait et en éprouve.

Il est d'ailleurs significatif que la langue songhaï, celle de la région de Hombori, utilise un seul mot, " tondo ", pour désigner ce qu'en français de France on désigne de plusieurs mots, le caillou, la pierre, le rocher, la colline, la montagne ; car ce qui importe en songhaï est non pas la forme visuelle, mais le matériau, la consistance du matériau que le pied, la main, le bras, le corps tout entier éprouvent en le touchant, en s'y heurtant, en s'y appuyant.

Kisim, splendide damier des maisons en pierres et en terre posé sur l'éboulis d'énormes roches oranges juste au pied de l'immense falaise lisse, qui justement à cet endroit tourne et se présente vers le ciel en une sorte de pilier vertical géant, beau, simple, nu, Kisim est l'éloquence drue et directe du lieu : ce que ses habitants depuis des générations ont en fait. Mais aussi ce lieu se comprend, se voit et se vit par son accès. Lieu gagné par les pas, les efforts des jambes, des genoux, des poumons, par les progressives salutations en chemin, par le défilé des terrasses cultivées. L'éloquence du lieu n'est perceptible visible, audible, finalement sensible que par tous ces passages et usages du corps, y compris les passages bâton à la main. Le long replat entre la petite falaise basse et l'immense falaise haute, le vide soudain, les gradins abrupts de blocs pour atteindre le village.

Rien de statique. La fragilité des matériaux, cette terre que l'on sèche en petites briques de construction, ces pierres que l'on amasse en murs, cette pauvre terre que l'on bêche en terrasses, la faiblesse des outils : une simple houe, une calebasse ou un panier d'osier, la violence des pluies d'orage dans l'hivernage, les déplacements quotidiens hors de Kisim jusqu'au puits dans la plaine en bas, jusqu'aux terrasses parfois lointaines, jusqu'au marché de Hombori, tout cela met la vie dans un mouvement incessant. Un orage : un mur s'effondre, une roche roule de la falaise. Quelques jours avant que nous arrivions tous quatre, un orage a précipité de la falaise un bloc qui a écrasé une maison et tué trois de ses occupants. Ici, sans cesse, chaque saison on bâtit l'instable.

Nous allons voir la maison écrasée, au milieu du village. Nous saluons les parents des morts. Sur la terrasse d'une maison en contrebas, un vieillard aveugle appelle et, comprenant qui nous sommes, me demande de le prendre en photo et de lui envoyer cette photo.

Nouhoum, cultivateur, réparateur de lecteurs de cassettes sur le marché de Hombori, hole bari, est aussi peintre ; Boucari, très jeune cultivateur d'un autre village à une trentaine de kilomètres d'ici, venant parfois à Hombori, est aussi peintre ; Hassan, cultivateur parlant assez bien français, m'aide à parler avec Nouhoum et Boucari lorsque se pose vraiment un problème de traduction ; tous trois analphabètes, donc vivant dans une oralité riche. Nous sommes maintenant habitués à travailler ensemble ; et j'ai proposé que cette fois, nous quittions

Hombori, qui est leur espace familial, même de Boucari, que nous allions "ailleurs", que nous marchions, que nous allions, que nous éprouvions cet espace étendu, distendu et, bien sûr, notre corps et notre amitié dans cette déambulation lente au pied de la falaise orange. Nous voici à Kisim, lieu vraiment chargé de mouvement et même meurtri de mouvement. Nous n'avons pas retrouvé en route Oumar, qui possède un savoir central de ce mouvement ; mais Nouhoum, lui, en possède une grande partie.

Nous reprenons les salutations, gagnons la maison centrale où pousse l'arbre unique ; c'est la maison du fils du chef du village. La beauté simple des lieux est directe ; maisons basses en pleine pente, escaliers extérieurs de pierres, de branches et de terre, quelques galeries couvertes en hypogée sous les maisons, formes orthogonales avec les horizontales des toits en terrasse et les verticales des murs dont les rythmes multiples dansent avec l'immense falaise orange au dessus. Et, au centre, cet arbre jeune dans une petite cour entourée de murs bas, l'ombre heureuse sous sa frondaison légère. Dans la cour, des femmes pilent le mil dans des mortiers, des enfants jouent près d'elles. On nous offre le thé. On interroge ce poète blanc qui vient jusqu'ici, qui parle de ces lieux, qui travaille avec Nouhoum et Boucari, les " peintres de Hombori ". Des voisins viennent nous voir, s'assoient avec nous. Je propose alors que nous essayions de faire ici une œuvre. Oui, disent mes trois amis, oui dit l'hôte ; on apporte une natte de paille, indispensable pour avoir un sol régulier. Je déplie sur elle un tissu blanc, un mètre sur deux, je prépare les couleurs, tout cela que nous avons porté dans mon sac jusqu'ici. A genoux sur le sol, déjà en quelque sorte sacralisé par la natte où l'on ne va que pieds nus et, sur elle, par le tissu blanc, j'écris au crayon, à large geste, les mots du bref poème que les lieux me donnent ; dans la chaleur maintenant très forte, mais dans l'ombre de l'arbre, je repasse lentement à la peinture noire les lettres de mes mots ; Nouhoum prend à son tour le pinceau, le trempe dans les couleurs que je prépare, invente des signes graphiques, transpose peut-être ceux qu'il avait peints chez lui à Hombori avant qu'une pluie ne les efface de son mur, ceux que peut-être il a médités dans la marche, *par* la marche jusqu'ici ; ses signes deviennent figuratifs, des silhouettes humaines, le profil de la montagne orange, un animal, une constellation de points autour d'une silhouette ; et voilà, au bout de quelques heures, le poème-peinture existe, alors qu'on a fini de piler à côté de nous le mil. Nous le dressons alors, il quitte son sol, le sol du cœur du village, le sol des ancêtres, le sol vu par tous, et nous le tendons vertical sur le mur le plus proche où, finissant de sécher, il donne l'aventure de son poème-peinture aux yeux de tous. L'après-midi est heureuse, encore un peu de thé ; je fais également avec Boucari un poème-peinture, que, de même, nous dressons bientôt sur un autre mur. Ainsi arrivent ces lieux, ainsi cheminent ces lieux jusqu'à l'œuvre, poème-peinture, dressée sur le tissu souple que le vent agite, que les yeux parcourent à ciel ouvert.

Enfin, pliant les deux tissus, nous partons, saluons encore, gagnons un autre village, Toundourou. Nous traversons une petite partie de la plaine verte. La chaleur est

devenue considérable. Nous nous rapprochons du gros bourrelet de terre et de roches qui lie la montagne de Kisim à celle de Hombori, plus massive et certainement aussi impressionnante. Les trois hameaux assez denses qui composent Toundourou apparaissent enfin, maisons basses plus étalées parce qu'ici la pente est plus faible. Mais quelques kilomètres plus loin l'énorme masse lisse du Hombori Tondo jette à tous son énigme muette.

C'est dans ce pays de montagnes étranges et isolées que je me rends régulièrement depuis quelques années. La plaine est parfaitement uniforme, sauf soudain telle montagne droite ou s'élevant par gradins abrupts ; plaine à nouveau, puis un plateau ceint de falaises verticales oranges. Vingt kilomètres plus loin encore une montagne verticale. Ce sont autant de questions dressées droites dans le désert, jetées à tout vent, à tout passant, à tout homme. L'espace physique ici est bâti en gigantesques gradins comme d'une mise en théâtre. Les deux grands villages le comprennent et, je dirais même, agissent ainsi. Boni serré entre sa montagne de l'Est et celle de l'Ouest, qu'un jeune cultivateur du village m'a désignées un jour comme des " tortues ", et l'image est tout à fait juste ; cent kilomètres plus à l'Est, Hombori, jouant sa théâtralité plus ample et laissant plus de place au ciel, au déploiement des orages, avec ses falaises dont cependant la base est toujours atteignables au prix d'une simple heure de marche. Je vis là, partageant la vie humble et précaire des cultivateurs qui sont devenus mes amis. Là, je rejoins de mes jambes, de mes poumons, de mon sommeil, de mes mains et de mes yeux l'émergence du signe graphique comme aube de l'écriture, donc d'une signature.

Les habitants, en effet, qu'ils soient Peul, Songhaï, Dogon, Tamashek¹, Rimaïbé ou Bella, encore tout imprégnés des prestiges complexes de l'oralité, vivant presque tous en bonne entente, s'approchent de l'écriture ; quelques-uns de leurs enfants, scolarisés, lisent et écrivent. Dans ces montagnes dont l'énergie épique requiert sans répit leur imagination, ils entreprennent de peindre, avec la boue qu'ils mêlent d'écorces broyées, des signes étranges sur le mur intérieur de leurs maisons de terre, toujours face à la porte d'entrée. Beauté rauque et directe, éloquence d'une avancée vers une peinture qui est l'aube d'une signature, l'émergence d'une expression individuelle où le signe n'est plus sacré, mais privé, étrange, s'articulant parfois au signe suivant sur le même mur, allant pas à pas, vers une syntaxe heureuse. Cette peinture, que je connais, splendide, dans plus d'une quarantaine de maisons de la région, est toujours le fruit du toucher : on malaxe la boue, on l'applique à main nue sur le mur ; on repasse le doigt pour déposer tel trait, tel contour ; on applique des dizaines, des centaines de points, mouchetis loquaces pour éprouver la résistance du mur, pour invoquer le mystère derrière le mur, pour convoquer tel esprit volatile, tel animal sauvage, tel oiseau sacré, pour tuer ou envoûter ; on touche, on touche et, de la sorte, on affirme sa force, sa capacité de saisir et de nommer. On s'éprouve et se découvre soi-même. On pose le trait qui nomme.

¹ Au Mali, l'usage est d'appeler par le nom de leur langue, le Tamashek, ceux que l'on appelle en France les Touareg.

Ces signes peints sur les murs intérieurs sont l'expression abrupte et splendide d'individualités qui naissent et à la fois sont leurs réponses graphiques aux questions impitoyables que jettent à tout vent les lieux, simple brousse où vont les fauves, où s'érigent les montagnes surnaturelles. Expression de soi *par* cette réponse graphique. La beauté droite, franche et parfois tragique de ces signes les place en pleine modernité de l'art, quand bien même leurs créateurs, ceux que j'appelle les poseurs de signes, n'ont strictement aucun contact avec cet art international contemporain. Et peut-être l'énergie créatrice extraordinaire de ces pratiques et de ces lieux, de ces pratiques *dans* ces lieux est-elle une des meilleures sources de la modernité ; voilà pourquoi je m'y rends et j'y vis, non pas comme observateur, mais comme créateur, avec mon matériau, qui est celui des mots. Tout ici cependant prend une autre tournure, en raison du dépouillement sans pitié, en raison surtout de la nature même de cet espace, donc de cette vie, qui sont tactiles. Travailler avec les poseurs de signes de ces montagnes du désert, c'est fonder quelque chose d'inouï.

La chaleur est accablante dans les ruelles de Toundourou. Salutations. Salutations. Une femme me montre des pots en terre qu'elle fabrique elle-même ; je n'ai plus la force de parler longuement. Il faudrait rentrer à Hombori. Si l'on ne nous y attendait pas, le mieux serait pourtant de dormir ici, dans la cour d'une maison. Il faut encore remonter une pente rocheuse, en plein soleil ; une sorte de remparts de grands rochers empêche le vent de souffler jusqu'ici. Enfin le plateau avec ses longues dalles sombres uniformes ; déjà loin à l'Ouest la montagne de Kisim et celle de Barkoussi ; à l'Est la masse impressionnante de Hombori Tondo. La tête me tourne. Je tombe. Et je reste allongé, il me faut dormir pour reprendre un peu de force. Je dors sur un rocher plat, très chaud, tandis qu'assis Hassan, Nouhoum et Boucari, un peu inquiets, parlent. Une heure de répit suffit. Bientôt le chemin descend en pente douce vers Hombori où nous arrivons à la nuit.

Une parole

Lors de mes séjours de création, les peintres-paysans consacrent des journées de leur temps à ce travail de création avec moi, décidant parfois de différer celui de leurs champs. Le travail, dans son ensemble, pour moi, ne manque pas : réunir en France le budget nécessaire au voyage en avion, au séjour, au matériel, aux multiples rémunérations, etc. Des mois à l'avance, je fais donc conférences, articles et diverses autres tâches pour financer tout cela. Mon activité, dois-je dire mon travail, sur place : opérer les salutations, longues, indispensables, fondatrices de tout acte ; essayer de comprendre telle peinture sur un nouveau mur intérieur que je découvre ; parler avec les “ poseurs de signes ” ; concevoir une œuvre ; préparer le sol, en particulier en trouvant et en disposant une natte de paille ; préparer le tissu ; préparer les couleurs ; bien sûr concevoir et rédiger un nouveau poème ; l'écrire sur le tissu par terre en très larges traits au crayon ; le reprendre à la peinture ; aider ensuite le “ poseur de signes ” à peindre en lui mélangeant sans cesse les couleurs (il veut toujours que je le fasse moi) ; tendre sans répit avec mes mains à plat le tissu au sol pendant qu'il peint ; veiller à la propreté du tissu ; le tendre ensuite vertical ; écrire au revers de l'ourlet du haut les noms des créateurs, le lieu, la date ; et, tout du long, photographier et prendre des notes sur un petit carnet.

Parfois je me fais accompagner² d'une ou deux personnes, étudiants en arts plastiques ou en médiation culturelle, pour lesquelles le travail, on le voit, ne manque pas : les voici régisseurs, voire intendants. Ils en sont d'ailleurs heureux et même fiers. Aller de la sorte “ au bout du monde ” et se trouver en contact actif avec ces extraordinaires créateurs au très fort tempérament n'est pas commun !

Cet été j'ai embauché deux jeunes, VP et NM, qui me semblent donner quelques garanties de sérieux, en particulier VP qui a déjà été mon assistant au Mali un an auparavant. Long voyage, en avion jusqu'à Bamako, en car, enfin à pied sur une piste jusqu'à Boni ; salutations, présentation. Le soir le travail commence enfin mais, au bout de deux heures, la nuit arrive. A ce moment voilà que NM prend l'initiative d'une bizarre offensive verbale contre moi : c'est fatigant, ce n'est pas intéressant, diverses insultes et autres sottises que j'ai oubliées. Nous venons d'arriver, peut-être ont-ils peur d'être “ si loin de tout ”. La nuit porte conseil, on verra demain matin. A l'aube ils m'annoncent leur départ, refusant de considérer tous les frais déjà engagés, refusant surtout de réfléchir à la tempête destructrice qu'ils vont certainement provoquer non seulement dans mon travail de création, mais aussi, ce qui est encore plus grave, dans celui des huit poseurs de signes qui m'attendent et dans celui de tous les gens qui, d'une manière ou d'une autre, extrêmement pauvres, attendent les travaux divers, bien sûr rémunérés, qui leur sont comme chaque fois confiés. Je pars seul à un village proche où nous sommes attendus, pensant que cette crise s'apaisera bientôt. Là-bas je découvre alors que de

² note de novembre 2010 : j'ai cessé de me faire accompagner après 2003, à de très rares exceptions près.

l'argent a disparu de mon sac dans la nuit. Au retour, les deux compères ont disparu³.

Me voilà seul, dira-t-on. A aucun moment ne me passe par la tête l'envie de renoncer et de partir à mon tour. Aucun découragement. Il me faut sans tarder inventer comment me réorganiser. C'est la première fois que je me trouve, de manière si soudaine et brutale, seul face aux gens de ces montagnes. Mais " seul face " est vraiment une expression fautive. Seul avec ? Je constate aussitôt la solidarité de tous, profondément scandalisés de ce départ. Mille paroles, mille gestes, mille signes me le disent. Et au fur et à mesure des jours, tout change, d'une manière que je pouvais pressentir, mais allant bien au delà de tout ce que je pouvais imaginer.

Certes je me retrouve seul Blanc, dépourvu de cette " instance seconde " d'un assistant ; celui-ci fait équipe solidaire et étroite avec moi, mais se trouve moins engagé humainement que je ne le suis, parce que non créateur et participant occasionnel des rencontres ; cependant j'ai jusqu'ici certainement été perçu et reçu comme le poète avec ce discret double qui agissait auprès de lui efficacement et, jusqu'ici, aimablement ; d'ailleurs les assistants précédents ont toujours été appréciés de mes hôtes des montagnes du désert. Mais j'étais le poète *presque* entier dans sa présence car me donnant sans détour dans la parole et les gestes alors qu'en même temps l'assistant conservait, voire créait quelque distance ; le propre de son regard était plutôt d'être témoin, voire observateur ; ainsi le percevait-on. Seul, je suis maintenant encore plus entier, mais sans arrière-plan, sans, si je puis dire, arrière-garde. Mon corps, mon sommeil, mes mains, mes yeux, ma parole sont simples, présents, vraiment vulnérables ; très loin de Bamako, je fais entièrement confiance à ceux qui me reçoivent et je comprends que très vite ils me donnent à leur tour leur confiance plus entière encore qu'elle ne l'a jamais été. C'est alors que cette nouvelle situation, sans le regard un peu distant de l'assistant, sans cette médiation que c'était le propre de sa présence d'introduire, se renouvelle totalement et que des initiatives entièrement inattendues sont prises.

Ma parole elle-même se transforme. En effet je n'ai plus de compagnon de conversation qui emploie comme moi cette langue, ce lexique, cette syntaxe, et donc cette pensée, d'une certaine rationalité européenne ; je n'ai plus la possibilité de commenter avec quelques outils de l'ethnologie, de la sociologie, de l'esthétique ou de l'histoire de l'art ce qui se passe au jour le jour entre les poseurs de signes et moi. Plus de mise à distance par la conversation de deux regards analytiques ou critiques. Il me resterait certes l'usage du monologue intérieur, usage un peu fastidieux ; et il est vrai que, dans cet été d'étrange solitude, je ne cesse de penser à ce que les poseurs de signes et moi faisons. A l'exception deux ou trois fois, cet été, de Modibo et d'Effad, deux fonctionnaires maliens en poste à Boni, mais

³ La gendarmerie et la justice maliennes s'occupent maintenant des deux étranges voyageurs. Qu'ils soient des escrocs, des voyous écervelés ou des petits trafiquants : mystère...

personnalités très à part dans l'oasis, amis l'un de l'autre, je ne peux plus parler au moyen des termes de l'analyse et au moyen de concepts avec personne. Je ne puis plus, si je puis dire ainsi – car c'est encore un préjugé de la parole rationaliste –, parler que dans l'usage pragmatique du quotidien et, surtout, c'est d'ailleurs pour cela que les gens m'attendent et maintenant m'entourent et, s'il le faut, me défendent si bien, que dans l'usage du poème.

L'usage du poème qu'ici les poseurs de signe pratiquent est celui d'une parole orale ancestrale fortement ou entièrement sacralisée ; l'usage qui est le mien et qu'ils voient, qu'ils voient de tous leurs yeux, est celui d'une parole brève écrite, graphiée de ma main, au sol, sur le tissu ou sur la pierre que je dresse. Plus d'assistant : ma parole est comme le geste d'un acrobate qui évolue maintenant sans filet. Certainement elle se densifie, dans une densité plus directe et plus agissante.

Mais plus encore, les modalités et les contenus des dialogues avec les poseurs de signes influent directement sur ce que, maintenant seul, je dis et écris. Car leur propre parole est celle de l'espace tactile et, très loin de la parole européenne, elle se déploie sans distance conceptuelle. Elle est pour eux l'outil sonore qui agit sur le réel, non pas le réel matériel immédiat, la main ou l'outil y suffisant largement ; mais qui agit sur cette épaisseur spatiale et temporelle du réel où la relation à l'autre se tisse, que l'autre soit le parent, l'étranger, l'ancêtre ou la turbulence permanente des esprits et des dieux, qui, particulièrement dans la brousse entre les villages, déploie ses dangereuses splendeurs. Cette parole éprouve, tâte, saisit, touche ; elle ne s'écrit pas. Elle a sur le réel un effet concret immédiat et, souvent, un effet concret prolongé dans le temps et l'espace. Magie, vœu, certes ; mais aussi salutation embrassante, ordre au vassal, à l'enfant ou à l'esclave, information prédictive, récit épique.

C'est ici que la parole écrite de mon poème intervient : je la fais apparaître en couvrant du tissu le sol, en l'étalant, en lissant de ma main ce tissu qui pourrait aussi bien être un drap, un linceul, un tapis de prière, en y traçant au crayon les courbes des lettres, en appuyant le pinceau chargé de noir sur ces traces⁴, en repassant s'il le faut de la peinture. Et, voici, la parole du poème existe. Or ce qu'elle dit, c'est toujours ce que ces lieux me font vivre (je ne peux écrire qu'en y dormant, qu'en y marchant), ce que ces lieux me montrent et ce que j'y comprends et y partage de la vie de ceux qui y habitent. La métaphore du poème est cette saisie par les mots, à bras le corps, du réel où nous respirons et allons, poseurs de signes et moi ; elle est une formulation avec un vocabulaire simple où je n'emploie aucun mot abstrait et où l'épaisseur étrange du réel, dans le temps et dans l'espace, s'ouvre à une aventure, à une vision, à une hypothèse, à une question que chacun découvre et vit. Je remarque qu'en effet mes brefs poèmes, lus par quelqu'un qui a été alphabétisé,

⁴ Note de novembre 2010 : à partir de 2004 je peins directement les lettres du poèmes, sans tracé préalable au crayon.

sont toujours respectés, commentés et, si j'ose dire, admirés pour leur vérité de vie ou, plutôt, leur profondeur d'expérience.

De plus ma parole orale s'approche également de la parole de l'espace tactile, mais d'une manière toute particulière. Ne parlant que quelques mots des langues Dogon, Songhaï ou Peul, qui sont en usage dans la région, je suis obligé de limiter ma parole courante, que, si nécessaire, on a toujours la gentillesse de traduire. Mais lorsque je propose de réaliser une œuvre, lorsque je sens cela possible, lorsque je sens telle situation favorable, je prends la parole, énonce un projet et, voici, quelques heures après, toujours ce projet est réalisé : rendu réel. Ma parole agit et crée, bâtit. Les poseurs de signes le savent très bien et m'en ont souvent parlé. Ma parole, comme la leur, hors toute abstraction est responsable. Et, après le départ des deux filous, je ne suis plus que dans cette parole. Ma parole de poète est maintenant, sans aucune médiation, en contact avec la parole des poseurs de signes.

Tout change alors, par rapport à mes séjours précédents.

Le corps aussi change. Je ne suis plus seul du tout. Ayant rejoint la parole de l'espace tactile, ma présence physique la rejoint aussi. Oui, je marche ; oui, je dors sur le sol sous les étoiles ; oui la chaleur m'étreint. Oui je caresse, strie, effleure de ma main le tissu que je peins. Oui, je mange et bois avec chacun. Voilà que la frontière entre les corps disparaît. Ici, un corps ne s'appartient pas ; cette formulation même n'a plus de sens. On dort ensemble, dans le désordre mobile du sol de la cour. On mange ensemble, on partage le premier, le deuxième, le troisième verre de la théière. On bêche ensemble les parcelles pendant l'hivernage. Pas de noyau familial ; mais une vaste famille élargie où l'on va et vient et où chacun est totalement solidaire de chacun. On saisit souvent la main, pour marcher, par amitié, par confiance, de telle personne, en allant au marché, en allant à la boutique chercher le sucre.

Je perçois au fur et à mesure des jours une sorte de solitude participative ; mais encore n'est-ce pas l'expression juste ; je crains que la langue française, imprégnée de tant de siècles de rationalité et de positivisme, n'ait pas de terme pour ce mode de relation humaine tactile. Combien de fois tel ou tel poseur de signes, une fois le tissu achevé, me prend la main lorsque nous partons chercher de l'eau, lorsque nous allons à la boutique nous refournir en thé. Le geste maintenant me surprend moins que les premières fois. Confiance et amitié, certes, manifestées par le toucher : comme je le vois faire souvent dans les villages. Mais saisir ma main, c'est saisir, et saisir aux yeux de tous, celle du poète, celle qui touche le sol et qui nomme, celle qui écrit et peint les lettres, celle qui révèle et ouvre. Celui qui me prend la main se prend lui-même en main en prenant la mienne.

La ligne qui fend

La première fois que je suis passé devant la “ concession ” d’Hama Babana Dicko, à Boni, j’ai été frappé par la beauté simple des murs des maisons du fond de la cour. Des échancrures triangulaires avaient été pratiquées en haut des murs, selon un rythme souple, très agréable à l’œil, tout simplement élégant. Les avancées de petits pans de mur faisant le tour d’une porte, devant une autre porte l’auvent de branchages que portent des piliers de terre tout aussi sobres et élégants, tout cela retient aussitôt le regard. Oui, il doit y avoir aussi, dans au moins une de ces maisons de terre, de la peinture : des signes graphiques où celui qui bâtit ainsi entreprend de poser la “ signature de qui il est ”. Je me suis présenté un matin, on m’a accueilli, “ oui, tu peux regarder l’intérieur de cette maison ”. Splendide. Sur le mur ocre un grand personnage blanc, de taille humaine, ouvre largement ses bras. Accueille-t-il ? Protège-t-il ? Interdit-il de ses bras, un passage vers l’au delà derrière le mur ? Est-ce vraiment un personnage ? Un oiseau, une effigie sacrée ? Devant lui, sur lui, on a peint un très vigoureux treillis de larges traits noirs qui compose la structure d’un damier incomplet ou une sorte de construction verticale inachevée, des échelles inégales dressées verticales. L’affirmation d’une énergie qui se lève, qui bâtit, qui dresse son élan devant la grande effigie blanche et mystérieuse. J’ai demandé qui a peint cela. “ Il n’est pas là ”. J’ai mis longtemps avant de le rencontrer. Une femme plutôt âgée m’a souvent accueilli, mais il était fort difficile de parler avec elle et il semblait que même la traduction n’aurait su y parvenir. Mais enfin, un matin, il y a six mois, alors que, dans la maison qui un peu plus loin m’héberge je peignais avec une femme Tamashék un nouveau tissu, parmi tous ceux qui nous regardaient, se trouvait Hama, extrêmement attentif : non seulement parce qu’il se trouvait ici dans la maison de ses maîtres, lui, descendant d’esclave et encore sous le joug d’une autorité sévère ; mais aussi parce qu’il est lui-même peintre et m’a-t-il dit quelques jours après, l’auteur de ces si belles maisons dans l’une desquelles j’avais vu cette peinture énergique : il y habite avec les siens. Cette femme à la très forte personnalité avec laquelle j’avais de la peine à parler est sa mère.

Nous avons, depuis, commencé un long travail, parmi les plus féconds. Je n’ai vu qu’une fois son père, allongé, très malade sans doute. C’est Hama maintenant qui dirige la famille. Il a cinq frères, sa femme Naforé, très jeune, a déjà un enfant. Il cultive ses parcelles, fend parfois le bois dans sa cour, s’occupe de ses vaches qui reviennent seules de la brousse chaque soir ; le jour du marché de Boni, le jeudi, de riches personnages en grands boubous blancs qui viennent de loin et le maintiennent aussi dans leur suzeraineté, laissent à sa garde leurs chameaux qui barquent dans un angle de la cour. Hama, avec une énergie que rien ne tempère et une sensibilité toute de vivacité et de générosité, reçoit chacun et agit sans cesse. Il aime parfois le soir chanter en peul ou en tamashék en s’accompagnant du godyè qu’il a fabriqué : une demi-calebasse, une peau de varan, un manche avec une corde

unique en crin, qu'il pince. Oui, c'est lui qui a peint ce si beau mur. Il me montre aussi la pièce où il dort avec Naforé et leur fils, quatre ans, qui ne parle pas encore : à larges traits fermes, ocres comme le sol lui-même, voici des camions, un hélicoptère, un curieux signe carré dont il m'explique que c'est une maison, et, en nombre, des oiseaux à longues pattes croisées, rappelant les outardes que l'on voit facilement en brousse par ici. Tout cela d'un dessin simple et vigoureux.

Non seulement Hama est cet homme, descendant d'esclave à une ou deux générations près, qui orne les maisons de sa concession avec ce sens de l'élégance et du rythme qui se remarque dès l'abord, mais aussi il est ce peintre qui fait parler les murs de ce monde tout horizontal ou vertical ; sa concession, rectangulaire, se découpe entre les falaises verticales de la montagne de l'Ouest et de la montagne de l'Est. Or Hama a pris l'initiative d'ajouter à ces modes de construction, de décoration et de peinture, les courbes, fermes et sobres. Dans un angle de la concession il a tracé avec une ligne de pierres un spacieux arc de large cercle à l'intérieur duquel on aime se tenir le soir ; l'enclos qui sert pour se laver et pour les besoins naturels, habituellement orthogonal et dans un angle de la concession, est ici un large arc de cercle aussi. Et encore : deux jeunes arbres, l'un en plein centre de la cour, l'autre juste devant la maison d'Hama, développent leur légère frondaison sphérique en projetant au sol le cercle de leur ombre qui tourne lentement avec le soleil. Dans sa chambre, Hama me montre deux calebasses, demi sphères orange qu'il a pyrogravées. Qui est donc ce jeune cultivateur, si vif, si décidé, qui invente signes et formes et engage des aventures de signes et de formes que personne n'attend jusqu'ici ?

Nous nous voyons souvent. Le jour de nos retrouvailles de cet été, tandis que nous marchons dans Boni pour faire quelques salutations et deux ou trois achats, Hama ne lâche pas ma main. Ceux-ci effectués, en franchissant avec lui la large échancrure dans ce mur de terre qui marque le bord de sa concession, je remarque une autre porte, plus étroite, plus ancienne sans doute, maintenant condamnée au moyen d'un empilement inachevé de briques de terre sèche et, surtout, d'un vieux et très grand mortier à piler le mil renversé tête en bas, cylindre indispensable à la nourriture quotidienne, plus beau encore et tragique ; Hama l'a retourné pour en faire la garde de la maison et, en fait, la signature simple et hardie de sa personnalité, effigie de vieux bois face aux passants du village.

Hama veut travailler avec moi sans désespérer. Un jour, comme rien ne semble l'arrêter, nous créons six tissus d'affilée ; sur les deux premiers, le poème évoque, invoque, convoque le sel, qui, depuis Taoudeni, à l'extrémité Nord du Sahara malien, chemine jusqu'ici en longues et lentes caravanes de chameaux⁵, le sel qui

⁵ J'ajoute, en novembre 2010, que ces caravanes de sel sont une des marques les plus claires du monde tamashek (touareg) qui au nord du Mali et au Niger, outre sa brutalité fière, outre sa mainmise impitoyable sur des Bella ("captifs") par dizaines de milliers, traverse régulièrement le désert en 4x4 ou en caravane de chameaux aussi bien pour le commerce que pour les trafics de

crépité lorsqu'on en jette quelques cristaux dans la feu. La main d'Hama, le pinceau que je lui ai apporté bondissent. L'œuvre poème-peinture est elle-même sel qui pique la langue et les yeux et relève soudain l'espace et le silence où nous ne dormons jamais complètement tout à fait, ni Hama ni moi, ni Naforé ni l'enfant muet, ni les vieux esclaves qui extraient là-bas au Nord ce sel, ni ceux restés dans la grisaille froide de l'Europe. Sur les deux tissus suivants le poème dit la main qui se pose sur le nuage fertile, métaphore de l'attente heureuse et finalement comblée de l'orage de l'hivernage qui abreuve l'oasis asséchée, puis dit la main qui se pose sur la parole qui vole avec l'oiseau, métaphore de la parole libre, la nôtre bien sûr, qui fend l'air et que l'air caresse. Et Hama avec une énergie heureuse, à genoux comme moi sur les tissus, peint à grands gestes les traits, les contours, les profils des oiseaux qui courent en brousse en croisant leurs longues pattes ; Hama peint le "merveilleux hélicoptère", dit-il, qu'il a vu un jour dans le ciel de Boni, oiseau de métal et de féerie qui saute par dessus les montagnes. Le soir approche. Encore deux tissus, où nous avançons dans le mot, dans le signe et tout cela danse dans la main, devant les yeux, et le sol de la concession d'Hama chante avec nous ; chacun de la famille vient voir, s'assied, repart, revient encore ; des passants regardent par dessus le petit muret de pierres qui borde la concession, s'arrêtent ; les premières étoiles arrivent par dessus la montagne de l'Est. Alors nous relevons les six tissus, maintenant tout à fait secs, et, au moyen de quelques longs clous que j'ai apportés de Bamako et de baguettes de bois, les "installons" sur le long mur de la maison du fond, deux à deux : grand repos, grande joie, la parole par le mot du poème, la parole par le signe graphique, danse lentement, clairement, avec son assurance droite, ferme et simple, formidablement libre et rythmée, sur le tissu que la dernière lumière du soir, oblique, éclaire et caresse. La parole respire et nous nomme et nous donne et donne à chacun de ceux qui regardent avec nous la danse des signes sur le vieux mur de terre ocre entre les deux montagnes que la nuit bientôt avale.

Dans l'espace tactile, tout repose sur l'intermittence de soi, ne serait-ce que par le rythme quotidien de la veille et du sommeil et par celui, de chaque instant, des poumons : inspirer, respirer ; plus secrètement perceptible le cœur bat. D'où cette sensibilité, faut-il écrire cette pensée, en damier ; tout l'espace ici est d'ailleurs damier, cubes et parallélépipèdes des montagnes, carrés des champs, des parcelles et des terrasses, carrés des concessions, des enclos et des maisons, peintures à la manière des couvertures dogon sur certaines portes, répartition des signes graphiques sur le mur peint à l'intérieur. La pensée du lointain, de l'horizon physique, la rêverie de l'utopie, de la fin, la linéarité de l'Histoire, la perspective du projet, tout cela n'appartient pas à la langue-espace des ces lieux. Selon l'heure, le jour, selon les états du corps on est en plénitude active ou en plénitude d'attente, dans la case noire ou dans la case blanche du damier. Dans la case vide, serait tenté de dire un Européen nourri de quelque culture mystique : erreur ! Pas de vide ici, mais un état de l'être différent : cette turbulence ambivalente comme je le disais en

tabac, d'armes ou de drogue. Hama Babana est un Bella qui s'estime libéré.

parlant de la “ brousse ” pour le parcours de laquelle Nouhoum et Hassan accroissent leur corps d’un bâton.

Je n’ai pas souvenir d’avoir vu une seule fois Hama en suspens, pour dire ainsi. Son énergie, très vive, aiguise sans cesse son attention, son activité physique déborde ; parfois, en peul, et surtout en tamashek, qui est la langue de ses maîtres, il retourne l’autorité implacable de ceux-ci par d’extraordinaires jeux verbaux, à la limite de la glossolalie ou de non-sense rhymes qui font se tordre de rire tout le monde, les maîtres y compris. J’en suis venu à me demander si Hama reste toujours l’homme de l’intermittence et du damier. Oui, bien sûr, par sa vie quotidienne ; oui, parce que les signes graphiques qu’il peint sur son mur ou avec moi sont répartis dans une heureuse frontalité rythmée de manière égale en façon de damier. Cependant sa sensibilité, sa posture agissante d’homme allant vers le monde, s’élançant dans l’espace, et non pas le subissant, allant au devant des gens, tout cela semble montrer que son corps touche presque toujours une case noire du damier. Tempérament original. Je n’en suis pas sûr, mais je me demande si ce n’est pas le propre du poseur de signes, ici dans ces villages de montagnes, d’être à l’aube de la sensibilité du projet, voire de la pensée du projet. Le poseur de signe n’est-il pas celui qui émerge du damier et s’aventure dans un autre espace, dont la substance en majorité reste tactile mais évolue déjà vers quelque chose d’encore inconnu ? Le tracé de la lettre, puis du mot, la présence physique et visuelle de la métaphore sur le tissu, le tissu étalé au sol puis brandi vertical, contribuent à créer quelque chose de tout à fait inconnu et qui est certainement de première importance.

Hama vit plutôt par une dilution permanente de soi, comme par cercles concentriques s’éloignant successivement, sans que jamais cette énergie de soi existant par la décentration en arrive à s’épuiser. Au contraire, pour user ici du vocabulaire des peintres qui repassent la couleur, Hama vit par un “ rafraîchissement ” permanent de soi par ondes concentriques à centres multiples comme, après les grandes pluies, après les grands dépôts de la poussière par l’harmattan, la peinture sur les murs est rafraîchie sans désemperer, comme les échelles noires dressent et organisent l’espace et la vie dans la peinture de la pièce en face de sa maison.

Hama parle beaucoup. Il aime même jouer avec la parole. Il chante la parole en la rythmant au godyè. Il passe sans cesse du peul au tamashek et à un peu de français, lui qui n’a jamais été à l’école. Je vois bien qu’il m’écoute avec une attention toute aiguë ; d’un de mes séjours à l’autre, il m’attend ; et ce n’est pas simplement un ami blanc qu’il attend, c’est l’homme d’une certaine parole, et d’une certaine parole que celui-ci écrit en grandes lettres souples sur un tissu presque sacré.

Or ce que Hama dessine de son pinceau sur le tissu, auprès du tracé et du sens du mot est presque comme un idéogramme : oiseau, “ hélicoptère ”, camion, maison (vraiment très stylisée). Une ferme ligne colorée qui parcourt en l’arpentant de manière très claire la surface du tissu ; pas une hésitation ; peinture toujours très

propre et en net contraste. S'il le faut, Hama repasse le trait jusqu'à ce que la ligne soit parfaitement nette. Sa main qui peint, ou plutôt dessine avec un pinceau chargé de peinture colorée opère une avancée sur ce terrain textile sacré, dans la compagnie de mes mots dont il "tient la main" : une avancée pleine de l'énergie d'une décision très ferme, une avancée incisive. Hama poseur de signes tranche dans le vif, plutôt qu'il ne bâtit. Pour lui, poser le signe, c'est trancher et donc scinder, c'est aller de l'avant en fendant l'espace tactile, c'est "plonger" dans l'avenir (donc hors du damier), c'est "plonger" dans de l'inconnu. La parole du poème en tout premier lieu y aide, comme une sorte d'avant-garde, comme un éclaireur aventuré déjà au devant de lui ; et lui, avec sa main qui pose le signe près du mot, entraîne avec son corps et sa personne sa famille, sa descendance, son destin, les dieux du village et la mémoire irretrovée de l'enfant d'esclave qu'il est.

Voilà, le tissu est peint ; il a séché. Nous le dressons. Il reste un peu de peinture au fond des petits récipients que nous utilisons. Sans s'arrêter, avec nos restes d'acrylique il rafraîchit les peintures des murs de sa propre maison, avec une vigueur directe et lumineuse ; mais seulement avec les fonds restant *après* la bannière : cette peinture restante est comme de l'eau bénite, sacralisée par ma main et la sienne et par son parcours dans la nomination et la création. Ainsi reprend-il, ainsi redéploie-t-il sur le mur intérieur de la pièce où il dort, les signes graphiques plus francs et plus audacieux encore, ces signes dont il pose sa signature de soi et dont il élabore, trait à trait, un cheminement de son destin.

Théâtre et personnage

Ce matin, je retourne à Nissanata : une heure de marche depuis Boni, le long de la grande falaise orange de la montagne de l'Ouest, qui s'appelle Banaga⁶. Village très pauvre où vivent des Rimaïbé, c'est-à-dire des vassaux des Peul et même, jusqu'à il y a peu de temps, leurs esclaves. Mais les cultivateurs de Nissanata se sont organisés pour développer une remarquable activité de tissage : en saison sèche, on tisse, sur une bonne vingtaine de métiers en plein air, de grandes " couvertures " où des carrés de couleurs sont répartis en damier. Dans plusieurs maisons de terre de ce village j'ai vu certaines des plus remarquables peintures murales de la région : à l'évidence le signe graphique y tend vers l'écriture.

Hama m'accompagne ; si je ne me trompe pas, il ne connaît pas ce village. Je lui ai parlé des peintures que j'y ai vues. J'attends beaucoup de ces retrouvailles et espère convaincre un des peintres du village de commencer un travail avec moi ; je n'ai pas, à l'avance, d'idée particulière sur ce que Hama va faire avec nous. Juste avant l'arrivée au village, le chemin longe le pied de l'éboulis tombé de la falaise ; des enfants jouent en chantant. Hama insiste alors pour que nous montions dans les rochers voir un " sangaldé " ; " c'est très beau, tu vas le voir ", insiste-t-il, " si, allons-y ". Nous ne venons pas ici pour chercher à voir cet animal dont il me semble comprendre, d'après les exhortations d'Hama, qu'il s'agit d'un grand oiseau rare à très longues plumes ; il est vrai que plus haut dans une partie sans falaise de cette montagne j'ai vu courir des hardes de singes ; c'est vrai qu'un peu plus haut des anciens de Nissanata il y a presque deux ans m'ont conduit jusqu'à une grotte secrète y voir des peintures murales très anciennes, dont ils m'ont peu à peu révélé quelques aspects, en particulier pour des rites Dogon de divination lorsque des Dogon habitaient encore à mi-pente de cette montagne.

A son sommet, l'an passé, j'avais fait une " installation " de poèmes sur des pierres beiges que j'y avais dressées. Cette montagne a décidément quelque pouvoir magique : le signe y court, la couleur y chante. Soudain, à grands cris les enfants, nous indiquent de monter encore un peu vers ce gros rocher marron, là, encore un peu plus haut. Hama court de rocher à rocher : " oui, le " sangaldé " est là, viens vite ". Il est tapi au pied du rocher, je le découvre à mon tour : un énorme porc-épic, sans doute affolé, qui remue à peine et ébouriffe ses très longs piquants noirs et blancs. Hama est totalement émerveillé ; l'animal, mais aussi Hama m'émerveillent ; cette montagne où courent les merveilles et les légendes m'émerveille.

Lorsque, redescendant, nous entrons entre les maisons du village, on me reconnaît ; l'accueil est chaleureux. Un ancien, particulièrement noble et aimable, vient à ma rencontre. C'est lui qui avait pris l'initiative de me conduire dans la grotte aux

⁶ Note de novembre 2010 : le nom de cette montagne change selon l'ethnie de celui qui la nomme, ou Banaga, ou Zuku, ou Kongori, etc.

peintures anciennes tout là-haut. Salutations, thé, salutations encore ; je reconnais plus d'un tisserand, certains enfants ; beaucoup sont nus, parfois en piètre santé. Je présente Hama. Bientôt on me conduit, avec Hama, revoir les intérieurs de quelques maisons peintes que j'aime tant. Oui, elles sont toujours aussi belles. Dans une maison on a curieusement ajouté des points rouge vif au milieu des effigies humaines blanches peintes sur un fond très noir : pourquoi ? Hama écarquille, enthousiasmé, ses yeux. Le fils de l'ancien si noble nous invite à boire le thé chez lui. Il s'appelle Yacouba Tamboura, Tamboura comme presque tous les habitants de Nissanata ; aussi noble que son père, extrêmement souriant, son visage exprimant une grande bonté en même temps qu'une réserve élégante. On nous sort, devant la maison de Yacouba, une natte de paille, signe d'honneur : nous nous y asseyons, déchaussés, pour boire le thé. Yacouba, cependant, nous dit d'entrer un moment dans la maison. Un saisissement : elle est entièrement peinte. Je n'y étais encore jamais entré. Près du plafond de branchages, des mouchetis très denses de points bleus, blancs, noirs, ocres et gris ; plus bas ce que je comprends immédiatement être des portails en claie ajourée d'enclos à bétail, figurés ici en sortes de peignes blanc crème ; plus bas encore, sur une très large bande horizontale, tout un peuple de signes blancs, noirs ou marrons sur un fond presque rose : des outardes et des pintades, des arbustes, des bœufs, des éléphants, des silhouettes de personnages, des signes sans doute abstraits : toute une foule heureuse, aérée, où rien ne se presse ni ne se bouscule, allant toujours vers la gauche. Rythme léger et noble, traits simples allant de leur amble généreux sur le mur, comme j'imaginerais un chant polyphonique roulant parmi les pentes de la montagne entre "sangaldé" et singes, alors qu'en bas les cris et les jeux des enfants rebondissent. La maison de Yacouba est une véritable splendeur. Nous sortons boire le thé, Hama et moi parlons à Yacouba de sa peinture. Il répond peu, gardant son large et si beau sourire. Je sens que je peux enfin lui proposer de réaliser avec moi une bannière poème-peinture. Silence. Puis Yacouba dit à voix douce que c'est un peu difficile à faire. Silence. Il ajoute que ce n'est pas lui qui a peint ici. Silence.

Je lui demande si je peux entrer à nouveau dans la maison : mais oui. Mais d'où vient donc une peinture si heureuse, si unie, si inventive ? Yacouba me permet de la photographier. Je propose alors que nous en reportions au crayon les dessins sur le papier : " oui, tu peux ". Hama, Mohamed, un jeune Tamashek de Boni qui écrit de très beaux poèmes et qui vient de nous rejoindre, se partagent les pages d'un cahier d'écolier que je leur propose et dessinent. C'est la première fois qu'Hama dessine sur le papier. Longs moments studieux où Hama, Yacouba, Mohamed et moi, assis sur la terre battue, parlons peu, regardons, regardons la danse des signes sur les quatre murs. Quelque chose de ces signes, quelque chose de cette danse vient dans nos yeux, vient dans nos têtes, une joie silencieuse et profondément heureuse. Au bout de longues demi-heures, je prends cependant la parole pour dire que j'aimerais tant écrire sur un tissu les mots du poème qui iraient avec la danse de ces signes merveilleux. Très simplement, Yacouba et Hama sont aussitôt d'accord pour qu'Hama s'inspirent de ces signes : qu'une œuvre naisse par et avec ces signes, une

œuvre heureuse et libre dont l'origine nous est encore mystérieuse. " Revenons après-demain ", propose Hama, qui doit entre-temps cultiver ses parcelles à Boni. C'est alors que Yacouba nous dit que ces peintures sont réalisées par les femmes, non pas une femme, mais les femmes, qui s'accordent lors de certaines fêtes du village pour repeindre ensemble les murs de plusieurs maisons où elles passent en cortège : création collective itinérante. Ces jours-ci, les femmes sont aux champs ou autour du puits et rien ne se passera avec elles.

Je comprends aujourd'hui qu'ici la peinture est également un théâtre itinérant. Une troupe passe et joue à poser, joue en posant de la main ses signes colorés sur les murs. Elle crée un décor. Ce jeu rituel crée un décor de théâtre. Pour que l'on joue quoi devant lui ? Et derrière ce décor qu'y a-t-il ? Qui ou quoi se tient comment dans les coulisses ? Quoi se cache et pourrait bien surgir derrière ce qui est peut-être un rideau de scène ? Et nous devant ce décor, qui devenons-nous ? Sommes-nous, à notre tour, les acteurs poussés à jouer, mais quoi ?, par ce décor fabuleux. Fabuleux comme une légende qui se chante de toute la force des couleurs et de l'énergie de ses lignes. Yacouba qui habite ici, entouré de ces peintures, qui dort au centre de ces peintures, qui devient-il par elles, grâce à elles ? Est-ce ici que va se révéler la raison de son si constant et si beau sourire ? Quelque chose comme une dramaturgie et une liturgie commence à se formuler et se laisse percevoir dans le rythme heureux et aérien de ces signes peints sur les quatre murs.

De retour à Boni le soir, je travaille encore avec Hama sur le sol de sa cour, jusqu'à la nuit noire. Quand son plus jeune frère nous prépare le thé, Hama reprend le petit cahier d'écolier et se met à dessiner, d'un trait immédiatement ferme et dynamique, des personnages : il les campe vigoureusement stylisés, debout les jambes écartées pour une ferme posture, les bras grands ouverts comme vu de face l'oiseau en ouvrant ses larges ailes nous mime l'horizon que son vol touche. Ce soir, Hama parle d'abondance avec moi ; il chante avec son godyè. Il dessine pour la première fois la personne humaine, vaste idéogramme figuratif à bras largement ouverts, éprouvant la générosité de l'espace, embrassant la vie.

Le surlendemain à l'aube, Hama et moi revenons à Nissanata. Yacouba, son père et sa famille nous attendent. Yacouba sort une natte de paille et l'étend devant sa maison, puis une deuxième natte ; mais avant de commencer le travail, nous entrons une nouvelle fois regarder la peinture si heureuse qui danse sur ses murs. Hama me montre certains dessins qu'il a aimé tracer sur ses feuilles de cahier. Il fait encore tiède lorsque, tous dehors, à genoux sur les nattes, nous engageons les choses. Je prépare les couleurs et les mélange. Curieusement, les poseurs de signes veulent toujours que ce soit moi qui prépare les couleurs, leur dilution, leurs mélanges : il leur importe sans doute que ce soit ma main qui initie le matériau de la couleur. De même importe-t-il que les matériaux utilisés pour peindre l'intérieur des maisons de terre soient, dans certains villages, préparés lentement et longuement par les femmes, à certaines époques précises et selon les rituels

adéquats, avec de la terre, de l'eau et des écorces broyées. De nombreux enfants nous entourent. Des adultes. Un grand gaillard arrive en vélo, nous regarde de tous ses yeux nous installer. Nos échanges des jours précédents et de ce matin, Yacouba, Hama et moi, me font écrire alors les poèmes, très brefs, de la parole qui danse et court comme le vent dans la montagne. Métaphores dynamiques en phrases nominales ou interrogatives. Lorsque intuitivement j'en sens la formulation aboutie, je prends mon crayon et trace sur le tissu les lettres dansantes de ces mots ; je prends ensuite le pinceau chargé de noir, et, lentement, parlant avec Hama et Yacouba, leur répondant, je peins les lettres qu'ils ne lisent pas mais dont ils voient la course légère et la graphie souple, allant au sol de ci de là sur le tissu. Hama se saisit alors du pinceau : c'est la première fois qu'il le fait en dehors de chez lui. Il le trempe dans les couleurs, trace avec une assurance claire et heureuse le contour ferme de l'oiseau à longues pattes croisées, les bras de l'étoile, le tronc et les branches en épi d'un arbre : le poème-peinture vient au jour, au grand jour, dans la cour, danse heureuse et lente de nos mains avec les mains, autour des mains des absentes qui par leurs propres traces verticales sont presque présentes juste derrière le mur. Théâtre que, elles et nous, nous nous jouons de part et d'autre du mur, avec cette langue secrète de l'invisible qui nous partage et nous unit. Premier tissu, deuxième tissu.

Le soleil cependant est monté dans le ciel, la chaleur est devenue forte. J'ai encore trois tissus : trop chaud pour continuer ainsi. Yacouba nous emmène alors à l'autre bout de sa cour, avec tout le matériel, sous ce que dans le français de cette région on appelle un "hangar" : ici un petit et très bel édifice, en briques de terres laissant à intervalles réguliers entre elles passer la lumière et un léger vent ; des piliers d'angle, en terre eux aussi, portent un toit plat de branchages : c'est là que nous créons trois autres tissus. Hama est insatiable ; la fatigue qui me guette semble l'épargner. Dès qu'un tissu est achevé, nous le portons précautionneusement dehors, pour qu'il sèche en plein soleil, pose à même le sol de terre, de sable et de fins graviers. Quand nous le relevons pour le présenter vertical et lorsque ensuite, plié, nous l'emportons à Boni, de minuscules graviers constellent son revers, adhérents à la peinture maintenant bien sèche qui l'a traversé. On nous apporte un grand plat de riz et de sauce à la viande, cadeau de Yacouba et de son père ; nous mangeons ensemble, accroupis à l'ombre du hangar. Cinq tissus, beaux et droits, rythmés où la parole et les signes dansent alors que parmi ces derniers apparaissent pour la première fois, de la main d'Hama, des silhouettes humaines, sortes de bâtonnets articulés ; mais deux d'entre elles sont à l'endroit du ventre dotées d'une belle sphère, courbe parmi les courbes, arc de cercle comme Hama aime en inventer sur le sol de sa propre cour, comme ma main graphie les lettres du poème.⁷

⁷ Note de novembre 2010 : peu à peu Yacouba est devenu un personnage essentiel de notre groupe, alors que Hama Babana s'en est trouvé à l'écart assez rapidement pour des raisons assez troubles concernant ses relations peu respectueuses avec les Dogon de Koyo. La première attitude de Yacouba, comme on l'a vu dans ses lignes de 2002, est toute imprégnée de cette

L'ascension à quatre pattes

Bacaye marche devant moi en tenant à la main un petit bidon d'huile d'arachide et un sachet en plastique où il a mis les œufs que ses pintades viennent de pondre. Il monte lentement, un petit peu essoufflé. Hamidou, qui a mis un grand boubou rose, très beau, lui descendant jusqu'aux chevilles marche tout devant, d'un pas léger ; il a pris sur son dos mon gros sac rouge où je range l'essentiel du matériel, tandis que je porte le petit sac gris où me reste toujours à portée de main l'appareil photo. La pente est très rude, le cheminement grimpe droit, nous fait monter à grandes jambées sur des blocs inclinés ; nous transpirons abondamment. Le dos d'Hamidou, sous le sac, s'auréole d'une tache de sueur aussi large que son torse. Comme il esquinte ainsi son boubou, je lui suggère de retirer celui-ci, ce que quiconque ferait dans les Alpes ; à part un pantalon il n'a, semble-t-il, rien en dessous. Mais il refuse d'ôter le boubou. Décidément les usages du corps ici arrivent parfois à me déconcerter. Mais je remarque aussi que chaque fois que quelqu'un de Koyo, vers lequel nous montons, et Bacaye et Hamidou en sont, est en contact avec Boni, le grand village en bas, il se pare de ses plus beaux atours. Le chemin est si rude qu'on comprend tout de suite qu'il n'y a pas ici d'animal de bât ; je me rappelle les si agréables chemins muletiers des Alpes et de l'Atlas, dont la pente douce régulière permet, au prix, il est vrai, de longs lacets, de faire monter sur le dos de l'âne ou du mulet des charges considérables. Nous montons de bon matin après quoi la chaleur et le soleil sur cette pente raide me sont redoutables. Bacaye et Hamidou sont descendus dès avant l'aube à ma rencontre, pour m'aider et aussi, simplement, par joie de nos retrouvailles.

Montée à la fois lente et rapide parmi les blocs effondrés, parmi les minces replats où, bien sûr, on fait pousser qui du maïs, qui du mil. De gros lézards verts et rouges filent ; des oiseaux invisibles poussent des cris stridents plus haut dans la falaise. La vue s'étend déjà largement au delà de Boni tandis que Banaga, la montagne de l'Ouest, développe toute son ampleur comme une île se lèverait puissamment de la mer. Nous montons. Nous nous rapprochons de la falaise orange. Les blocs à franchir sont plus gros encore, larges couches de grès brisées et tombées droit de là-haut ; l'usure des traces de pas sur les pierres indique clairement l'itinéraire : c'est depuis Boni le seul accès commode à Koyo. Mais la falaise là-haut, sa muraille continue ? Où est le passage ? J'entends encore des cris et peut-être des voix, plus haut. Les cours des maisons de Boni, si grandes quand on y est, comme celle où je dors, comme celle de Hama que je vois là-bas, paraissent maintenant toutes

“ pulaku ” Peul, cette réserve ou pudeur ou encore réticence élégante qui exclut que l'on s'exprime ou s'affirme directement. En fait Yacouba a peint abondamment, en palimpseste, par-dessus les peintures rituelles de femmes dans sa maison ; il n'a cessé de développer ensuite un art graphique monumental, magistral et d'une grand raffinement, dans les trois puis six maisons de terre, qu'il a construite sur les côtés de sa “ cour ” grâce aux produits de nos expositions en Europe.

menues, les champs alentour aussi. “ Les éléphants sont tout proches de Boni en ce moment ”, me dit Bacaye, en me montrant la plaine vers le Sud. Tous trois nous parlons d’eux ; Hamidou raconte la mésaventure d’un cultivateur pourchassé par un petit troupeau, Bacaye rappelle qu’un autre cultivateur a été écrasé par eux l’an passé. Certes la loi malienne les protège maintenant ; mais enfin il faut bien se défendre aussi.

Les cris, les éclats de voix, des rires aussi sont maintenant très nets au dessus de nous. Bientôt nous rejoignons tout un groupe de jeunes cultivateurs de Koyo, parmi lesquels je reconnais, avec quelle joie, Belco, peintre aussi, comme l’est également Hamidou. Salutations. La marche cependant n’arrête pas, nous parlons en grim pant. Que vois-je alors ? Au milieu du groupe décidément très animé, un veau. On le tire par une corde passée à son cou ; on le pousse par derrière ; un gros rocher, on porte à grands cris le veau qui se débat. “ Voilà, m’explique Hamidou et Bacaye, nous avons décidé là-haut, nous les Dogon de Koyo, d’acheter peu à peu de très jeunes veaux et de très jeunes génisses. Nous avons des poules et des chèvres. Nous allons essayer des bovins ; celui-ci est notre troisième ”. Cela me paraît vraiment extravagant ; certes le plateau où nous déboucherons bientôt, du moins ses parties abritées des vents, pourraient convenir à un tout petit peu d’élevage. Mais l’escalade qui nous reste à accomplir dans la falaise ! Impossible pour un tel animal ! Nous dépassons l’escorte bruyante. Encore cinq blocs empilés : je vois Belco et ses compagnons qui portent, oui portent le veau en montant à très grands enjambées les rochers oranges, et, oui, le veau est déjà vingt mètres plus haut ; et sans répit le groupe continue son ascension. Quant à nous trois, nous avançons. Nous nous engageons bientôt dans ce passage presque secret, au profond d’un pli de la falaise, qui m’avait vivement impressionné la première fois, il y a quelques années : un couloir rocheux fort raide entre deux parois surplombantes qui finissent là-haut par se rejoindre. On monte quand même, dans une demi obscurité. On butte enfin sur un énorme bloc coincé. C’est là que les Dogon ont aménagé, à ce passage clef, une sorte de verrouillage aisé pour assurer leur sécurité dans les temps troubles, y compris jusqu’aux récentes razzia qui venaient saisir des esclaves. On grimpe au creux de la roche un aménagement étroit et frais ; on débouche au prix de quelques surprenants retours sur soi-même enfin en plein ciel, sur un nouvel amoncellement de blocs oranges, encore un peu d’escalade, une large vire au bord d’un précipice impressionnant et c’est le sommet de la falaise. Et là-haut, au débouché sur le plateau, quelle vue extraordinaire sur Boni loin en bas, la montagne de Banaga en face, d’autres montagnes tabulaires très loin vers l’Ouest, les énormes blocs de grès, extravagants, près de nous, le vent qui joue avec toute la force de sa liberté, le ciel jusqu’au Sahara et jusqu’au Burkina. J’aime toujours faire une halte à cet endroit, qui est comme une suture mystérieuse et belle entre le monde de la plaine et celui du haut plateau, entre le monde Dogon et celui du bas, où les Peul dominant.

C'est alors que j'entends à nouveau les cris des jeunes convoyeurs de veau. Déjà ! Ils débouchent sur la grande vire là-bas. Je vois entre les derniers blocs le pantalon, orangé vif, de Belco ; à grands gestes des bras nous nous saluons de loin, ses compagnons nous voient aussi ; et le veau, bien droit sur ses pattes effilées, au milieu ; deux ou trois minutes, ils nous ont rejoints avec de grands rires et pour souffler un peu, s'assoient tout de même avec nous.

Le regard du signe

Face au soleil levant, à l'extrémité Est du plateau totalement entouré de grandes falaises verticales, Koyo se partage en trois hameaux rapprochés ; dans les intervalles de ceux-ci se dressent cinq vieux énormes baobabs. Koyo vit depuis des siècles isolé et fort bien protégé par la nature elle-même. Une source pérenne jaillit au pied d'une petite falaise couleur de feu qui s'élève cinq cent mètres à l'Est du hameau le plus à l'Est. Les violents orages de l'hivernage et leur eau généreuse, s'écoulant ensuite lentement sur les dalles de grès du plateau, permettent d'entretenir de nombreux "jardins", où les habitants de Koyo font croître des légumes et quelques céréales. Minuscules parcelles aménagées avec beaucoup d'ingéniosité, arrosées de l'eau puisée avec des Calebasses dans les mares temporaires. Lors de l'hivernage tout le village s'active aux cultures, dès l'aube. Les anciens attribuent les parcelles nouvelles ou aménagent la répartition actuelle s'il le faut. Tous apparentés les uns aux autres, les gens de Koyo, en très bonne entente et en harmonie, maintiennent avec vigilance et lucidité leur autonomie et leur autosuffisance ; le marché de Boni, au pied de leur montagne, le jeudi, leur sert aux achats indispensables, du sel, du sucre, du tissu qu'ils se procurent en vendant leurs excédents de légumes. Le Sous-Préfet de Boni et son ami le commandant de la brigade de gendarmerie, qui joue au moins autant un rôle de juge de paix, constatent l'autonomie, voire l'indépendance de Koyo, où ils ne parviennent pas avoir de contact et dont ils n'ont pratiquement pas d'information ; ils ne savent pas ce qui s'y passe, me disent-ils. Ils s'étonnent d'ailleurs (et approuvent avec chaleur et peut-être quelque envie) que je sois toujours accueilli si amicalement par le village, dont ils voient bien que je finis par connaître beaucoup de choses. Les habitants de Koyo m'ont en effet souvent parlé de leur organisation et de leur production agricoles, des difficultés qu'ils éprouvent pour accroître leurs parcelles ; ils m'ont parfois demandé une aide que j'ai pu leur donner ou que j'ai su leur trouver en France. Nos relations, de fait, sont excellentes, fondées sur une grande confiance, heureuse, simple, fidèle ; je remonte au village chaque fois que je reviens dans la région, apportant du courrier (que je lis moi-même), des objets, des photos ; mais surtout j'y retrouve cinq poseurs de signes, qui sont devenus des amis, Hamidou, Alguima, Hama Alabouri, Dembo et Belco. En effet j'avais dès mon premier séjour vu à Koyo deux maisons dont les peintures intérieures sont d'une richesse exceptionnelle. L'une avec ses signes beiges sur un fond rouge, encadrés par de grandes bordures peintes en bleu selon une structure en damier, peut faire penser à une réappropriation "laïcisé" d'une peinture de signes dans un auvent de circoncision ; de plus, à droite de cette sorte d'abécédaire cosmogonique, figure un personnage dont la tête de profil et le torse de face sont formés d'une juxtaposition de signes ; l'autre maison présentait, car les intempéries l'ont depuis fortement détériorée, une "installation", au sens de l'art contemporain avec de grandes projections murales de peinture bleue et la suspension au plafond de pages désassemblées d'un livre, selon une structure reproduisant, elle aussi un plan de

damier. De ces cinq peintres, le plus jeune doit avoir vingt-cinq ans, l'aîné quarante. J'ai d'ailleurs eu quelque difficulté à bien savoir qui était qui, lorsque j'y ai réalisé les premiers poèmes-peintures sur tissu : car elles se réalisaient en plein air au milieu d'une petite foule très enjouée, les poseurs de signes se mêlant les uns aux autres, se relayant volontiers pour tenir le pinceau au cours de la réalisation de la même bannière. Mais tout s'y est fait avec une sorte de joie active et paisible. Et peut-être est-ce la raison principale pour laquelle l'accueil de Koyo m'est si heureux.

Ce matin, arrivant accompagné de Hamidou et de Bacaye et entrant dans le premier hameau juste avant le veau et son cortège, je retrouve chacun. Nous allons aussitôt saluer le vieux chef aveugle, son fils, les anciens et Alabouri : c'est lui, père d'Hama Alabouri, qui exerce, en fait, une autorité respectée et tolérante sur la vie du village. Bacaye et lui sont parmi les très rares qui y ont appris à lire et écrire. On me fait poser mes affaires dans la chambre d'hôte de la maison du chef. De nombreuses personnes viennent me voir, que je reconnais. En voici de nouvelles. Les enfants se pressent, certains nus ; quelques-uns d'entre eux me prennent par la main, qu'ils ne veulent pas lâcher, me caressent les bras. Bientôt nous pouvons commencer de peindre un premier tissu que j'ai posé à plat sur un rocher au pied du plus vieux baobab : c'est d'abord Alguima, homme profond et d'une sensibilité fine et secrète, qui pose auprès de mes lettres des signes orange dont il dit qu'ici c'est un homme couché, là un arrosoir fait de plusieurs Calebasses, ici un oiseau sacré, là un visage de profil, et voici l'oiseau à hautes pattes croisées : en fait un mystérieux fragment d'abécédaire orange, splendide et serein, auprès des jambages et des courbes de mes lettres noires. Hamidou, si fidèle et si solide, à son tour crée avec moi un nouveau tissu, en peignant, en alternance avec mes mots, trois petits groupes de personnages rouges, de face. Puis c'est Belco qui peint avec moi, plein de verve et de vivacité, puis Dembo et Hama Alabouri, hommes tous deux très intériorisés, posant de larges signes simples et mystérieux. On nous apporte un plat de riz qu'en passant près de sa maison de terre Hamidou a demandé à sa femme de nous préparer ; avec le riz, les œufs des pintades de Bacaye. Lui-même nous prépare alors le thé. Bientôt Alabouri nous dit de venir avec lui ; Hamidou, Alguima et moi sortons du village, gagnons vers le Nord les grandes dalles que le soleil et le vent frappent tant qu'elles en noircissent. Dans un léger creux, une grande mare d'eau que retient un petit barrage de pierres et de terre édifié là depuis peu. Alabouri me montre une belle pierre plate rectangulaire posée debout contre un gros rocher qui domine une extrémité du barrage. Alabouri, qui parle assez bien français, m'explique que c'est avec un don de moi, précédemment, que Koyo a pu acheter pioches et burins, plus quelques sacs de ciment et a édifié cette retenue dont l'eau, mieux gérée, permet une irrigation régulière en aval. " Mais Koyo, ajoute-t-il, veut que tu écrives un poème sur cette pierre que nous avons choisie spécialement et apportée jusqu'ici ". Pour la première fois des gens des montagnes du désert ont pris l'initiative d'une " installation " avec les mots du poète. J'ai souvent fait de telles " installations ", en étant toujours accompagné des villageois ; certes j'y compose sur place les mots qu'aussitôt j'écris à l'acrylique noire sur la pierre. Mais ce n'est pas sans y avoir

pensé des mois et des semaines auparavant. Aujourd'hui situation nouvelle. Impossible de ne pas accepter. " Merci, mais je ne veux le faire que si sur cette très belle pierre plate les mots sont accompagnés des peintures d'Hamidou et d'Alguima, qui sont ici ". Oui. Je trouve peu à peu les mots. Nous couchons la pierre, peignons à genoux, sous un soleil brûlant, mots et signes. Enfin nous dressons notre stèle, qui regarde la retenue et la surface de l'eau que frise un peu de vent. Silence, une grande émotion. La parole et l'eau sont ici vitales, tant dans la pensée quotidienne du village que dans la mythologie Dogon ; pour moi aussi. L'eau, la roche, la parole, le vent. L'eau salvatrice, la roche protectrice, la parole actrice, le vent libre. Il y avait en effet une nécessité à ce qu'un signe de nous, peintres et poète, regarde l'eau et regarde les passants du plateau et du bord de l'eau ; la retenue d'eau, regardée par notre signe existe enfin complètement.

La stèle porte ces mots : " La montagne enfante l'eau, sœur de la parole entre nos visages ".

Ici, devant la retenue d'eau, les mots de mon bref poème sur la stèle sont complètement entrés dans la langue-espace de Koyo. Mes mots répondent, comme mes autres poèmes, aux questions de vie et de sens que me pose le lieu ; mais par l'intervention d'Alabouri et des habitants de Koyo, mes mots sont ici entrés paisiblement dans la chair du lieu et rejoignent tout ce qui en elle nous regarde et nous appelle. Cette situation nouvelle est pour moi un véritable aboutissement de l'itinéraire que je souhaite au poème, jusqu'à l'espace extérieur, jusqu'au nœud physique de sens qui fait et même qui fonde l'espace extérieur. Les mots du poème rejoignent le lieu lui-même en le fixant et, en même temps, en l'ouvrant à tout vent, à tout homme. Cette situation, profondément heureuse va se renouveler à Koyo quelques soirs plus tard.

Dans cette si belle et si particulière situation, le lieu se creuse lui-même pour évider son trop plein d'être et pour ainsi faire apparaître le besoin du sens : le bord de la retenue d'eau a, c'est évident aux yeux d'Alabouri, requis la parole poétique qui lui a été un besoin ; j'ai pu répondre.

Le bord du plateau sommital est, du côté de Koyo, légèrement relevé en un bourrelet de grès presque vertical de quelques quarante ou cinquante mètres de haut ; mais ce bord du plateau, du côté de la plaine et de Boni, c'est une falaise lisse qui fait parfois jusqu'à cinq cents mètres verticaux. Or, dans ce léger rebord, non loin du passage presque secret qui permet de monter ou de descendre du plateau, un grand trou oblong s'est dégagé naturellement, comme une vaste grotte dont le fond aurait disparu ; ce trou a la forme en amande d'un grand œil et par cet œil, on voit le ciel. Chaque fois que j'arrive ou que je pars de Koyo, je regarde cet œil, qui, bien sûr, me regarde comme il regarde toute personne qui passe par ici. A son milieu se trouve une sorte de barre verticale, incompréhensible de loin. J'ai parfois demandé, dans mes précédents séjours à Koyo, ce qu'était cette barre verticale au

milieu de l'œil. Jamais de réponse ou des phrases si vagues que je les comprenais dilatoires. Ce jour-ci, qui est le dernier de mon séjour au village cet été, les cinq poseurs de signes, Alabouri bien sûr, Bacaye et bien d'autres me raccompagnent jusqu'au bout du plateau, là où on le quitte pour descendre dans la falaise. Soudain Alabouri me dit que nous allons monter à ce que j'appelle l'Œil. Nous obliquons tous vers celui-ci ; montée rapide en franchissant des petites barres rocheuses, en grimpant sur des blocs ; enfin un peu d'escalade qui me demande de l'attention alors que les Dogon, pieds nus ou en Tong, courent sur la face de la petite falaise, jouant avec le vide. Nous voici dans l'Œil. De l'autre côté, en bas, la plaine, la montagne de Banaga, la damier des maisons de Boni, la plaine encore, quelques longs filets de nuages du côté, au Nord, du Sahara. Du côté de Koyo, les longues lignes horizontales du plateau, les bourrelets sombres de la roche de l'autre côté du plateau, vers l'Est, et déjà presque enfouies dans les roches les maisons de Koyo. La voûte de l'Œil forme un bel arc de cercle orange. Certains s'assoient au bord du précipice, les jambes ballant dans le vide. Hamidou se tient debout tout au bord. Belco et Dembo me montrent ce qui paraissait une barre verticale : une corde suspendue à la voûte ; à mi-hauteur le bout de la corde est noué à une petite chaîne de maillons métalliques en bas de laquelle sont accrochés, ne touchant pas le sol, cinq ou six objets métalliques, couvercles de boîtes de conserve, carrés de ferraille. Devant mon étonnement, Belco m'explique que cela sert, avec le vent à produire des sons. " Pour faire fuir les singes, qui abîment nos jardins ". Je regarde en contrebas, pas de jardins dans les rochers, ou, alors, déjà assez loin. Je demande si cela ne sert pas aussi à autre chose. Silence.

C'est alors qu'un homme que je ne connais pas encore me montre au sol sous la voûte, parmi d'autres blocs de grès, un petit bloc très lisse, si lisse qu'il ne peut qu'avoir été soigneusement et longuement poli, prenant presque l'apparence du marbre. L'homme saisit une pierre dont il cogne la pierre polie : un son clair, très beau s'élève. Deux sources sonores dans l'Œil, l'une par le vent, l'autre par la main de l'homme. Les singes ne sont, c'est sûr, pas les seuls destinataires de ces percussions dont les auteurs ne sont pas seulement les hommes. L'Œil produit son signe. De l'autre côté du plateau, vers l'Est, Alabouri me montre l'emplacement du cimetière de Koyo. C'est alors que Belco, Hamidou et Alabouri me demandent d'écrire un poème sur un bloc au pied de la voûte. Que l'Œil, grande amande évidée dans l'épaisseur de la falaise, regardant et Boni et le plateau avec son village et son cimetière, donnant par intermittence ses signes sonores, puisse aussi donner le signe de son poème. Le lieu me paraît si beau et son sens actuel déjà si intense et complexe, je suis tellement surpris, que je ne peux répondre aujourd'hui.

Que ce soit au bord du petit barrage, que ce soit dans l'Œil, les habitants de Koyo attendent que le signe regarde. Qu'il regarde l'eau de la retenue et donc la fertilité des " jardins ", qu'il regarde Boni en bas, le plateau, ses maisons, ses tombes, ses " jardins ". Ils attendent que les mots écrits participent à ce regard que le signe du lieu porte sur eux. Les mots écrits, poème qu'ils sont, peut-être même par ce que poème, font sans doute passer ce regard issu du lieu à un statut autre, plus profond,

plus agissant. J'ai déjà écrit ailleurs, en Guadeloupe puis à Chypre, dès 1997, " l'image et la parole te regardent et te mettent au monde ". Je me demande si ce ne sont pas les mots que je devrais écrire, lors du prochain séjour, sur un bloc de l'Œil.

Le soir approche, la descente vers Boni est tout de même assez longue et, par une telle chaleur, fatigante. Il nous faut partir. Hamidou et Bacaye vont m'accompagner jusqu'en bas. Au moment où nous allons nous séparer, Alabouri me montre la hache qu'il porte à son épaule depuis que nous avons quitté le village : très belle hache, au long manche lustré et légèrement courbe, à la tête renflée duquel est insérée la pièce plate de métal, ouvragée par un forgeron et aiguisée sur son tranchant. A la fois outil banal du quotidien, à la fois outil puissant voire sacré ne serait-ce que parce que tailler l'arbre rare dans ces montagnes si sèches est un acte grave. Alabouri, tenant alors le manche dans sa main, me la tend, me la donne ; je l'accepte et la prends dans ma main.

Le don du nom

Quelques jours auparavant, après un très bel orage qui avait multiplié les joies dans le cœur de chacun, les cinq peintres de Koyo et moi avons passé au village une journée tout à fait heureuse. Les peintres se sont arrangés, malgré les travaux de leurs “jardins”, pour se rendre disponibles afin que nous fassions de nouvelles œuvres sur tissu. L’air lavé de toute poussière, les sons clairs des cascades un peu partout, les suintements luisants sur les dalles, tout est facile. Nous disposons le matériel sous un des baobabs du village, près d’un filet d’eau qui sera commode pour diluer les couleurs et nettoyer les pinceaux, quand ce ne sera pas nos propres mains. A côté de l’arbre, tout au bord de la falaise qui plonge vers l’Est, de grandes dalles plates où les tissus, en plein soleil, sécheront aisément. Bien des gens nous tiennent compagnie. On parle fort, on rit, on s’interpelle, Alabouri et Belco ne cessent d’échanger des plaisanteries. Sur une natte de paille qu’on a apportée d’une maison proche, j’étale un premier tissu ; j’y travaille avec Hamidou, de manière aussi heureuse que déliée et simple ; Hamidou peint à larges traits bleus et mauves, peu nombreux, épanouis. Puis Dembo. Puis chacun. Ainsi passent les heures. On nous apporte un plat de riz que nous mangeons ensemble. Puis du thé qui mijote longtemps sur des braises. Bientôt le petit stock de tissus que j’ai montés de Boni est épuisé. Je veille soigneusement, si loin de Bamako, à ne pas utiliser toute la réserve de matériel trop vite : je retrouverai d’autres poseurs de signes dans les semaines à venir, à Hombori à une centaine de kilomètres d’ici, et il nous faudra bien sûr alors aussi de ces tissus que je fais préparer à Bamako. Pourtant tout est si heureux qu’il est impossible de s’arrêter ; la fatigue et la chaleur m’y inviteraient bien... Le seul tissu vierge qui me reste pour aujourd’hui est celui de mon long chèche. Mais il est jaune-beige, mesure cinq mètres de long, un et demi de large : il m’a été donné il y a quelques années par des Tamashek dont j’étais l’hôte de la tribu, dans le désert au Nord de Gao, à quatre cents kilomètres d’ici. J’en parle aux peintres : un tel support pour les poèmes-peintures ? Un tel format, -mais tout de suite c’est précisément ce format qui me paraît intéressant- ? Le pari cependant est risqué. Sans la moindre hésitation, les cinq peintres décident que, oui, nous devons créer quelque chose avec et sur ce tissu du désert⁸. On apporte une seconde natte, que l’on met au bout de la première, afin que notre sol soit mieux égal. Nous nous installons au pied même du baobab, entre deux grosses racines qui courent encore à la surface du sol avant d’y plonger ; nous voici entre les bras terrestres de l’arbre. D’autres gens nous rejoignent pour voir ce qui va se passer. Les paroles, les rires, les plaisanteries redoublent. J’écris et peints en noir les lettres des mots sur le jaune du tissu ; je les fais danser, tel membre de phrase en haut, tel autre en bas, d’un bout à l’autre de la longueur du chèche, en laissant comme toujours sur le tissu

⁸ Note de novembre 2010 : j’ai su des années après que les peintres de Koyo avaient parfaitement compris la signification de ce tissu et de la peinture sur celui-ci. Ils savaient que ce tissu est le signe d’une tribu tamashek particulièrement cruelle dans ses razzias d’esclaves ; ils décidaient de poser leurs signes d’hommes libres sur le tissu de maîtres impitoyables de la plaine.

beaucoup de place aux peintres. Pris de court par la rapidité de l'événement, je décide d'ailleurs de reprendre les mots du poème que j'ai écrits sur la stèle devant la retenue d'eau et que tout le village a été voir. Les peintres se répartissent également l'espace, cinq mètres, cinq peintres. Et leur création se déroule harmonieusement, à bon rythme, simplement. Pour la première fois ils utilisent le blanc, (puisque le fond est coloré) dont jusqu'ici les tubes restaient presque entier, ne servant que fort rarement à compléter des mélanges. Peindre avec le blanc n'est pas anodin, puisque c'est créer une ligne, une trace, une silhouette, un signe enfin, avec une couleur qui n'en est pas vraiment une, qui se présente plutôt comme une "réserve" voire une suspension de la présence lyrique des choses par la vertu de la couleur, blanc qui, certainement, a une qualité sacrée. D'ailleurs Dembo, Hamidou, Belco utilisent ce blanc pour souligner certains de leurs traits colorés en bleu ou en rouge et leur donner un statut de signe singulier : doublés de blanc, de même que le mot, avec sa capacité poétique, est rendu présent, touchable, réel et visible par le noir que je pose.

Lorsque enfin cette longue oeuvre horizontale est finie et qu'elle a rapidement séché au soleil de l'après-midi sur les dalles brûlantes, impossible d'en rester là. Nous prenons les cinq tissus précédents et celui-ci, les portons jusqu'au hameau le plus à l'Est. Je propose d'en faire l'"installation", comme j'avais déjà fait les années précédentes, sur le long mur de briques de terre de la maison qui fait face au vieux baobab de ce hameau. C'est la maison du chef coutumier et de sa famille ; avec l'accord de tous, et du chef en particulier, les poèmes-peintures viennent déposer leurs propres paroles et leurs propres signes sur l'oralité ancienne que tous respectent et dont tous se nourrissent ici. Palimpseste en espace. Mais tant d'œuvres : il nous faut une bonne vingtaine de mètres de long : cette fois-ci nous allons largement déborder sur les maisons voisines. Les peintres et moi passons des baguettes de bois dans les ourlets que j'ai fait coudre en haut et en bas des tissus ; avec des longs clous que j'ai aussi apportés de Bamako, puisqu'on n'en trouve pas sur place, nous suspendons les tissus ; tous ces gestes se font naturellement, simplement. Enfin l'"installation" est en place, les mots noirs de poèmes courant sur les pièces de tissu, les grands signes peints s'y dressant debout, rythmant cet immense livre souple dont les pages, séparées les unes des autres, bougent dans le vent léger du soir, sur les maisons. Les habitants de Koyo se réunissent, ceux qui étaient déjà tout à l'heure avec nous, ceux qui rentrent de leurs "jardins", les femmes qui rapportent l'eau de la source ; tous regardent, commentent, touchent les tissus, s'écartent un peu pour regarder encore ; les cinq peintres racontent à leurs parents, à leurs amis tout ce que nous avons fait. La lumière devient dorée. Un peu de brume du soir efface la base des montagnes tabulaires, que l'on voit très loin vers l'Est par dessus les maisons qui portent les oeuvres. Les tissus blancs prennent une teinte orangée. Le son de toutes les voix, polyphonie heureuse et joyeuse, se fait plus doux ; beaucoup sont maintenant assis ; avec Alabouri et Hamidou je m'allonge sur un gros rocher gris au pied du baobab, nous sommes heureux, tout trois en silence.

Quelle dramaturgie s'est ainsi mise en place, devant les poèmes-peintures ? Plus rien ne se joue ici dans un intérieur de maison ; nous sommes tous dehors, face à l'Est où un peu de nuit vers l'horizon se prépare déjà. Sur les formes carrées et rectangulaires des maisons, sur les formes rectangulaires des tissus, les mots et les signes jouent pour nous une longue et très vieille histoire que nous regardons en silence. Son sens et son origine nous échappent, nous entraînent cependant, nous ne savons pas vers où.

Deux cigognes noires, des jabirus je crois, arrivent alors droit devant nous de l'Est, tournent en planant au dessus du hameau et des oeuvres, planent jusqu'au baobab, à cent mètres, au pied duquel nous avons tous les six travaillé toute la journée, se posent enfin sur une de ses plus hautes branches. Tous regardent dans le plus grand silence. Elles se tiennent maintenant immobiles, debout sur leurs longues pattes. Alabouri se rapproche de moi : " au début de tous les hivernages deux cigognes noires viennent ici ; en choisissant un des trois grands baobabs elles décident combien nous ferons de récoltes cette année. Tu vois, elles ont choisi celui-là, où nous étions tout à l'heure. Nous savons que c'est le baobab des deux récoltes. En se tournant, une fois posées, vers le Nord, comme elles font en ce moment, elles nous disent aussi que nous aurons des légumes en quantité suffisante. Leurs têtes vers le Sud, ç'aurait été mauvais pour nous. Elles repartiront demain. On ne les chasse jamais."

Lorsque la nuit arrive tout à fait, après que la femme d'Hamidou nous a préparé un plat de mil, Alabouri et lui m'emmènent dans une autre partie du village. Malgré la nuit profonde, beaucoup de monde ; on parle fort, des enfants courent en tous sens. Quelques lampes à pétrole, des faisceaux de lampe de poche ne permettent pas de comprendre, dans la poussière, ce qui se passe. " Les femmes vont chanter, me dit Hamidou. Assieds-toi avec nous ici. " Plus de monde encore, des cris, des rires, on se hèle dans l'obscurité. A droite, dans le brouhaha, deux ou trois femmes commencent à chanter. D'autres femmes les rejoignent. Leurs voix semblent se rapprocher ; je n'ose braquer ma lampe dans cette direction ; oui, elles se rapprochent, et je distingue peu à peu quatre femmes qui avancent au rythme de leur chant, se courbent non loin de nous, puis s'en retournent dans la nuit noire. Les conversations et les rires continuent cependant. Maintenant c'est à gauche que des chants naissent, s'approchent ; les femmes avancent jusqu'à nous, se courbent, touchent enfin le sol devant moi, du revers de leurs mains. Plus tard, c'est encore à droite. Rythmes identiques, une chanteuse principale, en majeur, à laquelle répondent en mineur trois chanteuses ; leur succède un chœur féminin plus fourni, et la chanteuse principale reprend son bref couplet. Chants vraiment beaux ; je les avais déjà entendus dans deux de mes séjours précédents, une fois en plein jour, une autre fois la nuit, dans un grand mouvement de poussière que striaient les lampes, les chants alternant avec des danses sur percussions. Les chants de ce soir non pas luttent, mais s'entrecroisent avec les conversations. Bacaye me traduit les

paroles chantées : des poèmes brefs, des sortes d'aphorisme sur la vie de ces lieux, sur la saison, sur la récolte attendue, sur les deux cigognes noires ; soudain je reconnais à travers la traduction de Bacaye, à laquelle Alabouri joint la sienne, un des mes propres poèmes que j'ai écrit tout à l'heure avec Hamidou ; et j'en entends un autre, que j'ai écrit avec Belco. Puis cet autre chant, et encore cet autre, dont la formulation des paroles est si proche de mes poèmes. Alabouri me dit alors qu'en début de soirée, devant la grande " installation " des six tissus face au lointain du soir, les femmes ont préparé ces chants. Ainsi se renouvelle l'aboutissement du poème, comme il avait déjà eu lieu sur la stèle devant la retenue d'eau.

" Ecoute bien ce qu'elles chantent en ce moment, ajoute Alabouri. Elles parlent d'un homme qui vient maintenant au village, qui revient régulièrement au village, qui l'aime et que le village aime. Ecoute bien ce mot qu'elle chante, Bienu. C'est le nom de cet homme. C'est le nom d'un vieux sage Dogon, qui vivait dans des temps très anciens. Elles et nous avons décidé de te donner ce nom ".

La danse du mot

Nuit écourtée par les chants de tard le soir, et encore un thé, et encore un plat de riz qu'on nous apporte très tard comme Alabouri et Hamidou me tiennent compagnie, discutant doucement tous trois allongés sous les étoiles sur la longue pierre plate où je passe mes nuits. Plusieurs fois je me réveille dans le peu d'heures de mon sommeil, regardant les étoiles, pensant aux événements de la veille. Dès que l'aube se prépare derrière les plateaux du lointain, je m'habille et me lève ; je pars aussitôt, seul, suivant le bord de la grande falaise de l'Est ; le seul bruit est celui d'une fine cascade qui quelque part saute dans la nuit du contrebas. A peine un lézard file entre deux rochers. Singes et oiseaux restent silencieux, sans doute dans leur sommeil. Je m'éloigne du village, descends quelques petites barres rocheuses et m'avance sur le long replat, étrangement uni, où j'avais déjà réalisé il y a deux ans une " installation " de poèmes sur pierre ; l'encre de Chine que j'avais utilisée n'avait pas résisté au soleil, au vent, à la poussière ni aux terribles orages de l'hivernage. Les Dogon de Koyo m'avaient demandé dès mon retour suivant d'en rafraîchir les lettres. Ce que j'avais fait. Je passe près de ces pierres, où je vois que l'acrylique a beaucoup mieux tenu. Les pierres regardent le vide vers l'Est, les mots sur elles regardent le village. Sous de grandes roches plates s'ouvrent des auvents profonds, parfois curieusement précédés d'alignements de blocs orange, comme si on avait voulu dessiner le tracé d'un enclos cyclopéen. Une large et longue terrasse naturelle devant les roches plates et les blocs alignés, comme une très large gradin pour regarder, pour s'allonger et regarder l'horizon vers l'Est. Personne ; presque aucune trace. Un peu d'eau filtre de ci de là, en cherchant son chemin jusqu'à la lisière du vide où elle se précipite. Au loin où une brume grise hésite, le soleil apparaît tout juste sur un plateau parfaitement horizontal : à cinquante kilomètres, sans doute. Je m'assieds, regarde.

Lorsque je reviens au village, des gens s'activent déjà sur les parcelles cultivées, des femmes descendent de l'eau de la source, dans de grands seaux qu'elles portent sur leur tête. On me salue, je réponds. Près de la pierre plate qui me sert de lit en plein air je retrouve Alabouri, Belco et Hamidou. Un grand adolescent arrive, tenant à la main deux poulets qui s'égosillent tant qu'ils peuvent, tête en bas ; il parle avec Alabouri. " Les femmes, me dit-il, t'offrent ces poulets pour ton déjeuner, en remerciement de tout ". Je remercie pour le cadeau, ne l'accepte que si nous le mangeons ensemble, étant de plus tout à fait conscient que tuer puis manger la chair des deux poulets signifie, résiduellement si ce n'est encore totalement, prendre part à un sacrifice animiste : on s'approprie la force vitale, le nyama, de l'animal sacrifié, en entrant ainsi en contact avec la force universelle et avec les esprits dont on avive la présence active. Par le sacrifice on régénère la permanence dynamique de la vie. De cette permanence, les mots du poème font certainement active partie, comme un sang d'une toute particulière nature.

Mais préparer les poulets prend beaucoup de temps ; je n'ai pas vu comment on les a tués ; Hamidou me dit : “ on s'en occupe ”. Le temps passe et le soleil monte. Je propose aux cinq peintres, maintenant réunis avec Alabouri et moi, que nous allions travailler sur le grand replat au bord du vide où je me suis promené seul à l'aube. L'endroit est vraiment très beau. Si le tissu est complètement épuisé, j'ai encore dans mon sac des feuilles de papier chinois, un mètre quarante sur trente centimètres, que je plie en huit volets : des bannières plus petites, souples et très aériennes. Nous décidons de tenter quelque chose avec elles là-bas. Nous attendons le plat annoncé. Hamidou nous fait du thé. L'heure passe. Enfin vers dix heures on apporte les poulets dans du riz. Nous mangeons en silence. Et nous partons.

Nous nous installons sur le sol très plat, près d'un feuilletage de grandes dalles orange superposées. Sous elles semble s'enfoncer une grotte basse dont l'ouverture regarde vers l'horizon. La lumière éclatante se réverbère sur les dalles de grès. Beaucoup plus haut la petite falaise couleur de feu qui protège la source résonne de chants d'oiseaux.

J'allonge le premier papier, qu'aussitôt le vent soulève. Alguima et Dembo se précipitent pour poser des petites pierres sur ses bords. Je trouve les premiers mots et les pose avec mon pinceau à encre de Chine, beaucoup plus souple que ceux pour l'acrylique. La main vole sur le papier comme l'oiseau dans l'air, l'encre noire resplendit, le mot trouve son amble sur le sol ; les cinq peintres regardent de tous leurs yeux. Je prépare les couleurs et d'autres pinceaux. Alguima peint le premier, à son tour à genoux auprès du papier. Des grands traits rouges orangés lui viennent sous la main, qui jouent avec les courbes des lettres des mots. Lui et moi faisons un deuxième papier aussitôt. Belco souhaite enchaîner, je pose de nouveaux mots à l'encre ; Hama se saisit des pinceaux, les fait danser avec du bleu et du mauve. La chaleur est très forte, le soleil éclatant. L'ombre des rochers raccourcit. Alabouri s'allonge dans un évidement horizontal étroit entre deux dalles superposées, à deux mètres du sol, corps allongé dans un presque demi-sommeil pour toujours ; il s'endort parfois, rouvre les yeux, nous parle un peu, s'endort à nouveau, se réveille parfois pour traduire ; sa tunique, ce matin, est du même beige et du même ocre que les dalles entre lesquelles il s'allonge. J'écris encore les poèmes de deux papiers et commence à ressentir la fatigue de tant d'événements, de la nuit très courte, de la chaleur si forte sur ces rochers face à l'Est, chauffés depuis l'aube. Quand Hamidou à son tour prend les pinceaux et l'acrylique, j'essaye, en me tassant contre un rocher, de trouver un peu d'ombre. J'écris à nouveau, en plein soleil, des mots qui me viennent. Chaleur et fatigue deviennent trop fortes. Je ne pourrai plus continuer ainsi longtemps : je précipite les choses, en ce qui me concerne, et propose de bousculer notre rituel : je peins d'affilée à l'encre les mots auxquels je pense sur toutes les papiers restants. Les peintres regardent ma main qui danse, mon dos qui se voûte, ma main qui danse. Je dois parfois m'arrêter quand la tête me tourne trop. La main danse seule, heureuse, le trait d'encre noire va sa musique sur le papier, trace son chemin sur le papier, roule son chant sous le soleil ; les montagnes tabulaires dans la plaine au loin dont la brume s'est complètement effacée grésillent

et bougent. Je m'arrête enfin, tombant à l'ombre du premier rocher et vois, au dessus de moi, la tête dépassant d'Alabouri : je suis au pied des dalles entre lesquelles il s'est allongé. Si la situation dépasse mes forces, les cinq peintres eux ne se résignent pas. En parlant doucement, en riant à l'occasion, ils continuent de poser leurs signes en alternant les couleurs et les mains. Ainsi pendant deux ou trois heures ; le soleil a atteint son zénith. Les peintres jouent avec le sol et avec l'horizon ; ils jouent avec les traits noirs des lettres, avec les visions des poèmes, avec les couleurs qui se cambrent sous le soleil. Ils chorégraphient la parole, dans le matériau des mots noirs, dans le matériau des signes verts, rouges, orangés et mauves, ils dansent seuls et ensemble, unis et évidents, sans plus avoir besoin de discuter de ce qu'ils vont faire ; l'œuvre avance d'elle-même, jouant son simple théâtre sous le soleil sur la roche plate, directement devant le grand vide et l'horizon, mieux encore qu'hier au coucher du soleil lorsque les six œuvres et en particulier la sixième, faite à nous six sur le grand tissu jaune, s'étendaient sur les murs comme un décor jouant devant l'horizon. Je suis presque épuisé, Alabouri est fatigué, Hamidou, Alguima, Belco, Hama et Dembo commencent sans doute à se fatiguer ; mais une liberté ailée, une grâce heureuse nous habitent tous. La trace du geste traçant le mot, traçant le signe nous allège. La plaine là-bas et l'horizon bougent lentement au rythme de nos respirations, de notre respiration. Le signe et le mot, le mot au creux du signe, base rythmique de l'espace. Le souffle du mot, base pneumatique de l'espace.

Le mot, base respiratoire de l'espace.

Le mot, souffle de base de l'espace.

Le poids de l'eau

Le soir du même jour, je redescends à Boni jusqu'où m'accompagne Hamidou. La fatigue est vraiment très grande. Pas aussi grande que notre joie profonde, silencieuse. Je retrouve mes amis de la plaine, tandis que Hamidou, soucieux de ne pas se faire prendre par la nuit en pleine pente remonte déjà à Koyo. Modibo, le Sous-Préfet, s'enquiert de nos résultats. Je lui parle des œuvres sur tissus et de l'aventure inattendue de mon chèche. Il a envie de les voir. " Les formats sont si grands que je ne peux les montrer comme une page ou une affiche ordinaire, lui réponds-je. - Eh bien, allons les suspendre sur un long mur ". Modibo choisit un mur aveugle en plein centre de Boni, juste en face du grand puits ; le soir approche et les femmes, domestiques, voire esclaves, se pressent autour de lui pour puiser l'eau de la nuit. Oui, l'idée est excellente de faire ici cette "installation", devant les mains et les yeux des femmes, devant l'eau de tous, l'eau de la vie. Les signes et les paroles de la montagne là-haut, du village là-haut, descendent saluer les femmes d'en bas et saluer tous ceux qui boivent l'eau du grand puits que les femmes portent. Je dispose dans les ourlets les baguettes de bois que l'on m'apporte ; Modibo m'aide, des gens que je ne connais pas m'aident. Je plante dans le banco du mur les longs clous que j'ai toujours au fond de mon sac ; je suspends les tissus et le chèche jaune ; le jour décline tout à fait, alors que le couchant enflamme la falaise de Koyo. Les femmes, gardant leurs seaux sur la tête, regardent les oeuvres, s'en approchent, les tâtent, les commentent, regardent les mots qu'elles ne savent pas lire, reconnaissent les signes qu'elles comprennent ; des petits mendiants, en haillons, se joignent à nous, des commerçants aussi. L'œuvre des cinq poseurs de signes et du poète a accompli son premier chemin, du plateau en haut jusqu'au puits en bas, où la parole tourbillonnante du village l'entoure et la fait à son tour tourbillonner dans la nuit qui approche.

Un petit mendiant tient dans ses mains un jouet qu'il vient de se fabriquer en argile humide : une voiture avec quatre roues tournant sur des petits essieux en brindilles. Il regarde ébahi les tissus ; les femmes, seaux énormes sur la tête, rient ; leurs pieds nus glissent sur le sol devant le long mur, sur le sable, sur les cailloux, sur les épines. Les mots et les signes glissent sur la peau des enfants, sur l'argile des jouets, sur les cheveux et les épaules nues des femmes. L'"installation" du soir, venant de descendre de la montagne, est brève, juste avant la nuit. Brève comme un geste qui glisse, un geste dans l'espace tactile, sans insistance, geste et signe dans l'espace du souffle et du passage. Itinérance du stable. Bâtir l'instable.

Les échelles

Lorsque je quitte Boni pour, cent kilomètres plus à l'Est, Hombori, Hama tient à m'accompagner. Dès le matin, nous attendons à l'entrée de Boni une voiture ou un camion la veille du marché, car ce dernier provoque un peu de circulation : des commerçants qui vont de marché en marché, quelques clients plus fortunés, quelques personnes qui viennent tant pour faire des achats que pour rendre visite à des parents ou à des amis. Vers la fin de l'après-midi nous trouvons la solution. La piste, ensuite la route goudronnée qui file au long des montagnes orange. A la nuit tombante nous entrons dans la cour de la maison qui m'héberge chaque fois à Hombori. On me reconnaît aussitôt ; salutations, embrassades, youyous modulés par la vieille servante. Je présente Hama, Bella de Boni, qui vient à Hombori pour la première fois. Un peu intimidé, lui que je connais parfois si volubile même chez ses maîtres à Boni, avec cette énergie si profuse et si déliée que j'ai admirée quelques jours plus tôt à Nissanata. On nous offre de nous installer dans une partie de la cour où on nous apporte deux nattes de paille. Bientôt la nuit est complète ; on nous apporte aussi un plat de riz. Une lune encore petite se lève. Des enfants courent et jouent entre nos nattes, l'un d'eux s'endort sur la mienne. Je parle à Hama de Hombori, de ce que j'y connais, des deux peintres dont j'ai fait la connaissance, Nouhoum et le jeune Boucari, avec lesquels j'ai déjà réalisé des oeuvres. Hama est très attentif.

Le lendemain dès l'aube, alors que de lourds nuages gris plombent le ciel au dessus des montagnes de l'Ouest, Hama impatient de reprendre le travail me demande que nous fassions un nouveau tissu. Je suis un peu embarrassé : il a eu la gentillesse de m'accompagner jusqu'ici, où je viens retrouver Nouhoum et Boucari ; mais la réserve des tissus est entamée plus qu'il n'aurait fallu. Je propose que nous allions voir Nouhoum. Traversant de grandes étendues plates au pied de la première petite falaise, nous le trouvons en effet chez lui, en train de manger. Son visage s'illumine, il se lève d'un bond quand il me voit à travers sa porte. " Yves, quand commençons-nous ? " Puis les salutations ; bonjour à ses deux femmes. Je lui réponds que nous pouvons commencer dès que possible ; il doit, dit-il, terminer de réparer trois lecteurs de cassettes ; demain à l'aube sera le mieux. Ma première journée de travail à Hombori sera donc toute entière disponible pour Hama.

Je prends quand même dans la réserve un tissu blanc d'un mètre sur deux. Beaucoup de monde passe, beaucoup de voix, de cris, de rires, dans la cour de la maison qui nous héberge. Je suis heureux de retrouver Hombori, même si les moments merveilleux de Boni, de Nissanata et de Koyo me semblent être passés trop vite. Hama est certainement heureux de tout ce que nous avons fait et de se trouver maintenant sur une terre pour lui nouvelle. On nous apporte une natte pour que je pose le tissu vierge. Les nuages sombres commencent à s'étirer et se déchirer ; pas d'orage pour ce matin... La montagne respire mieux. J'écris sur le

tissu : “ dans mes traces la montagne se compte. Je bois l'eau à l'ombre ”. Grandes lettres sur le tissu. Je ne sais pas précisément qui est ce “ je ” du poème : l'orage, doué de parole ? Un homme nomade ou cultivateur qui passerait dans ce demi désert qui se hérissé de montagnes ? Le peintre lui-même ? Le poète, aussi ? Lorsque Hama se saisit d'un pinceau pour le rouge, ensuite d'un autre pour le violet, il pose immédiatement les contours de grands personnages, les bras déployés, allant dans le vide, heureux, libres, bras largement déployés. Figuration humaine de grande dimension, pour la première fois.

Comme transfiguré de ce que nous venons de faire, nous aventurant dans les métaphores d'un destin humain qui embrasse les montagnes, l'horizon, l'inconnu, Hama veut continuer. Nous réalisons quelques œuvres sur papier. Une œuvre sur tissu ? Nous partons chercher dans les boutiques du marché de quoi en confectionner une nouvelle. Aucun tissu blanc qui puisse nous convenir. Mais un beau tissu jaune. J'en achète deux fois deux mètres cinquante que je fais coudre par un tailleur, avec des ourlets sur deux bords opposés. Ainsi disposons-nous d'un support inattendu, jaune, presque carré, vraiment grand. L'après-midi, un orage brutal et, de ce fait, une bonne sieste que deux enfants partagent avec nous en se serrant contre moi. Je pense à l'aventure de nos signes et de nos mots en déplacement, à l'aventure de nos œuvres errantes. Le ciel enfin dégagé, la chaleur asséchant tout aussitôt, j'écris : “ Je marche sur l'horizon. Je préfère mon nom inachevé et laisse à chacun son refrain ”. Hama campe des personnages encore plus grands, l'un semble descendre d'une montagne, une jambe vers l'aval beaucoup plus grande que l'autre, les bras largement ouverts. D'autres personnages tendent leurs bras encore. Un “ hélicoptère ” vrombit en bas de la bannière, de grands oiseaux croisent leurs longues pattes. Les lignes violettes, rouges, bleues, noires arpentent le tissu jaune, se font pour elles-mêmes, font pour nos yeux un théâtre de foire, dru et joyeux. La nuit cependant tombe déjà, on nous apporte un plat de spaghetti ; allongé je m'endors aussitôt. Hama me réveille vers onze heures en me disant que Nouhoum danse dans une “ fête des fous ”, un hole hore, d'après ce qu'on lui a dit, et que nous devrions y aller, ce n'est pas loin. Stupidement je réponds que j'ai trop sommeil et me rendors aussitôt. Hama part ; en revenant à trois heures du matin, il me réveille et me raconte avec le plus grand enthousiasme les transes, les consultations des génies, la musique, les danses de Nouhoum, les danses d'autres participants, théâtre dru et violent, arpentant le sol à toute force, libérant l'énergie des corps et des âmes, théâtre dru et cruel, heureux et violent libérant dans la nuit rauque les signes de destins aventureux qui ne sont ni de lui ni de Nouhoum ni de moi ni de personne.

Le lendemain à l'aube Nouhoum nous rejoint : il est six heures. Hama et lui ont très peu dormi. Nouhoum s'est toute la nuit dépensé comme, si j'ose dire, un diable. Mais son visage est détendu et frais. Comment est-ce possible ? Je dispose sur la natte par terre un premier tissu, peins les mots, Nouhoum se saisit des couleurs, avec cette concentration intense que je lui ai toujours connue. Un deuxième tissu,

un troisième, tandis que le soleil monte. J'écris délibérément des poèmes de la danse, de la transe, de l'énergie qui traverse les bras, les jambes, les montagnes, des poèmes de l'orage et du vent qui soulèvent comme une parole efficiente les gens et les airs. Parce que ces poèmes s'adressent à Nouhoum. Parce que je pense, précisément, que le poème est aussi ce soulèvement de l'épaisseur lente des choses, des êtres et de la vie et que, de ce soulèvement, mille autres sens naissent au grand jour. Nouhoum jubile en peignant auprès de ces mots. Il n'explique presque jamais, il nomme et désigne, habitué qu'il est de la parole oraculaire lorsqu'il est en transe. Si le dialogue de création est si actif et dynamique entre lui et moi, c'est aussi parce qu'ici mon usage de la parole poétique est parent de son usage à lui. Je déambule lentement dans les montagnes, m'y fatigue, m'y enthousiasme, y retourne, y dors, y marche encore : tout mon corps travaille, dans le rythme de la marche, dans le rythme même du sommeil sur les pierres à la belle étoile, tout mon corps travaille à la venue du mot. Lorsque celui-ci va affleurer, je fais apparaître et délimite au sol, comme un "téménon", la surface claire du tissu et j'y dessine à larges gestes les tracés des lettres que je peins ensuite de ma main. Ma parole est tactile, comme la possession du "cheval". La parole déposée sur le tissu ouvre soudain dans l'épaisseur du lieu une brèche où un sens inattendu s'engouffre et transforme la perception des choses et de la vie. Des signes rejoignent les mots, puis on dresse l'œuvre, dont on sait bien que je serais incapable de la refaire, tout comme le "cheval" est incapable de se rappeler et de redire les mots que par sa bouche le génie a soufflés lors de la transe. Le poème vient par une transe lente dans la pratique d'un espace plus vaste et aboutit, dans la compagnie active du signe peint, à cette œuvre étrange et belle qui, loin de conclure ou clore, interroge chacun dans l'espace où il vit.

Je commence à comprendre mieux l'accord entre Nouhoum et moi lorsque nous rejoint Boucari. Le lendemain de mon arrivée à Hombori, alors qu'Hama, dont je suis heureux qu'il ait fait la connaissance de Nouhoum, repart pour Boni, on est allé chercher Boucari dans son village, Dakka, à une trentaine de kilomètres. Il arrive le soir. Je suis en train de créer avec Nouhoum des poèmes-peintures sur papier chinois. Boucari, extrêmement souriant, dit bonjour, se saisit déjà d'un pinceau et se met à alterner, en toute entente, avec Nouhoum, sur les grands papiers. L'arrivée de la nuit nous interrompt. Sur quoi repose leur entente? Boucari doit avoir dix-huit ans et en paraît deux ou trois de moins ; Nouhoum a bien dépassé la quarantaine. Songhai tous deux, ils ne savent ni lire ni écrire ; à force de me voir, ils parlent maintenant un peu le français. Boucari vient d'un village au loin, tout à fait à l'écart du "goudron" et de ses effets acculturants ; il cultive des champs avec ses parents et ses frères. Nouhoum, "hole bari", dont la maison est presque au centre du marché de Hombori, au bord du "goudron", cultive également. Mais il répare aussi, avec un tournevis et un fil de fer qu'il rougit sur des braises par terre, les lecteurs de cassettes défectueux qu'on lui confie : il gère les bibliothèques sonores de l'oralité. Leur entente semble réelle, alors que tant d'éléments pourraient les différencier.

Au retour de notre longue journée de marche avec Hassan, cette journée où nous avons si clairement éprouvé l'ampleur, la violence, la beauté et la dureté de l'espace tactile et dont je parle au tout début de ce livre, Nouhoum et Boucari me disent leur joie et leur volonté de poursuivre encore la création avec moi. Le lendemain, nous décidons de tenter des œuvres sur tissu non plus à deux, mais à trois. D'abord deux tissus d'un mètre sur deux, puis un fait de deux pièces blanches que je demande à un tailleur du marché de coudre ensemble : un format donc beaucoup plus grand. L'accord de leurs gestes sur le tissu se réalise immédiatement. Je les vois au sol se comprendre l'un l'autre ; mais ce n'est pas vraiment par les mots, car ils parlent assez peu. Boucari aime peindre surtout des animaux, avec un geste extrêmement sûr. Le contour du mouton ou de l'éléphant, la silhouette de l'oiseau qui déploie ses ailes, la forme du scorpion qui lève son dard, la sinuosité du serpent, tout cela lui vient dans la main avec une grâce déliée et immédiate. Comme tous les poseurs de signes avec lesquels je travaille dans ces montagnes il ignore le "repentir". Boucari insuffle aussitôt à ses peintures des animaux qu'il observe autour de chez lui une souplesse énergique qui donne à ces signes figuratifs une vie qui est non pas réaliste, mais autre. Sur le tissu sa main vit à la fois dans une mobilité ludique et dans une jubilation tactile. Nouhoum, lui, de manière toute aussi assurée, lente, silencieuse, réfléchie, pose sur le tissu ou sur le papier la ligne de couleur qui peint le contour de tel objet familier ; il s'agit toujours d'objets quotidiens, usuels et maniés, comme chez tous les poseurs de signes de la région. Mais il peint aussi des dessins géométriques très proches du damier, qu'il constelle de petites barres obliques ou de points : celui-ci, dit-il, c'est une maison, celui-là, une montagne. Nouhoum accompagne souvent ces objets ou ces damiers d'un pourtour régulier de points de couleur, qu'il pose avec grande minutie. Il finit un soir par m'expliquer que ces points autour de l'objet désignent les forces magiques ou surnaturelles qui émanent de celui-ci.

Depuis nos travaux du précédent séjour, en février 2002, Nouhoum a commencé à peindre à côté des mots du poème des sortes de personnages chimériques, formes anthropomorphes singulières, bien sûr entourées de points colorés : Nouhoum s'approche alors du surnaturel animiste, dont il pratique dans son corps les actions violentes. Il me le confirme le jour où je lui dis reconnaître dans un curieux petit personnage suivi d'une traînée de points jaunes qu'il est en train de peindre un "tiarkaw", c'est-à-dire un sorcier mangeur d'âmes, redoutable, sillonnant la nuit certains abords de villages où il peut attraper à jamais l'âme de gens égarés ou isolés. Cependant, dans sa peinture sur le tissu, il juxtapose aussi des objets animistes et des objets musulmans, comme des tablettes coraniques stylisées, également entourées de points colorés, ou des peaux de mouton étirées en tapis de prière ; il est vrai que l'aspect sacrificiel de cette dépouille animale est tout autant animiste. Mais, comme chez Boucari, la main de Nouhoum est agile, habile, actrice centrale de ce qui se passe alors. De même que la main de Boucari court et glisse sur le tissu, de même que ma main en traçant lentement la ligne de la lettre fait émerger le sens, la main de Nouhoum appuie et pose la trace de son toucher, de

son insistant toucher. Sa main touche le tissu au sol, dont il souligne parfois la réminiscence sacrée en y figurant la peau de chèvre-tapis de prière ; sa main touche, elle le sait, ce tissu qui est aussi un linceul, qui est aussi un drap de sommeil, un drap de naissance ; sa main touche, elle le sait, le drap vierge qui est aussi disponible à recevoir les signes colorés que toute femme malienne brode pour se faire le pagne personnel dont ce soir, nue, elle s'entoure la taille pour indiquer à son époux qu'elle le désire : et celui-ci se doit de la rejoindre. Sur le tissu plus grand, de la taille d'un grand corps allongé, la mémoire des ancêtres et des signes veille, attend ; nos mains, celle de Nouhoum, celle de Boucari, la mienne en dialoguant entre elles trois, ouvrent la dramaturgie lente d'un très ancien dialogue, mêlant l'échelle spatiale à l'échelle temporelle, étrange aventure de la main, du mot et du signe, allant, avançant dans une aventure à de toutes autres échelles.

L'articulation

Le jour du marché, Kolé vient me voir à Hombori. Nous nous connaissons assez bien. Quelqu'un a dû lui dire qu'à nouveau je me trouve ici. Un sac sur l'épaule, il est parti de très bon matin, de Kelmi, où il habite, de l'autre côté des montagnes. Arrivé dans Hombori, il prend au passage son ami Nouhoum avant d'arriver à la maison qui m'héberge et où depuis quelques jours nous travaillons, Nouhoum, Boucari et moi. Nouhoum m'a dit avant-hier que d'autres "chevaux", hole bari, vivent à Hombori et dans les villages proches, ceux du moins de ces villages qui sont Songhaï ; Nouhoum me cite cinq ou six noms, dont celui de Kolé. Nos retrouvailles sont heureuses ; Kolé sourit d'ailleurs plus que d'habitude. Il est cultivateur ; mais surtout il exerce sa relation avec les génies non seulement par les tranes et les possessions, mais aussi par la musique qu'il joue. Il tient un petit instrument monocorde qu'on m'a, lors de mon premier séjour, d'abord désigné d'un mot d'origine arabe, anzarka, et qui en songhaï s'appelle godyè. Une demi calebasse couverte d'une peau de gros lézard percée d'un trou ; un manche permet de tendre une corde en crin de cheval, que l'on frotte d'un archet en demi-cercle. Kolé est le meilleur joueur de godyè de la région ; on l'appelle pour les fêtes. Mais surtout certains airs qu'il est le seul à connaître et à avoir, selon les rites, le droit de jouer sont capables de convoquer des génies lors des hole hore, les "fêtes des fous", c'est-à-dire les danses de possession. Kolé met alors en acte et en rythme un théâtre dangereux, ces génies étant très puissants et, bien sûr, ambivalents. On l'admire et on le craint pour cela. Nouhoum, dans ces cérémonies, danse en transe sur la musique de Kolé, que soutiennent deux percussionnistes.

Nouhoum et moi commençons à créer un poème-peinture sur tissu au sol ; Kolé sort alors de son sac son godyè ; il s'assied près de nous, accorde l'instrument et, tranquillement, se met à jouer un air au rythme doux et régulier. Nouhoum fredonne. Une heure passe ainsi, j'ai déjà peint en noir les lettres du poème, Nouhoum a réalisé un étrange personnage rouge entouré de points jaunes. Kolé s'arrête ; il veut nous dire au revoir pour partir au marché. L'idée me vient alors qu'il pourrait prendre part lui aussi à notre dialogue de création. D'ailleurs si Kolé s'est saisi du godyè et en a joué lorsque Nouhoum et moi nous sommes mis au travail par terre, si Nouhoum s'est alors mis à fredonner, c'est peut-être justement parce que la même idée est bel et bien venue à chacun. "Oui, dit aussitôt Kolé, quand je lui fais cette suggestion ; mais je dois aller au marché, faire mes salutations et quelques achats. Ce soir, oui. Je resterai dormir ici. Je rentrerai à Kelmi seulement demain."

Vers la fin de l'après-midi, Kolé revient. Nous nous installons tout cinq, Hassan qui traduit quand c'est nécessaire, Nouhoum, Boucari, Kolé et moi, dans une partie de la très grande cour où je dors. La chaleur décline, le jour aussi. On prépare le thé. Les réserves de matériel, tubes de peinture et tissus, diminuant nettement, nous travaillerons sur des papiers chinois dont il me reste un nombre suffisant. La

légèreté de ce support, en outre, convient mieux à ce que va peut-être provoquer l'intervention de la musique, ne serait-ce que par la pulsation rythmique qui sera la sienne. En ce qui me concerne, je me suppose davantage capable d'être en phase avec elle au moyen de l'encre de Chine et de son très sensible et très souple pinceau. Kolé accorde à nouveau son godyè et, sans hésiter, engage une mélodie qui fait osciller Nouhoum régulièrement de la tête. Au troisième ou quatrième air, chacun étant d'ailleurs fort long, Kolé se met à fredonner des paroles qui me sont incompréhensibles. Je précède sur les papiers Nouhoum et Boucari : comme chaque fois ici, il nous semble de l'ordre de la nécessité que la graphie, très visuelle, des lettres du mot poétique commence, car elle entraîne un sens qui mobilise chacun et qui va se trouver un écho graphique dans le tracé du peintre. Nouhoum et Boucari, sans en parler, peignent isolément, chacun sur un papier. La nuit s'est faite ; une lampe à pétrole nous éclaire un peu, et surtout la lune, maintenant grosse, qui se lève derrière la montagne de l'Est. Cependant Boucari se fatigue assez vite ; sa main tarde parfois sur le papier ; son inventivité est moins audacieuse ; allongé par terre, Boucari s'endort même pendant que Nouhoum peint, une première fois ; pendant un nouveau papier où intervient Nouhoum près des mots du poème, une deuxième fois. Quelque chose, dont il n'est pas sûr que ce soit seulement la fatigue, a finalement raison de Boucari. Nous le laissons dormir.

Kolé, Nouhoum et moi continuons, accompagnés de Hassan et de la lune. Les gestes de nos mains atteignent une liberté heureuse, comme si elles allaient d'elles-mêmes leur chemin dans l'air ouvert par la lumière de la lune. Lettres des mots et signes graphiques viennent aisément, librement, puis-je même dire harmonieusement ? Deux heures déjà que Kolé joue sans interruption. Il fredonne souvent, à voix presque inaudible. Est-ce qu'il ne laisse pas la "place" vocale sonore au duo des mots du poème et des signes graphiques de la peinture ? La présence des premiers et des seconds est certes muette mais tellement visible et théâtrale, presque liturgique, nos deux corps alternativement penchés sur le papier clair qui luit au sol sous la lune ; nos bras avancent, reculent, s'écartent pour reprendre de l'encre, pour reprendre de l'acrylique, reviennent. Les étoiles se sont éteintes, il reste les bras et les mains qui bougent, la lampe à pétrole, les visages et les bras très sombres d'Hassan, Kolé et Nouhoum, les miens clairs. Au centre de cette soirée la main de Kolé qui frotte la corde du godyè, le godyè qui est comme la cheville, l'articulation, tel un genou ou un coude, entre l'attente et la venue de l'œuvre, entre le mot du poème et le signe graphique, entre la veille et le sommeil, entre la lune et la terre.

Les gradins durs

Après sa grande fatigue du début de la soirée, Boucari se réveille pour partager le dernier thé avec nous. La lune est forte. Nous nous allongeons, glissons peu à peu dans le sommeil. Hassan est parti chez lui, Nouhoum à son tour aussi. Je me déshabille sur ma natte et, aussitôt, m'endors profondément. Mais plusieurs fois dans la nuit la lumière de la lune presque pleine me réveille. J'ai l'impression qu'elle avance très lentement dans le ciel, comme si sa rotation et celle de la terre prenaient maintenant une autre allure. Les montagnes s'arquent, en beige et blanc, et font comme le dos rond ; retiennent-elles la lune qui glisse au dessus d'elles ? Est-ce que le sommeil, est-ce que la nuit ne changent pas de forme et même de nature ? Tant d'événements se sont produits ces semaines, tant non pas de découvertes, ce qui supposerait que j'y voie clair et sur le champ comprenne nettement ce qui a été découvert et mis au grand jour de la compréhension, non, tant d'avancées concrètes et sensibles dans l'expérience du monde tactile et des gestes qui en font l'espace...

La lueur de l'aube se prépare derrière la montagne de l'Est. Je m'habille, me lève. Un premier oiseau passe en silence dans le ciel. Boucari commence à remuer sous son drap, s'étire, se lève. Hassan nous rejoint en silence. Un peu de pain, un peu de vague café au lait, nous partons, retrouvons chez lui Nouhoum et Kolé, qui a dormi chez ce dernier ; brèves salutations et nous partons tous cinq vers Kelmi. Un peu de brume rode curieusement au pied des montagnes. Je souhaitais depuis un bon moment y retourner ; je m'y étais rendu il y a deux ans, à vrai dire assez malade, avec une vilaine pneumonie que j'ignorais, mais qui m'affaiblissait désagréablement. D'ailleurs arrivé à Kelmi, j'étais tombé de fatigue, évanoui, je crois. On m'avait transporté dans une maison. Je m'étais réveillé sur son sol en terre. Ou plus exactement le son rythmé du godyè de Kolé m'y avait réveillé. Ce que j'avais alors reçu comme une marque de gentillesse et de prévenance, je comprends que certes ce l'était, mais plus encore, c'était une thérapie animiste dont, pour mon bien et tout autant pour celui du village, Kolé entreprenait de me faire bénéficier. Kelmi, étagé juste au pied de la falaise Sud de Hombori Tondo, m'avait cependant impressionné par une sorte de beauté abrupte, géométrique et intransigeante. Cependant lorsque autour de moi, à Hombori, je parle cet été d'un retour à Kelmi, je sens de multiples réticences. " Attends un peu ". " Pourquoi veux-tu donc aller là-bas ? ". " As-tu vraiment quelque chose à y faire ? " Hassan insiste d'ailleurs en me faisant remarquer que j'y ai été déjà malade une fois... Un neveu de ma logeuse finit un soir par me dire que Kelmi est un lieu dangereux : on doit traverser avant d'y arriver une pente d'éboulis noirs juste au pied d'une falaise trouée de grottes : là vivent des chimpanzés très agressifs. Je maintiens mon souhait de revoir Kelmi. Mais c'est trop dangereux, me répond-on ! Hassan lui-même m'explique qu'il y a dans ces parages et sur ce revers abrupt de la montagne trop de génies néfastes : d'ailleurs ils ont déjà voulu m'abattre une fois, est-ce que je n'ai donc pas compris

leur avertissement ? Le neveu de ma logeuse ajoute qu'en fait, tous les habitants de Kelmi sont des tiarkaw, des sorciers mangeurs d'âme.

Nous voici donc en route, dès l'aube ; peut-être que Hassan, la mort visiblement dans l'âme, a accepté que nous nous y rendions parce que Kolé, homme de Kelmi, capable de converser avec les dieux et les génies dangereux de Kelmi, est également capable d'être un bon compagnon de route et sur place un assez bon protecteur. Nouhoum, lui ne dit rien. Mais comme Hassan, il a pris en main un bon bâton renflé, solide gourdin au cas où. Tous deux ont enroulé sur leur tête un chèche noir. Quant à Boucari, il n'a accompagné d'aucun commentaire personnel les considérations des deux adultes, mais se couvre la tête d'un chapeau de paille trop grand pour lui. Nous avons déjà franchi le vaste bombement de roches noires qui sert de col avant la descente de biais vers Kelmi. Le chemin est beaucoup plus abrupt, parfois en encorbellement au dessus de petites falaises noires ; surtout il se rapproche d'une magnifique haute falaise sombre, plissée comme de très grandes orgues basaltiques. Le chemin, montant et descendant sur des dalles effondrées, longe le pied de cette falaise où nos voix résonnent avec une clarté étrange. La falaise diminue, s'efface enfin et nous sommes déjà dans Kelmi. D'une beauté plus austère que Kisim, juste au pied de l'autre grande montagne vers l'Ouest, le village ici aussi est en gradins ; les constructions en pierres se succèdent de manière ingénieuse dans la pente et entre les grands blocs qui ont roulé de la falaise. Salutations ; des gens me reconnaissent, des enfants nous accompagnent en cortège. Kolé nous conduit directement auprès du chef du village. Nous le saluons. Puis il nous présente à ses parents et enfin nous conduit jusqu'à chez lui : une petite maison de terre et de pierre avec une courte terrasse à demi couverte, regardant vers la plaine absolument plate qui court vers l'horizon. Un homme de grande taille, que j'ai vu il y a quelques jours à Hombori, est là, qui nous salue ; mais il parle et se conduit de telle sorte que je comprends que nous sommes chez lui et non pas dans la maison de Kolé. Il nous fait sortir une natte sur la terrasse et préparer le thé ; un autre homme arrive ; Kolé, l'hôte et le troisième homme s'assoient côte à côte, la conversation tourne et tourne jusqu'à ce que Hassan m'expliquent que tous trois sont hole bari, "chevaux", et, de plus musiciens. "D'ailleurs, ajoute Hassan, ils vont jouer pour toi, car tu as eu le courage de revenir au village". Kolé prend en main son godyè, les deux hommes disposent l'un une grande demi calebasse ouverture posée au sol, l'autre deux fines calebasses pleines qu'il brandit comme des hochets. Dès que commencent les percussions, des gens se rapprochent, des enfants, des adultes ; la petite terrasse est maintenant encombrée de monde. Nouhoum et Hassan remontent leur chèche noir sur leur bouche et leur nez. Boucari regarde les yeux écarquillés. Deux femmes sortent du groupe et se mettent à danser devant les trois musiciens ; ceux-ci commencent à chanter des chants d'accueil et de bienvenue pour le poète étranger. On nous sert le thé. Quand le chant et la musique cessent enfin et que, prenant congé, nous allons partir, le joueur de calebasse demande avec aigreur une gratification nettement plus importante que celle que, comme il est d'usage, j'ai donnée. Hassan s'interpose, proteste ; le ton

monte entre eux. Déception... Je fais une relative concession, désireux de sortir de cette situation qui s'est d'un coup dégradée. Nous quittons la maison étrange dont l'hôte paraît navré. Kolé paraît lui aussi désolé. Que s'est-il passé ? Je l'ignore...

Avant de rentrer vers Hombori, nous parcourons quelques ruelles du village, belles et d'une propreté parfaite : quel autre mystère nettoie avec une efficacité si, dirais-je, impitoyable le village ? Quelle théâtralité différente se joue ici, avec les habitants de Kelmi, avec quelque chose de plus que simplement leurs personnes, se joue sur ces gradins de pierres et de dalles sur le plus haut desquels se dresse la plus haute montagne du Mali ? Nous passons bientôt au pied de la falaise aux surplombs, grottes et piliers sonores ; des oiseaux crient dans ses hauteurs. Des filets d'une brume annonciatrice d'orage s'accrochent en tourbillonnant tout en haut de la falaise du Hombori Tondo.

Pleine lune

Le surlendemain de notre étrange déplacement à Kelmi, Nouhoum, Boucari et moi décidons de tenter de grands tissus. Il me reste six tissus d'un mètre sur deux. Le rythme heureux de notre travail de création est tel que, avec les mots les plus simples, " l'horizon t'embrasse " et " bâtis l'instable " (qui est en quelque sorte ma signature et que j'aime reprendre dans beaucoup de lieux), aussitôt Nouhoum et Boucari peignent en alternance sur le même tissu : œuvres réalisés à trois. C'est alors que Nouhoum propose que le prochain poème parle des arbres, trop rares ici, et des animaux, essentiels à la vie : indispensables l'un et l'autre à ce qu'une trop grande sécheresse, qui menace toujours, obligerait d'appeler la survie. Nouhoum, bari, prend l'initiative du sens, en quelque sorte, des mots qu'il me faudra trouver et écrire. Nous en parlons tous trois et trouvons la forme simple et brève qui convient, je l'écris et la peins sur le tissu, Nouhoum et Boucari tracent les grandes lignes courbes, l'échine d'un bœuf, le dos et la queue d'un singe, le tronc d'un arbre solitaire ; continuons, disent-ils. Je propose alors que nous allions chez le tailleur faire coudre côte à côte deux tissus blancs. Nous disposerons ainsi d'un plus grand format, propice à un travail à trois. Chose faite : trois heures après, l'œuvre nouvelle sèche déjà au soleil, si éclatant. Un bref repas. Je m'endors sur une natte, Boucari aussi, Nouhoum part un instant s'occuper de ses enfants.

Avant que nous ne reprenions le travail, je retourne au marché chercher du tissu, car je sens les circonstances très favorables. Puis je demande au tailleur de faire ses coutures et ses ourlets sur ce que j'ai trouvé, du tissu jaune, du tissu gris perle et du tissu vert clair. C'est mon dernier jour à Hombori. Nos gestes seront très heureux, j'en suis sûr. Essayant tant bien que mal de nous protéger du soleil, nous commençons un grand tissu vert, en nous rappelant notre longue marche du début jusqu'à Kisim et Toundourou, en nous rappelant également celle jusqu'à Kelmi. " Le vent charge le lointain sur mon dos. En quelques mots je l'enfante ou l'enchanté ". Les larges lettres noires courent sur le tissu, le L majuscule du début forme une énorme lettrine, le O de " mots " développe le contour épais d'un ovale noir. Nouhoum et Boucari se répartissent la surface et engagent leurs longs traits de couleurs, profils de montagnes, animaux réalistes ou chimériques, godyè, et, soudain, en bas à gauche, Nouhoum trace deux grands personnages affrontés, figures extraordinaires encadrées de points de couleur. Visages de profil, bouches grandes ouvertes, ils échangent une conversation muette, tandis qu'un long serpent allonge droit son corps entre leurs cous. Le serpent a une tête à chaque extrémité de son corps. Le serpent ici, s'il est dangereux, est aussi sacré ; il protège les lieux qu'il habite et, en particulier, veille sur les montagnes. Qu'a voulu dire Nouhoum avec ce dialogue par serpent à double tête ? Pendant ce temps Boucari peint en bas à droite un beau chameau strié verticalement de lignes de points et de bandes colorées. ; il est immobile, regarde peut-être le dialogue par serpent. Plus haut Boucari trace un caïman strié aussi. Je me demande cependant si Boucari ne se

fatigue pas ; la différence d'âge et d'expérience peut expliquer que son imagination soit maintenant moins déliée que celle de Nouhoum.

L'après-midi est déjà avancé. Nouhoum réalise avec moi un grand tissu jaune : “ trébuchant sur la montagne le vent libère mon nom qui s'en va en dansant ” ; nouveaux animaux chimériques de Nouhoum, entourés de halos de points colorés ; et soudain Nouhoum rend présent uniquement par un double, et par endroits triple, tracé de points, en haut à droite de la bannière, un personnage qui lève les bras au ciel. Puis, au pied de ce dernier, Nouhoum fait apparaître en traits pleins un grand personnage assis, de profil ; son ventre et ses jambes dont il étend démesurément l'une se doublent aussi de lignes de points. L'aventure du signe, l'aventure du trait, l'aventure de la lettre et du mot deviennent peu à peu celle de la figuration humaine.

Je propose alors que nous travaillions sur l'idée de la pleine lune. Pleine, elle l'est en effet depuis la nuit précédente, le sera encore ce soir. Elle jette sur nous, sur les montagnes, sur les animaux, sur la brousse sa lumière forte qui transforme tout. Elle nous accompagne. Elle nous précède. Elle nous dit, dans le langage cru et tranchant de sa lumière et sous son œil unique auquel rien ne peut échapper. Ainsi composons-nous, longuement, alors que le jour commence à décliner, quatre œuvres de la Pleine Lune : le poème en fait une sorte de personnage au contour inconnu, mais qui agit. Pleine Lune, comme une entité magique ou animiste, cependant lointaine et non plus vraiment dans la proximité de l'espace tactile.

“ Pleine lune lente et seule chante l'eau enfuie ”

“ Pleine lune me rend ma main perdue ”

“ Pleine lune dénude les montagnes et les errants ”

“ Pleine lune ouvre une vallée derrière la mémoire ”

Comme il reste deux ultimes tissus blancs de format simple, je pense préférable de les réserver à Boucari. Nouhoum commence, lui, à peindre sur le grand tissu gris perle. Le soir approche. En même temps je mets en place, aidé de quelques personnes de la maison, sept ou huit tissus, que nous avons réalisés juste auparavant, sur les beaux murs en terre de mes hôtes : une “ installation ” du soir, dont ceux-ci se réjouissent, et leurs amis et tous leurs voisins : dernière “ installation ” de ce séjour, avant mon départ. En même temps Boucari et Nouhoum peignent lentement, me demandent sans cesse de leur préparer de nouvelles couleurs. Les figurations humaines se déploient, même sous la main de Boucari. Amples personnages de Nouhoum, grands animaux chimériques, longues courbes parallèles de points de couleurs. Il commence à faire vraiment sombre ; deux lampes à pétrole nous éclairent ; puis la pleine lune qui se lève bientôt derrière la montagne de l'Est, éclatante, rend presque inutiles les deux lampes.

“ Pleine lune ouvre une vallée derrière la mémoire ”. La vallée, c’est cet espace déjà lointain dans lequel Nouhoum, Boucari, Hassan et moi nous sommes engagés et aventurés en allant à Kisim puis en allant vers Kelmi. Derrière la mémoire, c’est derrière nos passés, derrière nos mots et, surtout, derrière les coutumes des uns et des autres, derrière ces codes de l’oralité qui fondent l’espace des ces villages et de ces montagnes. Pleine Lune, aventure du poème, aventure du signe qui ouvre et libère un autre espace, un autre monde ailleurs, hors la mémoire. Un espace et un temps tout à fait autres, et pour Nouhoum et Boucari et pour moi. Sur les grands tissus va l’aventure du signe-ligne, aventure large et vaste incluant tout l’air du ciel et l’amplitude du temps. Dilatation des gestes et des pensées, comme par ondes concentriques centrifuges, cependant rien ne se disperse. L’énergie se déploie et s’augmente. “ Ouvre une vallée derrière la mémoire ” : un grand marcheur, sac sur le dos, étend un bras démesuré. “ Regarde, me dit Nouhoum, il touche de sa main le haut de la montagne que j’ai peinte ici et, voilà, il s’y trouve déjà. Et, là, regarde, voici le cultivateur ; il a beaucoup travaillé dans son champ, est fatigué ; il veut se baigner dans la marre : c’est ce cercle que je peins au bout de son bras que j’étends. Sa main touche le cercle, donc il a déjà plongé dans l’eau, il se lave et est rafraîchi ”. Boucari peint à gauche des deux grands personnages de Nouhoum le long ondoisement du serpent sacré de la plus haute montagne ; il l’entoure de lignes de points colorés, comme il a vu Nouhoum le faire. Le corps du serpent est le tracé de nos longues marches entre les montagnes et de village à village. Cheminement de notre liberté dans l’espace tactile.

Ainsi l’espace tactile trouve son lexique, son style et sa figuration (la mise en figure de ce qui le peuple) dans le déploiement de la ligne, immense jambage de lettre qui transforme le réel, bouscule l’échelle des lieux et des temps et rend visible, lumineusement visible, le cheminement de la parole dans l’espace. Elle chemine jusqu’à l’émergence d’un profil de la personne humaine se distendant, splendidement, tragiquement, héroïquement belle et libre.

Le lendemain, avant mon départ, Nouhoum, Boucari et Hassan me conduisent jusqu’à la nouvelle maison de terre que Nouhoum se construit, un peu à l’écart du marché. Nouhoum me montre dans un angle de son terrain un emplacement où on a commencé à remuer le sol et où des briques de terre durcissent en séchant au soleil. “ C’est la maison qui sera pour toi ”. Puis il me donne son bâton, celui qu’il tenait en main lorsque nous sommes allés à Kisim et lorsque nous sommes allés à Kelmi ; près du bout du bâton, du côté où il le tient en main et par où je le prends, il a incisé un petit signe abstrait.

Trois jours

parmi ceux du séjour de juillet 2003⁹

Bonsiri toko

Je suis monté à Koyo le 11 juillet par un itinéraire dont Hamidou Guindo m'avait parlé en février et qui me paraissait mystérieux ; pour ainsi dire incompréhensible. De la plaine au loin, Hamidou m'avait montré un léger affaissement en haut de la falaise orange qui encercle toute la montagne de Koyo : c'est par là que, l'été, les deux ou trois jours qui suivent les orages très violents, toute l'eau recueillie sur le plateau sommital vient se jeter dans le vide. " Dans la falaise à droite de la cascade, il y a un passage ; je t'y emmènerai."

Plus d'un au village de Koyo désapprouve ce projet. On m'évoque des chutes mortelles, dont encore un en mai dernier. Trop de vide, trop difficile...m'assure-t-on. Hamidou et moi quittons Boni, la bourgade oasis au pied de la montagne de Koyo, dès l'aube ; longue montée oblique par des ressauts et de courtes falaises, par de minces terrasses cultivées et encore des blocs rocheux et des blocs. Nous nous fauflons jusqu'au pied de la falaise elle-même, tout à fait verticale. Un long et très étroit balcon, une pente raide en dessous, car nous sommes déjà assez haut. Curieusement on a édifié ici une sorte de muret de pierres sèches, avec des petites niches : vides. Greniers ? Tombes anciennes ? C'est alors que Hamidou me montre, là-bas à droite, une grande écaille rocheuse orange : elle se détache de la paroi. Le vide entre la paroi et l'écaille, étroit, sombre, monte, monte, vers le haut de la falaise, vers le ciel, vers quelque chose d'invisible qui se perd dans de grands surplombs, trop haut, où mes yeux se perdent. C'est l'itinéraire.

Bon, j'ai décidé de faire confiance à Hamidou. Il va devant et s'engage dans la fissure, dans le fond de la fissure ; il y fait sombre, je vois à peine la peau noire d'Hamidou. Mais aux pieds je sens des pierres, posées les unes sur les autres et dès que les yeux s'habituent à l'obscurité, je vois Hamidou déjà quatre mètres plus haut et, entre lui et moi, une superposition savante de grosses pierres plates. On a édifié ici une sorte d'escalier pour ainsi dire vertical. Essoufflant. D'autant plus que la chaleur est déjà considérable. Plus haut, l'itinéraire sort de la fissure, trop étroite, emprunte son bord, au dessus d'un à-pic généreux ; plus haut encore, ce sont des portions de troncs d'arbre, blanchis de soleil, superposées, qu'il faut grimper ; puis à nouveau le fond de la fissure, et ainsi de suite des dizaines et des dizaines de mètres de haut, les unes à la suite des autres.

Tant d'intelligence dans la mise en œuvre du terrain vertical, tant d'élégance dans le tracé de l'itinéraire entre vide et paroi verticale, tant d'ingéniosité dans l'imbrication des morceaux d'arbre, des pierres plates –portées jusqu'ici comment?-, tant

⁹ A la fin de ce mois de juillet 2003 j'ai mis un terme à mes séjours de travail à Hombori.

d'opiniâtreté dans l'édification robuste du chemin vertical...

Des générations sans doute pour le bâtir¹⁰. Du péril, il est vrai, car le vide est sans concession ; une poussière grasse et glissante couvre la roche. Pourtant, une sorte d'évidence heureuse et agissante dans le corps qui monte, les jambes qui s'arc-boutent, les mains qui agrippent, les yeux qui n'ont qu'à peine à chercher et à anticiper, tant la netteté de la géologie et l'intelligence des traceurs d'itinéraire rient de tout cœur, ensemble, tandis que l'eau de la cascade plonge en étincelant dans le vide.

Vers le haut, la falaise perd son unité et se fragmente. Les grands surplombs, d'en bas si énigmatiques, sont séparés par des sortes de profondes gorges verticales où l'érosion a coincé de larges blocs. Ici encore pierres plates et morceaux de tronc d'arbre judicieusement agencés, escalades fines parfois, font avancer jusqu'à la sortie, en plein soleil, en plein vent. Je remercie Hamidou de m'avoir fait connaître un si bel itinéraire. Nous regardons, entre les grands créneaux rocheux, la plaine en bas, Boni déjà loin, le village des tisserands, Nissanata, là-bas au Nord, la brume qui avale le Sahara. Des oiseaux de proie planent près de nous. Le vide, juste en dessous, respire et siffle en riant. Les grands blocs, de vingt ou trente mètres de haut chacun, qui font le bord du plateau et le rebord de la falaise s'y sont mis aussi et agencent une sorte de théâtre de roc et de vent. Des bourrasques de vent claquent dans les surplombs. Quelque chose d'aérien et de spirituel allège la roche, la montagne, la chaleur.

L'eau de l'orage d'avant-hier coule ici lentement, en pente douce, avant de serpenter vers les blocs et les surplombs. Dans de grandes vasques où elle se recueille, avec Belco et Hama, d'autres peintres qui, visiblement, sont soulagés de bien nous retrouver, nous nous baignons longuement ; sur la dalle plate au bord de la grande vasque, le soleil brûlant nous sèche immédiatement.

Peu avant le soir, au village de Koyo à l'autre bout du plateau sommital, nous avons déjà créé ensemble une demie douzaine de poèmes-peintures sur tissu. Le travail a été long, harmonieux, simple. Rien n'aurait pu paraître facile, lorsque nous décidons de commencer ; rien, ni les mots d'un poème court et droit qui sache dire l'esprit des lieux, qui sache énoncer, éclairer, interroger la vie des lieux, qui sache ouvrir le vent d'une lumière d'aube dans les champs de la mémoire ou de l'inconnu. Mais les mots viennent à leur bon rythme, sans heurt ni contention et se mettent en place dans ma tête, dans ma main, sur le tissu au sol où je les peins. Rien n'aurait pu paraître facile à Hamidou ni à tel autre peintre, mais les traits, les lignes et les courbes viennent à leur bon rythme se poser sur la tissu au sol, avec une évidence tranquille, accord évident de la main, de la pensée, du trait et du mot, de la surface

¹⁰ Note de novembre 2010 : c'est plusieurs années après ce récit (que j'ai écrit en 2003) que les peintres m'apprendront que cette faille verticale merveilleuse a été équipée en une seule nuit par ces pierres-paroles magiques qu'un Ancêtre mythique, Ogo ban, avait fait se déplacer et s'agencer toutes seules.

vierge et de la surface peinte ; tout est à cru, direct, simple, sans “ repentir ”, comme on dit pour les peintres. La main, la pensée, la sensibilité, l’intuition créatrice avancent comme les jambes, le torse et les mains sur les rochers verticaux au long de la cascade et voilà, au bout de deux ou trois heures, le poème-peinture sèche déjà sur une dalle plate, alors que je prépare déjà un autre tissu à l’ombre du grand baobab du village.

Nos yeux et nos mains avancent de tissu en tissu, d’œuvre en œuvre dans le jour qui commence à décliner ; je sens que nous avons ensemble ce bon rythme délié, simple et comme félin qui permet beaucoup. Je déplie alors au sol un grand tissu vierge, rouge, de cinq mètres de long sur un et demi de large. Nous en avons déjà réalisé quatre de ce format. Œuvre à plusieurs, plus “ collective ” encore, non seulement parce que la poésie y dialogue avec la peinture, mais aussi par ce que ce sont plusieurs peintres qui y travaillent ensemble et en même temps. “ Ris aussi clair que la cascade qui tremble dans la falaise ” : je le peins en grandes lettres jaunes. Sept peintres se répartissent la surface. Les voici concentrés, simples, posant signes et lignes, bâtissant, bâtissant, édifiant dans la surface rouge l’itinéraire de leur pensée, installant l’expression de leurs rêves et de leurs désirs, et l’œuvre s’agence, se dégage de son silence, monte jusqu’au plein vent du soir et jusqu’à nos yeux et jusqu’aux yeux de tous ceux, du village, qui font cercle autour de nous, qui regardent le beau théâtre simple et de plein vent que nous jouons encore ce soir ; et ils prennent active part avec le jeu de leurs conversations et de leurs rires roulant sur le vide et le rouge et le vent.

Panga ka komo

Nuit sous les étoiles et avec elles. On me prête maintenant à Koyo une maison de terre pour que je m'y abrite et y laisse mes affaires. Mais elle garde la chaleur du jour et, sauf orage nocturne, mille fois plutôt dormir sur le sol devant la maison. Ou sur la terrasse qui lui sert de toit. La lueur de l'avant aube me réveille toujours ; la vie du village commence à peine. Des femmes vont chercher de l'eau. Un homme s'étire sur la terrasse en haut de sa maison. Deux peintres viennent me voir, un troisième apporte de quoi manger, un peu de riz qu'on a préparé, mais quand, avant l'aube ?, chez lui. Peu à peu, tous se retrouvent ici et nous sommes bientôt prêts à partir. J'ai proposé en effet que nous réalisions une " installation " de poèmes-peintures sur pierres, vers le sommet Nord-Est de la montagne de Koyo. Il n'est pas très individualisé ; c'est plutôt une pente lente qui monte de larges couches rocheuses sédimentaires en larges couches ; un peu de végétation dans les évidements entre les strates. Tout cela au bord du vide, une haute et longue falaise lisse, de trois cents ou quatre cents mètres de haut, du côté de la montagne opposé à celui de la cascade de Bonsiri. Il y a dans le dessin, dans la forme même de cette extrémité Nord-Est de la montagne une sorte d'épurement nonchalant, mais dans une roche très dure et selon de longues lignes droites, horizontales ou un peu inclinées.

Nous partons en franchissant en oblique de petites barres rocheuses, une à une, séparées par de longs replats cultivés que l'eau de l'orage de l'avant veille fait verdoyer ; quelques petits arbres, des buissons épineux, l'eau qui suinte sur une dalle étirée au bas d'une falaise brune. Alabouri, le chef du village, me désigne les parcelles, grandes ou petites, partout. Le moindre replat est travaillé, même si ce n'est que pour quelques pousses de mil. Chaque parcelle est attribuée à telle ou telle famille ; Alabouri me dit que parfois ces attributions changent, au gré des saisons et selon les accords de chacun, de sorte que tous aient des parcelles à cultiver dans tous les recoins de la montagne, plus ou moins favorisés des pluies et des vents. Sans quoi... Car disette et même famine sont toujours des menaces proches. Et nous montons peu à peu, l'horizon s'élargit, des montagnes émergent de la brume au loin. Les arbustes se raréfient, les longues bandes horizontales de roche brune s'étendent plus solitaires et dures, sous le soleil déjà brûlant, sous le vent chaud qu'ici rien ne freine. Voici enfin un bombement léger, un renflement de grès sombre horizontal, la pente qui se met à descendre de l'autre côté ; à cinq ou six mètres vers la droite, on sent l'aspiration du vide, la falaise de l'Est plonge là, on le sent.

Nous choisissons huit belles pierres plates que nous réunissons, fort lourdes, non sans peine. J'écris, je peins les mots simples qui disent la parole de l'homme et l'effort du corps de l'homme ; la parole et l'effort sous le vent, sur la roche, devant le large, vers la main de l'autre qui erre entre ciel là-bas et roche. Quelques pierres écrites, sur la peau de la montagne, sur le front de la montagne, pierres écrites où

l'homme se nomme et dit son souffle lent et peu seul. Les peintres, qui sont sept aujourd'hui comme hier au soir, se saisissent à leur tour des pinceaux et des couleurs et peignent sur les mêmes pierres, dans la proximité claire des lettres, leurs signes colorés, qui dansent leur aventure nue droit dans le regard et à vif dans l'aube de la pensée ; puis nous dressons les pierres, dès que le soleil et le vent ont fini de sécher la peinture des lettres et des signes. Voici, nous avons ensemble ouvert comme une main de pierres en haut de la montagne, dont les doigts, qui sont presque une dizaine, dressent dans l'air torride, dressent pour les hommes de l'horizon, les hommes du village là-bas, les hommes de la plaine en bas, la simple affirmation, presque une hypothèse, presque une question : présence de soi, signature de soi, par le signe et la lettre, droites et nues, en plein espace. La main dit : ainsi va l'homme qui est la parole de l'espace. Ainsi naît l'espace par la parole de l'homme, dans la parole de l'homme.

Un long silence, car les propos de chacun, maintenant que les pierres écrites et peintes sont assemblées et dressées dans une harmonie déliée et heureuse face au vide, face au Sahara, sont moins vifs, moins volubiles, enfin s'estompent, un long silence : chacun, qui allongé entier de toute sa colonne vertébrale à même la roche, qui accroupi sur ses talons, qui assis sur une autre pierre, chacun entre en soi, interroge sa main qui a peint cela, qui a écrit cela ; chacun pense à celui ou à celle qui n'est pas ici ; chacun écoute ce que dit le vent, ce que le lointain souffle, ce que murmure la chaleur qui grésille, très ironique, entre les pierres peintes dressées. Un long silence. Nous nous sentons bien ainsi. Enfin, quelqu'un parle, propose de faire du thé. Je montre à Hamidou les trois montagnes brunes vers le Sud-Est : il serait bon que nous partions un jour les escalader et que, peut-être, nous y tentions avec Yacouba et Dembo, bons grimpeurs, d'autres "installations" de poèmes-peintures sur pierres. Plus tard, dans quelques mois. La chaleur est maintenant très forte. Alabouri propose que nous cherchions un abri pour boire le thé, manger un peu et créer encore d'autres oeuvres.

Ici commence une nouvelle marche, véritablement étonnante. J'aime les chemins de crête, les parcours d'arête, les ascensions simples ; mais souvent, après l'aboutissement et même l'épanouissement du sommet, les descentes sont des chemins de retour assez fastidieux. Alabouri marche devant et montre l'itinéraire. Longues dalles brunes à peine déclives, brûlantes à la plante des pieds ; de très gros lézards filent puis se figent puis filent. Nous descendons une petite falaise par une escalade simple, encore des dalles, des bourrelets rocheux auxquels s'appuient des arbustes aux épines redoutables ; encore des dalles. Comme je fais part à Alabouri de mon inquiétude que nous allions trop loin et qu'à notre soif s'ajoute la fatigue, l'une et l'autre peu propices à l'inspiration, Alabouri me recommande en souriant la patience ; les peintres ne disent rien. Encore des dalles, toutes plus belles et chaudes, plus simples, dans leur abandon noble vers la pente. Les peintres parlent maintenant, et rient, les enfants, dont un qui pousse une chèvre devant lui, courent et sautent de rocher en rocher ; sur sa tête l'un d'entre eux porte une marmite

noircie au feu. Encore des dalles, puis une escalade curieuse pour descendre une petite falaise, en suivant ce qui me semble bien être un parcours aménagé avec des pierres plates agencées comme encore un escalier dogon. Alabouri tourne à gauche, je le suis et découvre soudain l'entrée large, béante d'une énorme grotte beige. Vingt mètres d'ouverture sur trois de haut, un sol et un plafond plats et réguliers, trente mètres de profondeur, une fraîcheur inespérée ; quelques arbustes devant, entre lesquels le regard plonge sur tout le plateau sommital de Koyo, sur la montagne de Banaga à l'Ouest et sur bien d'autres au delà. " Ici c'est Panga ka komo ; cette grotte est un des secrets du village, m'explique Alabouri. Autrefois dans les temps troubles, et même jusque dans les années 50 où les razzias touareg pour enlever des enfants et en faire des esclaves étaient redoutables, nos parents venaient se cacher ici. Monter sur notre plateau est déjà difficile ; nous trouver ici est impossible. Regarde le fond de la grotte !" Je distingue des murets de briques de terre en demi cylindres, érigés jusqu'au plafond. " C'était nos greniers ; dans certains on a aussi enterré nos morts. Si nous faisons du feu, ces murets empêchent aussi de voir la fumée ou la lueur des flammes depuis l'extérieur. Je te propose que nous passions ici l'après-midi ". Travailler et vivre ne serait-ce que quelques heures avec les hommes du passé et du présent, où la roche, la terre, la poussière sont autant de signes et de mots déposés ici, sont et seront autant de composants directs de ce que nous allons créer, oui, merci, Alabouri, cela est parfait.

Dembo, un des peintres, abat un arbuste et en élague les branches de bois vert, qui seront bonnes pour porter au dessus des flammes la viande à griller. Belco et Hama Alabouri ramassent du bois mort, épars entre les rochers. Hama Babana égorge la chèvre, qui se débat ; il la prépare, il récupère sa peau qu'il retourne, racle, met à sécher au soleil¹¹. On prépare déjà un bon feu, au dessus duquel on dispose la marmite noire. Soudain entrent dans la grotte trois garçons qui nous accompagnent depuis le matin et que je ne voyais plus depuis notre arrivée à Panga ka komo. Presque nus, complètement trempés, ils portent sur leurs têtes des outres en peau de chèvre gonflées d'eau qui ne cesse de suinter : ils ont trouvé je ne sais où une eau que Alabouri leur a dit d'aller chercher. Hamidou prépare le thé. Sur les grandes pierres plates, après qu'Alabouri et moi en avons, difficilement, ôté la poussière abondante, tant l'air ici est sec, je dispose le matériel pour peindre ; les tissus trouvent juste leur place à la surface de ces pierres. Pierres de la taille de corps allongés. A fleur de poussière, à plat sous le plafond beige de la grotte. Devant l'entrée, de grands oiseaux viennent planer en cercle. Le ciel est pâle de chaleur.

Et ainsi, pendant des heures nous créons de nouvelles œuvres, sur papier, sur tissu. Les peintres, tour à tour, peignent avec moi. Nous trouvons les signes graphiques et les mots pour dire la vie des esprits, des êtres lointains, de l'horizon qui murmure. La lumière dans la grotte devient plus claire, d'un beige laiteux en se

¹¹ Note de novembre 2010 : en 2003 la dimension animiste de ce qui est en fait le sacrifice de cette chèvre dans un lieu secret et particulièrement chargé de la présence des Ancêtres m'avait échappé.

diffusant sur les parois et sur la poussière. Verres de thé et verres de thé nous désaltèrent un peu. Ceux des peintres qui ne sont pas en train de peindre conversent en riant. Bientôt le soleil entre de plain-pied dans la grotte, touchant même la paroi du fond, illuminant sans pitié nos corps, les oeuvres en cours ou en séchage, les vieux murets de briques en terre. Vers l'Ouest, que regarde la grotte, le ciel blanchit plus encore qu'en contre-jour les oiseaux rendent aveuglant. Il fait maintenant très chaud et Panga ka komo n'est plus un abri.

Le jour commence à baisser. Je tiens à ce que nous remontions au sommet pour voir une dernière fois l'«installation» des poèmes-peintures sur pierres que nous avons créées le matin. En haut, au bout des longues dalles brunes inclinées, au bout de la lente marche jusqu'au sommet, les pierres dressés, orangées, s'élèvent peu à peu, au fur et à mesure que nos pas nous rapprochent d'elles ; seules et solidaires, simples et grandes ; petites et heureuses. Seules devant le vide vers l'Est où la pénombre, très loin, se forme déjà, où le soleil bas allume des montagnes orange, ce matin invisibles dans la brume. Long silence. Nous regardons ensemble l'œuvre, nous regardons l'horizon sombre, les montagnes proches, l'œuvre. Des oiseaux passent très haut dans le ciel.

Alabouri rompt le silence et nous dit que la nuit viendra bientôt, qu'il nous faut descendre au village. Retour à demi silencieux, en marchant sur les dalles, en traversant les terrasses cultivées, en descendant les petites falaises brunes. Lente descente tout du long de plateau supérieur de la montagne, alors que la pénombre arrive et bientôt, dans la plaine en bas, au loin, l'obscurité. Je marche le dernier, parfois vois mal où je mets les pieds ; cette pierre est-elle stable, ce rocher n'est-il pas glissant...A l'Ouest le ciel finit de s'enflammer. Des silhouettes de montagnes tabulaires s'y découpent, lointaines. Au premier plan, de l'autre côté du vide que je devine juste après le bord du plateau sommital, la forme lourde et oblongue de la montagne de Banaga, que personne n'habite, s'enfonce dans le brun, le noir presque ; Banaga se resserre sur sa masse, courbe son échine. Autre métaphore : Banaga s'apprête pour sa nuit, a jeté son ancre dans quelque chose de noir qui bouge et respire lentement, en bas, houle de choses mystérieuses, profondes et paisibles.

C'est à la nuit que nous arrivons au village. D'une maison à l'autre des femmes et des enfants s'affairent ; on entend des conversations, des bruits de toute sorte. Des lampes de poche, des petites flammes sous des braseros de fortune. Des ombres noires passent près de moi. Quelqu'un me salue que dans l'obscurité je suis incapable de reconnaître. Devant la maison je déroule la natte de paille, me déchausse, m'y allonge à demi et commence à me reposer. Mais déjà Hamidou, infatigable, active les braises sous la théière. Nous conversons. Dembo vient s'asseoir contre moi. Belco plaisante avec Alguima et Hamidou. Alabouri arrive accompagné d'une personne que je ne connais pas encore et qui pose au milieu de notre petit groupe un plat de riz. Les étoiles grésillent.

On vient nous chercher. “ Non, Yves, ne dors pas maintenant, me dit Alabouri. Les femmes ont décidé de chanter pour fêter ton nouveau séjour ici. Elles nous attendent devant ma maison ”. Nous nous faufileons entre les masses noires des maisons jusqu’à la placette devant chez lui. Une petite foule, qui debout, qui assis, bavarde, femmes en pagnes, enfants riant, hommes assis ensemble. Dans l’obscurité je n’arrive pas à voir les visages. Alabouri me dit de m’asseoir à terre, à côté de lui, sur une natte que l’on vient de dérouler. “ Maintenant, écoute bien ”. Un cercle vide se dégage au centre de la placette ; les femmes se sont regroupées, assises au pied d’un haut mur. Je sens tous les regards tournés vers elles. Depuis le brouhaha se lève peu à peu un chant lent ; longues phrases, d’abord timides, avec très peu d’écarts, trois ou quatre voix à l’unisson, en mineur. Les conversations s’éteignent, le chant monte, plus clair, les étoiles reculent et voici, quatre femmes se lèvent parmi leurs compagnes, avancent en contournant celles qui restent assises, avancent en chantant leurs longues mélodies ; une voix précède les trois autres, lançant ce qui est sans doute un couplet, que commente un refrain repris en polyphonie par les trois autres. Elles s’engagent dans le cercle vide, marchant très lentement, chantant d’une voix plus ferme.

Elles marchent à pas lents en écartant les murs des maisons, en saisissant lentement par les épaules chacun de nous, chacune des montagnes, en enlaçant les cinq baobabs que la nuit distord, en égrainant les étoiles.

Elles chantent, les quatre qui nomment par le chant multiple, souple et lent leurs gorges, leurs solitudes, leur union, la grandeur et la misère de leur vie sur le plateau de la montagne que le vent ne cesse jamais de racler, que le désert guette tout alentour.

Elles chantent, en marchant ensemble à pas très lents, la force de la parole et la simplicité nue de la voix ; elles chantent la persévérance du chant et la ténacité de leurs bras qui puisent l’eau et l’opiniâtreté de leurs mains qui bêchent la terre ; elles chantent la rudesse de la vie et la beauté de la parole.

Elles vont à pas lents dans le cercle vide au milieu de nous, devant nous, qui sommes assis. Elles s’orientent vers l’un d’entre nous, à qui leurs paroles s’adressent plus spécialement, elles se rapprochent à pas lents de lui, se baissent peu à peu, allongent chacune un bras, se courbent devant lui, touchent du revers de la main le sol devant lui ; et lui répond sans chanter, en touchant à son tour, à bout de bras, la même poussière, le même gravier, la même terre qu’elles.

Elles se reculent, se redressent ; en chantant les mêmes phrases longues, elles retournent parmi leurs compagnes, s’assoient et le brouhaha et les cris et les rires des enfants s’épanouissent aussitôt. Alabouri me traduit à l’oreille certains couplets et le refrain, mais déjà un autre chant cherche dans l’obscurité sa forme, monte peu à peu à deux puis trois puis quatre voix ; elles se lèvent, avancent entre les corps assis, entrent dans le cercle, chantent à nouveau en polyphonie. Sont-ce les mêmes chanteuses ? Le rythme est un peu moins lent, les écarts plus larges. Elles orientent à leur tour leurs pas vers une personne assise, chantent plus fort ; je sens tous les regards tournés vers le cœur du chant, vers la parcelle de terre que les dos des

mains et le bout des doigts vont ériger, au plus humble, jusqu'au centre de la parole et du ciel ; les étoiles alors ne cessent de s'écarter et de se multiplier, la montagne de Banaga lève son ancre et s'éloigne avec nos enfants non-nés et nos rêves, la poussière de la grotte de Panga ka komo respire, les pierres que nous avons peintes se reproduisent sous les pas des femmes qui chantent la parole¹².

¹² Note de novembre 2010 : ce n'est que plus tard que j'ai compris le sens de ces cérémonies nocturnes, capitales dans la pensée du monde qu'ont les gens de Koyo.

Yuna Koyo

L'avant aube me réveille, alors que tout le village dort encore. Je me suis déjà souvent réveillé dans le cours de la très brève nuit, tant le ciel sombre était beau, tant la profondeur du chant des femmes qui s'est prolongé très tard m'a touché, tant les événements depuis deux jours sont merveilleux. Pourtant je n'éprouve aucune fatigue. Je vais jusqu'au bord de la falaise qui plonge à l'Est à quelques dizaines de mètres du village. Personne. Derrière la lointaine montagne tabulaire à l'Est, le ciel s'éclaircit peu à peu. Trois oiseaux silencieux passent à grands coups d'ailes. Devant la montagne tabulaire, dont j'ignore le nom, se dresse, encore chargée de nuit, la montagne de Yuna, que je regarde depuis des années ; très étrange. Noire dans le contre-jour de l'aube. Seule : la forme d'un cylindre ébréché en haut, posé sur un cône régulier d'éboulis, lui-même posé sur l'horizontalité de la terre sèche et du sable, sans presque aucune végétation alentour. Chaque aube que je passe à Koyo, je la regarde. J'ai déjà plusieurs fois parlé à Alabouri et à Hamidou de cette montagne verticale, modeste et d'une beauté audacieuse.

J'entends des bruits de pas. Ce sont Belco et Dembo qui me rejoignent et, bientôt, Hamidou. " Par où passerons-nous ? " me demandent-ils en regardant eux aussi Yuna. Ils n'y sont jamais allés, même si Hamidou a parfois accompagné Alabouri à la chasse sur des montagnes proches. Je ne connais évidemment pas l'itinéraire d'ascension, devine cependant quelque chose malgré la distance. De plus j'ai fait la connaissance au marché de Boni, il y a cinq jours, d'Issa Guindo, chef coutumier du village de Yuna Habé : c'est de ce village que " dépend " Yuna Koyo, c'est-à-dire la montagne de Yuna. J'ai parlé à Issa de mon attirance pour sa montagne : " viens me voir dans mon village, je t'expliquerai des choses sur cette montagne."

Et précisément rendez-vous a été pris pour ce troisième jour dont je commence ici le récit.

La première lueur du jour est déjà franche. Je reviens avec les trois peintres à la maison que l'on me prête au village. Nous y trouvons Hama Alabouri en train de préparer le thé. Quelqu'un a déjà roulé la natte de paille sur laquelle j'ai dormi. Alabouri n'est pas ici. Hamidou m'accompagne jusqu'à la maison d'Alabouri dans laquelle je ne suis jamais entré. Nous la contournons ; à son revers Hamidou m'indique une échelle dogon, posée contre un mur de briques en terre. Nous y montons. Sans pénétrer en fait dans la maison, nous allons sur trois terrasses qui se font suite l'une l'autre, encore quelques pierres en guise de marches et voici une petite pièce en terre, en hauteur : c'est le faite de la maison, au plus trois mètres de long, un de large, un et demi de haut, une petite porte en bois à laquelle Hamidou frappe. Nous réveillons Alabouri. Sa chambre, réceptacle de terre pour un corps allongé, barque de terre dans le ciel, plus haute construction du village, mais précaire peut-être plus encore que les autres. La famille, nombreuse, d'Alabouri vit dans les pièces en dessous, sûrement plus grandes ; mais moins près du ciel.

Alabouri est vite debout et me parle déjà de mes poèmes d’hier, de ce qu’il dira à Issa Guindo, de l’“installation” de poèmes-peintures sur pierres que j’aimerais faire en haut de Yuna aujourd’hui.

Un plat de bouillie de mil, le thé, nous voici partis. Alabouri ouvre la marche ; je le suis avec Alguima. Chacun porte quelque chose sur son dos. Les six autres peintres partent à leur tour, quelques accompagnateurs encore. Il nous faut d’abord quitter la montagne de Koyo en descendant par l’Est, du côté opposé à celui de Boni. D’abord un groupe de rochers et de dalles où l’eau du dernier orage suinte encore. Notre cheminement s’abaisse sous le regard des grandes falaises ocre de l’Est dont le soleil touche le haut. Petits ressauts à descendre en s’aidant à l’occasion des mains, sentier en terrasse, encore des dalles à descendre, sentier à nouveau louvoyant entre des parcelles cultivées, ici un filet d’eau, puis on se faufile entre des blocs d’une dizaine de mètres de haut ; les falaises là-haut paraissent énormes ; les maisons du village sont invisibles depuis longtemps. La pente s’adoucit, derniers blocs, davantage de parcelles cultivées ; des paysans s’y activent avec leur unique petite houe de bois. Nous nous arrêtons auprès du dernier rocher où deux peintres, qui s’étaient attardés, nous rejoignent.

C’est ici que nous allons nous séparer en deux groupes. Alabouri, Alguima qui l’assiste et le conseille dans sa fonction coutumière et à demi sacrée de chef du village¹³ et qui est également un peintre subtil, et moi nous rendrons au village de Yuna Habé ; nous y rejoindrons Issa et y saluerons les anciens, avant d’obliquer vers la montagne de Yuna. Les autres en gagneront directement le socle d’éboulis où ils nous attendront devant un grand rocher gris que l’on devine, si loin soit-il. Les distances à parcourir sont importantes, la chaleur déjà élevée ; aucun point d’eau en perspective : que ceux qui le peuvent s’épargnent une fatigue inutile. Rendez-vous est pris pour dans deux ou trois heures.

Alabouri, Alguima et moi partons vers la gauche ; nous saluons en passant quelques paysans qui bêchent le sol desséché. L’un nous offre l’eau de son outre. La chaleur s’accroît très vite. Bientôt plus personne entre les bourrelets de terre et de sable, de rares arbustes. Nous nous rapprochons de la longue montagne tabulaire que l’on voit si bien de Koyo. Alabouri et Alguima me parlent abondamment de la vie de leur village, de l’efficacité de leur organisation minutieuse, de leur souci constant de l’indépendance et de l’autonomie, de la transmission toute progressive des savoirs. Alabouri avance d’un pas sûr et égal, tout en parlant ; il nous rapproche des éboulis et des blocs au pied de la nouvelle falaise orange, droite, parfois surplombante, sculpturale assurément, tant les piliers et les couloirs verticaux la mettent en mouvement. Hamidou, mon infatigable compagnon d’ascension, connaît-il les voies d’accès, sans aucun doute superbes, à cette montagne ? Je rêve

¹³ note de novembre 2010 : j’ai commencé un an après à comprendre mon erreur. L’autorité morale d’Alabouri est considérable. En fait Koyo a un chef des rites, Ogo ; l’Ogo actuel a une aura faible. C’est beaucoup plus tard qu’on m’apprend l’existence du Saagun, chef “ exécutif ” invisible aux étrangers. C’est le Ogo que l’on présente aux étrangers comme chef coutumier.

d'« installations » de poèmes-peintures sur pierres là-haut. La chaleur est forte, la réverbération du soleil sur les rochers intense. Pas de village en vue ; nous marchons pourtant depuis un bon moment dans le chaos rocheux sous la falaise. L'effort est éprouvant. Encore deux grands rochers entre lesquels Alabouri nous fait passer : soudain devant nous, et invisibles d'en bas, les maisons de pierre du village de Yuna Habé. Immédiatement des enfants, nus, nous entourent. Le village, petit, au plus une vingtaine de maisons, s'étage dans la dernière pente sous la falaise, au pied de deux piliers d'une rectitude splendide ; entre eux deux, un couloir profond, très raide qu'encombre une végétation d'un vert éclatant. Nous nous arrêtons entre les premières maisons de Yuna Habé. On déroule au sol une belle natte de paille ; nous nous déchaussons, nous asseyons. Une femme nous tend une petite calebasse d'eau. Issa arrive, nous commençons les salutations. Puis Issa nous dit de le suivre ; il nous introduit dans la maison la plus haute. Dans une petite pièce de terre et de pierres, agréablement fraîche, sombre, on nous apporte un plat de riz qu'Issa nous a fait préparer depuis le matin. « Je vais avec vous à la montagne de Yuna, dit Issa qui, comme Alabouri, parle français. Il n'y a qu'un chemin pour y monter. Oui, tu peux y faire avec les peintres ce dont tu me parles. Mais mange d'abord. Repose-toi un peu et prends des forces ».

Avec Issa, avec son frère et deux hommes de son village, nous regagnons la plaine. Soleil torride. Peu de vent. Quelques parcelles cultivées ; des arbustes. Le vent chaud. Puis plus rien que le sol nu, à peine bosselé par endroits. Nous avançons. Terre sèche et sable. La montagne se rapproche en s'effilant et en s'amincissant ; la montagne semble ne pas se rapprocher malgré l'effort de la marche. En l'observant bien, il me semble deviner un itinéraire d'ascension, précisément à l'aplomb du grand rocher gris qui doit nous servir de lieu de rendez-vous. Nous atteignons tout les sept ce rocher. Personne, ni à son pied, ni parmi les rochers proches. Nous cherchons alentour. Alabouri et moi grimpons sur le plus haut rocher des parages : rien. Le vent chaud, la plaine jaune, au loin la montagne du village de Yuna Habé, plus loin celle de Koyo ; rien d'autre. Nous attendons en scrutant le paysage depuis la pointe de notre rocher. C'est Alabouri qui, soudain, découvre nos compagnons : à sans doute deux kilomètres, allongés au pied d'un autre rocher. Nous crions : en vain. Nos grands signes de bras sont aussi inutiles. Nous crions encore, malgré le vent contraire. Nous crions. Voici qu'au loin, deux personnes bougent, semblent avoir compris ; tout le groupe se lève, se met en marche. Une demi-heure après nous sommes réunis. Chaleur intense. Or deux des peintres manquent et, en particulier celui auquel j'avais confié le matériel de peinture. Belco m'explique que celui dont je préfère taire ici le nom et l'appeler provisoirement le fougueux, a trouvé astucieux de nous devancer et de nous attendre au sommet de la montagne : « oui, il est parti droit dans la pente et a entraîné avec lui Yacouba ; il est sûr de trouver son chemin ». Stupidité : il suffisait de lever le nez, là-bas, pour voir la falaise verticale et lisse dont le seul point de faiblesse se dégage, précisément, au dessus du grand rocher gris du rendez-vous. Nous attendons une bonne heure, dans le vent brûlant. Personne.

Je me retiens de faire part de manière trop directe de ce que je pense alors de la bêtise humaine en général et des fougueux en particulier. Echouer si près du but ! Que ceux qui en ont envie montent avec Issa et moi tout de même là-haut ! La moitié de notre groupe reste à l'ombre d'un auvent. Issa nous emmène dans la plus haute pente déjà fort raide ; nous touchons la falaise verticale. Issa escalade des dièdres et de courts couloirs-cheminées en bon rocher, où nous le suivons. Pas de difficulté sérieuse ; mais le vide est sans concession. Les Dogon de Yuna Habé et de Koyo grimpent, comme d'habitude, pieds nus ou en Tong. Nous traversons une bonne moitié de la face Ouest de la montagne par une vire étroite juste au dessus de la falaise que le fougueux s'est peut-être imaginé pouvoir escalader. Encore quelques ressauts moins raides. Et Issa me dit : " voici les jardins ". En effet, sur de courts replats terreux, entre deux falaises maintenant toutes proches du sommet, des arbustes, quelques brins de mil, des petits murets pour soutenir des terrasses cultivées. Je gagne une brèche en haut de ces " jardins " d'où voir vers l'Est, par delà l'autre face de la montagne. Vent violent, la plaine presque blanche tout en bas ; et, levant les yeux vers l'horizon de l'est, je découvre une énorme houle grise et orange qui roule des masses de nuages. Elle vient à l'évidence vers nous. C'est un des ces terribles orages, à vrai dire tornades, qui balaient les montagnes du désert en juillet et août. Je redescends en courant prévenir mes compagnons ; sans inquiétude, ils me disent de venir m'asseoir avec eux à l'abri d'un surplomb et d'attendre. Les rafales de vent se précipitent ; elles bousculent des quantités de poussière, de brume de poussière, tout ce que le sol du désert a laissé se déliter et se déposer sur lui depuis le précédent orage. Le ciel, blanc de chaleur, il y a dix minutes, s'obscurcit en beige, puis en orange, puis en ocre, puis en brun, puis en ocre, puis en beige et encore en orange. Les rafales de poussière strient à toute allure le ciel, le sommet tout proche, les petites falaises et les rochers voisins, couleurs et lumière changent sans cesse. L'action de peindre dont le fougueux nous prive, c'est le vent de l'orage qui en prend la relève et qui l'accomplit. Le ciel nous la prodigue, à foison.

Il semble que le gros de la nuée violente soit maintenant passé, le ciel se fait moins sombre. Le tonnerre éclate, les éclairs se déchaînent, mais déjà plus loin, vers l'Ouest où l'on ne peut pour le moment rien voir. D'autres bourrasques cependant encore, par moments de nouveaux obscurcissements oranges du ciel. Je redoute l'arrivée de la pluie, qui rendrait terriblement glissants les rochers, donc la descente vraiment périlleuse. Issa, serein, me dit d'attendre encore un peu sous notre surplomb. Quelques gouttes déjà, mais rien de plus. Et je m'aperçois que le frère d'Issa a allumé un petit feu, qu'il a posé sur celui-ci une théière, qui mijote déjà : l'eau, il l'a puisée dans une belle jarre de terre, à demi enfoncée dans le sol ; " Elle est là, me dit Issa, depuis des générations et des générations ; elle recueille l'eau de pluie qui dégouline du surplomb à chaque orage ". Faute d'accueillir nos poèmes-peintures, au milieu des périls, la montagne de Yuna, c'est-à-dire les hommes de Yuna, nous offre la splendeur de l'orage, l'amitié de la parole et l'art de vivre.

Le vent faiblit, le ciel s'éclaircit davantage. Les lointains vers l'Ouest se dégagent, où cognent encore un peu foudre et tonnerre. La plaine, à perte de vue entre les filets de la brume qui s'évapore déjà du sol brûlant, brille de reflets d'eau : c'est là-bas que la pluie de l'orage est tombée en trombes tempétueuses. Je sors de notre abri et m'approche du bord de la falaise : les deux égarés sont, tout petits, à son pied. Nous leur crions de gagner en bas le grand rocher gris qui était convenu et où attendent les autres. " Maintenant descendons, dit Issa. Faisons-le vite ". Une petite averse tiède commence en pleine désescalade. La roche, tout de suite, devient glissante. A peine avons-nous rejoint le grand rocher gris, où le fougueux n'est toujours pas arrivé, où nos amis se reposent, qu'une pluie torrentielle mêlée d'éclairs et de coups redoublés de tonnerre plonge sur la montagne de Yuna et sur nous.

Deux heures plus tard, dans le soir rafraîchi, alors que le fougueux vient de nous rejoindre et, devant mes remarques acérées, comprend qu'il lui vaut mieux retenir sa faconde habituelle, nous nous séparons à nouveau en deux groupes : ceux de Koyo reprennent le chemin de leur village en haut de sa montagne au loin ; et nous, retournant, plus loin encore, à Boni, nous devons faire un long détour par le Nord : la pluie abondante a créé des marécages temporaires sur l'itinéraire direct entre ici et Boni, dans la plaine, qu'il serait épuisant de vouloir traverser. Plusieurs heures de marche dans la nuit. Une heure avant d'arriver à Boni, Yacouba s'arrête et me dit : " Écoute dans cette montagne sombre, là-haut à gauche, écoute tous ses cris aigus ; ce sont les génies de cette montagne. L'endroit peut être dangereux. On n'y passe d'habitude pas la nuit. Écoute bien. Nous devons essayer de comprendre ce que disent les génies, s'ils sont contents ou contrariés de ce que nous faisons. "

Carrefour des signes

réflexions avant le neuvième séjour, en 2004

L'été 1978, j'ai dû renoncer à partir dans les montagnes orientales de l'Afghanistan. Les coups d'état y étaient de plus en plus graves. Celui d'avril s'était suivi de jacqueries dans les campagnes : dangers excessifs, à commencer par celui que je me retrouve coincé à Kaboul dans un hôtel pour étrangers : lugubre... Je suis donc resté dans les Alpes du Sud. Nombreuses ascensions, dans un paysage familier. Une fois, je suis parti seul, pour plusieurs jours, sur des crêtes que j'empruntais en enfilade le long de la frontière italienne. Toutes entre 2600 et 3300 mètres d'altitude. Je dormais à la belle étoile. Parfois, de l'escalade dans des rochers à vrai dire peu stables. Un bonheur léger et aérien, dans le rythme lent et calme de la marche et de l'altitude entre terre et ciel, entre versant gauche et versant droit : c'est là, précisément là, que j'ai eu l'intuition de la forme du poème. Le poème comme l'inscription, dans la matière des mots, du souffle du corps, du rythme de la marche qui donnent cette vision profonde et lointaine depuis la crête : l'intuition poétique, l'énergie et la puissance de la métaphore qui donne l'évidence dynamique de notre vie et de notre espace, tels que nous entreprenons sans fin de les bâtir.

Cette expérience est de celles qui me font penser toujours au poème "en espace". Je suis attentif au signe qui fonde l'espace : pas seulement qui le

balise, le situe ou même l'approprie. Non, le signe qui crée et ouvre un espace, qui l'élanche dans l'aventure de la nomination, à nu et à vif, qui démultiplie la turbulence de la vie. Et l'homme en turbulence est ce poète, est ce marcheur, est cet habitant, qui fonde du sens, qui lance du signe, qui ouvre sans cesse le présent à qui passe et à qui passera par là. Le poème, par le mot et par le mot mis en métaphore, fonde l'espace. Je suis, dans l'espace où je vis, ce poseur de signes qui élance et relance la vie et l'énergie heureuse et déliée de l'espace.

Je dialogue avec l'espace ; je l'observe, l'interroge et l'ouvre. Il me voit, me secoue, m'inspire et m'élanche. Notre vigoureux dialogue est heureux. Or l'espace est ce que les hommes qui y vivent en font. Le meilleur dialogue, le plus actif dialogue est celui que je peux entretenir avec les autres poseurs de signes de cet espace.

Loin de tout académisme, loin de tout dogmatisme, qui ont ce savoir-faire mortel de clore l'espace et de l'étouffer, je choisis d'aller vivre, d'aller marcher, d'aller dormir à la belle étoile, là où l'espace est en turbulence, est ouvert à la querelle inachevable du sens. Je vis, je marche, j'écris dans les Antilles, à Chypre, en Sicile, dans le Sahel. Dans les montagnes penchées sur le bord du désert.

J'ai cherché les signes qui fondent l'espace si beau et si étrange des extraordinaires montagnes tabulaires orange dans le Nord du Mali. Des plateaux, des aiguilles, des cylindres verticaux érigés au milieu du vent et de la lumière. Quelques sources ; autour d'elles des villages de terre et de pierres. Pas ou très peu d'écriture. Mais les cultures de l'oralité, somptueuses et à lente initiation : peul, songhaï, dogon, tamashek, bella, rimaïbé. Murs de terre des maisons, juste une porte basse que ferment des planches posées sur deux pivots de bois. Lorsque j'ai été invité à entrer dans une de ces maisons, puis dans une seconde et dans d'autres encore, j'ai enfin vu ces signes que je cherchais. Sur le mur intérieur, face à l'ouverture ténue de l'entrée, de splendides peintures, faites à la main avec les couleurs naturelles. Et en **août 2000**, je suis monté seul sur un plateau de grès sombre alors balayé par les vents et les orages ; à son extrémité Sud, les maisons beiges d'un village, Koyo. Très étonné d'y voir arriver un étranger, on m'y accueille. On me conduit saluer Antao, le chef coutumier, vieillard aveugle, particulièrement aimable, que chacun respecte mais qui a remis tous ses pouvoirs effectifs à un parent plus jeune, Alabouri. On me demande ce que je veux donc, en venant ici. On me demande qui je suis. Je réponds que je suis poète, que, avec ma main et avec les signes, j'écris ce que je vois et ce que je comprends, ce que peu à peu j'arrive à comprendre ; et qu'ici, je souhaite comprendre comment on vit dans un espace aussi beau, aussi rude, aussi dépouillé dans sa beauté épique.

Je souhaite écouter ce que dit cette montagne. J'ajoute que je serais heureux de voir de la peinture, s'il en existe au village. On me répond que, un jour, oui, peut-être, s'il y en a, on m'en montrera.

En **février 2001**, je remonte la pente abrupte qui conduit au village, salue les Anciens et le chef. On me fait asseoir sur une natte de paille que l'on déroule devant la maison de ce dernier ; on me fait boire du thé, un verre, un deuxième verre. Puis on me dit de suivre cet Ancien, qui a bu le thé avec moi et qui se lève. Trois jeunes paysans, assis aussi au bord de la natte, se lèvent ; nous partons ensemble. On nous ouvre une porte de bois, sur laquelle est peint un damier avec des carrés noirs et des carrés non peints : dedans, sur le mur face à cette entrée, voici une splendide peinture, dont quatre ans après je n'arrive toujours pas à comprendre comment on a pu la peindre. Une impulsion extraordinaire a guidé la main de celui qui a posé cet ensemble de signes blancs sur un grand enduit rouge que de larges traits bleus organisent en damier. Abécédaire d'une écriture qui n'existe pas. Cosmogonie de celui qui fonde, dans le privé de sa maison, un ordre pour le monde et un cheminement pour son destin dont ainsi, parmi les bourrelets de roche de son plateau et entre les rafales du vent du désert, il parcourt l'aventure étrange.

En **juillet 2001**, je reviens dans ce village, au bout de sa montagne, si loin de la vieille Europe. Ayant salué le chef et les Anciens, ayant ensuite

passé sous les étoiles une nouvelle nuit de paix, je retourne dès l'aube voir l'abécédaire. On me montre ensuite deux autres maisons dont à l'intérieur le mur de terre face à la porte d'entrée est, lui aussi, peint, l'un d'un grand geste lyrique de peinture bleue, l'autre d'un damier noir et blanc avec quelques motifs animaliers stylisés. La pensée par la peinture murale, oui, existe bien dans ce village. Je propose alors que nous tentions de créer, s'il se peut, une œuvre commune. Le support en sera un pièce de tissu blanc, que j'ai fait préparer à Bamako et comme j'en ai déjà travaillé plus d'un ailleurs avec tel ou tel peintre. Un poème que les lieux m'inspirent et que j'écris puis peins à la main au sol sur le tissu blanc ; le peintre peint avec moi ce qu'il souhaite peindre dans le même esprit que le poème, peut-être en résonance avec celui-ci, en contre-jour, si je puis dire, et, en tout cas, en profond accord avec l'esprit des lieux. Oui, me dit-on, essayons. Je déploie sur un large rocher plat entre deux maisons de terre le tissu d'un mètre sur deux : la taille d'un corps allongé, un drap, un linceul. J'écris les mots d'un poème qui dit, comme je l'ai vécu, comme je l'ai pensé en montant au village depuis la plaine, la marche à pas lents, forts et fourbus, la vie par la roche jusque dans les articulations du corps et dans les ressorts de la pensée. C'est alors que le peintre-paysan qui habite la maison de l'abécédaire et, sans doute, a réalisé celui-ci, se saisit de mon pinceau, le trempe dans du rouge et commence en haut à droite du tissu et en faisant aller sa main de la gauche à la droite, en regard de mes mots,

quatre signes qui peuvent aisément être des lettres latines majuscules, passe à une deuxième ligne où les majuscules, encore tracées de la gauche vers la droite, sont moins identifiables, une troisième ligne où le signe graphique se fait ludique puis se transforme en profil d'outils : les lettres, à peine maîtrisées dans leur tracé, deviennent peu à peu hermétiques, c'est-à-dire privées, puis outils. Quelque chose dans le voisinage de ma personne, dans son côtoiement insolite, quelque chose dans l'alentour agissant de la métaphore poétique et de la graphie concrète du mot écrit a provoqué la graphie du signe alphabétique qui bientôt se résout dans le profil de l'outil de vie, la simple "daba", houe que tout paysan utilise chaque jour.

Cette première émergence du signe graphique hors de la maison, sur ce support étalé au sol, s'est produite aux yeux de tous. Une petite foule enjouée nous entoure, regarde de tous ses yeux, commente ce qui se passe, exhorte le peintre et le poète. Quand le peintre lève la main et ne la repose plus sur le tissu, tous relèvent aussi leurs torsos, leurs têtes ; on se met debout, on parle encore plus d'abondance, la parole court et vole comme un oiseau ivre parmi nous.

Lorsque je reviens en *février 2002*, les choses changent déjà. J'emploie ici délibérément le mot chose, si vague, car je ne suis pas alors à même de comprendre ce qui concrètement et précisément a changé et encore moins pourquoi. Mais à Koyo même on me montre trois autres maisons peintes ; à Boni, le gros village-oasis, en bas de la

montagne, on me montre une demie douzaine de maisons de terre pourvues en intérieur de peintures vigoureuses ; dans un village de plaine voisin, Nissanata, on me montre quatre maisons peintes, toujours à l'intérieur, d'une manière abondante et fine. Je découvre tout cela à l'occasion de longues marches à pied, de jour en jour, alors que je vis dans les villages, partageant la vie des habitants, dormant à la belle étoile avec eux. Là-haut, au village de Koyo, si beau dans son dénuement au bout de son long plateau de grès sombre, tourné vers le levant, je reprends le travail de création en dialogue. Après les salutations, après le thé, après la nuit sous les étoiles, dès l'aube, je propose que nous commencions à inventer de nouveaux poèmes-peintures. Toujours une petite foule autour de nous. Cinq paysans s'accroupissent autour du tissu, avec moi. J'écris des vers plus courts, dans une graphie où le jambage des lettres s'élargit : le signe alphabétique devient plus graphique et plus visible en temps que signe de peinture noire, avec sa souplesse et son énergie plastiques. La métaphore est plus directe, comme une racine qui, dégagée d'un humus de surface, plonge directement dans une profondeur et gagne l'air, le tronc, le vent dans les rameaux. Les peintres ne posent plus leurs signes alignés horizontalement. Leurs signes s'aventurent dans la surface du tissu, plus nécessairement à l'aplomb des signes alphabétiques. Je commence à connaître et à comprendre les noms des peintres, dont les visages me sont maintenant familiers : ils sont cinq. Le plus jeune, Hama Alabouri doit avoir

vingt-cinq ans ; l'aîné, Alguima, approche la quarantaine. Aucun ne possède l'écriture. L'état civil, qui fixe les âges et les noms, n'existe pas ici. Quand un des peintres pose avec mon poème ses propres signes, il n'explique pas ce qu'il peint¹⁴ ; il pose, simplement et cela est pour lui, pour les Anciens, pour la communauté du village suffisant ; pour les ancêtres et les esprits aussi. La joie à créer ensemble est toujours aussi grande, tant pour les peintres et moi que pour le village. Il me semble d'ailleurs que les rapports entre les mots du poème, ou bien directement compris en français, ou bien traduits minutieusement par Alabouri, le chef réel du village, francophone, toujours présent dans nos séances de travail, et les signes graphiques des peintres s'approfondit : une sorte de jeu de répliques se met en place.

En *juillet 2002*, je peux rester plus longtemps à Koyo. Pour la première fois, nous créons une œuvre sur un tissu de très grand format, de cinq mètres de large sur un et demi de haut. Nous nous étions trouvé à court de tissus blancs d'un mètre sur deux. Seul tissu alors encore disponible, mon chèche, long turban beige : aussi chargé de sens humain que le tissu d'un mètre sur deux. Celle-ci est le corps allongé dans le repos, le sommeil ou la mort, allongé sur le sol où vaquent les âmes des ancêtres. Le chèche enveloppe la tête lors de ses relations dures avec l'air en turbulence : tempête de sable, chaleur folle.

¹⁴ Note de novembre 2010 : ce qui n'est exact que jusqu'en juillet 2003.

Lorsque je quitte Koyo pour descendre passer quelques jours, au pied de la montagne, à Boni, et y travailler, d'ailleurs, avec d'autres peintres-paysans, Alabouri, le chef, Alguima et Hamidou, deux peintres, m'accompagnent jusqu'au bord du plateau, là où un itinéraire de descente plonge dans un repli de falaise. Nous passons devant une retenue d'eau dont j'ai vu le début de la construction : cette levée de petits blocs de grès, de cailloux et de terre permet de retenir cinq ou six jours l'eau déversée par les très violents orages de l'été ; ainsi on peut commencer à gérer une irrigation prolongée des petites terrasses cultivées. Mais le village n'ayant pas les moyens de construire, me les avait demandés ; je les avais trouvés en France et apportés. La retenue d'eau s'élève maintenant à une hauteur d'un mètre et demi¹⁵. Lorsque nous passons devant elle, Alabouri me montre une fine dalle de grès. Il me dit que "le village" l'a dressée précisément à cet endroit parce qu'"il faut ici un poème". Je comprends certes la demande ; mais je l'accepte en proposant que soit posé sur la dalle un poème-peinture, c'est-à-dire des mots faisant métaphore et, avec eux, les signes graphiques d'Hamidou et Alguima, puisque, justement, ils sont présents. Alabouri accepte. A trois nous créons donc cette œuvre simple qui légitime avec les mots et avec les signes peints l'érection de ce "barrage" et la nourriture heureuse que la bonne irrigation donnera à l'automne.

¹⁵ Note de novembre 2010 : elle atteint maintenant 8 mètres de haut, grâce aux expositions de nos œuvres en Europe.

Lors de mon séjour suivant, en *février 2003*, Hamidou me montre la peinture au mur de sa petite maison. Surprise ! Lui, homme d'organisation calme, d'une sensibilité aigüe et d'une efficacité inébranlable, avait auparavant couvert son mur d'un damier ocre, blanc-beige et bleu-gris : la maîtrise de l'ensemble était remarquable. Sur ce que je comprends dans ce damier, si fréquent dans les peintures de mur et dans les ornements de certaines portes en bois, j'ai déjà écrit ailleurs. La maison d'Hamidou, à cet égard, est, ou plutôt, était une des plus éloquents à Koyo et même dans la région. J'avais remarqué à Koyo aussi celles de Belco, son frère, et d'Alguima. Lorsque, ce mois de février, Hamidou me fait visiter à nouveau sa maison, tout y est changé. En effet chaque carré de ce damier est maintenant habité, je choisis à dessein ce mot, par un dessin qu'Hamidou a réalisé depuis mon séjour précédent. Les dessins, à la peinture noire ou bleu foncé, montrent des personnages, des animaux, des sortes de constructions, ici une barque poussée par une perche que dresse un homme debout, ici un char de face tiré par deux chevaux partant chacun dans une direction, ici un cavalier dont la monture se cabre. Que s'est-il passé ? Hamidou a fait venir sur le mur de sa maison un ensemble, qui ne doit pas être aléatoire, où des histoires et des figures mythologiques s'exposent. S'exposent au regard d'Hamidou et de sa femme ; à celui de ses parents et amis ; à mon regard, car Hamidou a

fermement tenu à ce que j'entre dans sa maison.

Au fur et à mesure des journées lors de ce mois de février, je vois souvent venir sous la main de Hamidou, posées calmement sur le tissu à peindre au sol, certaines des figures qu'il a déjà peintes, auparavant, sur le mur de sa maison. D'où tient-il ces figurations ? Son imagination n'est sûrement pas la seule à lui fournir un lexique si varié et si complexe d'images.

Hamidou est un excellent escaladeur ; comme, à vrai dire, tous les Dogon qui vivent dans les montagnes. Je suis aussi un homme des montagnes, que, dans les Alpes ou ailleurs, je pratique depuis toujours. Vers le milieu de mon séjour, Hamidou, le comprenant, m'invite, avec l'accord des Anciens de Koyo, à monter, depuis Boni à son village, par un autre itinéraire que celui par lequel on passe d'habitude. Des habitants de Koyo se récrient : "C'est trop dangereux ! J'y suis allé une fois, j'ai cru mourir. Les grandes pierres allaient tomber sur moi. Yves, n'y va pas" ! Mais j'ai confiance en Hamidou : celui-ci l'a compris, Alabouri aussi. On me parle d'une fissure si étroite qu'on y peut mourir étouffé. On n'y progresse que transformé en serpent.

A l'aube Hamidou et moi partons vers cette fissure mystérieuse. A vrai dire c'est l'escalade des grands blocs en haut de la pente d'éboulis et juste au pied de la falaise qui demande un soin attentif. Puis la falaise s'entrebâille à peine pour la fissure. Celle-ci n'est pas verticale, comme je le supposais, mais s'enfonce en oblique, en effet fort

étroite entre les masses de grès. Vers la fin, soudain, Hamidou qui grimpe en premier me dit de me presser. Vite, plus vite ! J'aperçois au débouché de la fissure Alabouri, le chef, en haut du plus haut rocher ; il fait aussi de grands signes pour nous hâter. Essoufflés nous débouchons enfin sur le plateau. Alabouri nous rejoint. Hamidou et lui disparaissent en courant derrière un rocher, je cours pour les suivre, encore un rocher. Hamidou se retourne pour me demander "mon couteau" : je n'en ai pas. Il me fait alors comprendre que nous avons débusqué un caracal : un gros lynx, féroce et très sauvage, qui chasse la nuit et tue le rare bétail du village ; il est très mystérieux, doté de pouvoirs si magiques qu'on l'admire plus qu'on ne le redoute. Le caracal s'est réfugié dans un creux de rocher, impasse mortelle pour lui : Alabouri et Hamidou le battent à grands coups de bâton. Le caracal a beau rugir et cracher, rien n'y fait, le voilà presque assommé. Hamidou le tire alors de son abri inutile et, d'un trait net avec un couteau qu'un cultivateur accouru lui a prêté, l'égorge sur la roche. Peu de sang, la bête ne se débat déjà plus. Cette chasse au caracal, très rare, vaut aux enfants du village le soir de consommer sa chair, repas exceptionnel donnant à ceux qui le partagent les vertus de la bête. On m'offre deux bouchées de l'animal. Sacrifice animiste, bien sûr, par bien des aspects. Mais, par d'autres, sacrifice et geste cérémoniel totalement neufs, car c'est l'ascension du poète et du peintre dans la fissure légendaire qui a déniché l'animal ; c'est la course et la volonté des deux

créateurs, validée par la surveillance et la présence d'Alabouri, qui a capturé l'animal ; c'est la main du peintre poseur de signes sur le mur de sa maison et sur les tissus dans le voisinage des mots du poème, qui a accompli l'égorgement sacrificiel. Le poète, le peintre, sous le regard du chef, ont ajouté dans le damier des lieux extraordinairement beaux de la montagne de Koyo une nouvelle légende. Hamidou et moi avons ajouté au palimpseste des lieux notre geste épique de l'ascension culminant en sacrifice.

A la fin de mon séjour de février, j'invite Hamidou à quitter temporairement son village et sa montagne pour m'accompagner jusqu'à Mopti, la première ville, à trois cents kilomètres ; j'y fais toujours halte lorsque, quittant ces montagnes, je retourne à Bamako, puis en France. Parmi la foule anonyme de Mopti, Hamidou se retrouve seul avec moi, seul avec lui-même. Nous y créons de nombreux poèmes-peintures, quelques-uns sur tissu, mais surtout sur des papiers chinois d'assez grand format, où je pose à l'encre de Chine les mots du poème que l'expérience et la vie de ces dernières semaines me donnent ; et Hamidou à l'acrylique de couleurs diverses pose en parallèle, si je puis dire, les signes qui lui viennent. Le caracal trouve d'ailleurs sa large part dans notre inspiration. C'est alors qu'Hamidou se met à me nommer très précisément ce qu'il peint ; et à plusieurs reprises, il me désigne la danse sacrée qu'il peint ici, le masque qu'il peint là, la roche sacrée près du village dont il figure ici la silhouette,

l'“ esprit ” qui habite le tronc du grand baobab : toutes choses que l'on ne m'a encore jamais montrées ni même nommées au village. Hamidou, à part de son village, dans le voisinage concret du poète, dans l'étape actuelle de son expérience de peintre sur le tissu et sur le papier, dans le voyage et le déplacement, peint et nomme explicitement les signes portés en lui par un savoir minutieux.

Le lendemain de mon arrivée en *juillet 2003*, Hamidou attend d'être seul avec moi pour m'offrir un sac en cuir fait d'une peau entière de chèvre. Celle-ci a été sacrifiée rituellement dans les semaines précédentes. Selon les usages, le cadeau est de grande valeur. Or, sur la peau extérieure du sac, Hamidou a peint des signes nombreux qui, pour autant, ne se chevauchent jamais. Nouveau support pour une pensée graphique. La peau de la chèvre porte en elle le bagage du voyageur, le bagage du paysan partant bêcher son champ, de celui qui s'éloigne de chez lui pour quelque activité vitale. Sac viatique. Hamidou a utilisé les restants de tubes acryliques de février dernier ; cette peinture a été validée par les usages sur les rochers, sur les tissus, sur les papiers. Sur les diverses parties du sac, je reconnais les oiseaux qu'Hamidou aime peindre, une maison, des visages, un grenier à toit conique, des signes géométriques, et d'ailleurs, parmi ceux-ci, un damier. Au milieu de la hauteur du sac et, en fait, de l'échine de la chèvre, Hamidou a figuré un poste de télévision posé sur un tabouret. Depuis huit mois Boni est équipé d'une antenne qui retransmet les émissions le soir ;

quatre ou cinq téléviseurs, branchés sur des batteries de voiture, fonctionnent alors, devant de petites foules. Leurs écrans sont des fenêtres sur les mondes lointains. Comme les objets les plus importants, comme les personnages les plus sacrés, selon les coutumes, on ne pose jamais le poste de télévision sur le sol ; et, dans ces lieux sans mobilier, on l'isole des contacts corrupteurs et périlleux par un tabouret.

Je remercie Hamidou de son cadeau. Il me le reprend un instant des mains, l'ouvre : il défait le cordon de cuir serré autour du cou de la chèvre, là où précisément elle a été égorgée, et plonge sa main droite, celle qui peint, à l'intérieur. Il la ressort et me donne une pierre dont il me révèle la puissance magique et dont il me fait promettre de taire le sens ; il me donne aussi trois cahiers d'écolier, dont il ouvre aussitôt les pages une à une. Encore un nouveau support pour les signes graphiques. J'avais donné à Hamidou en février un petit cahier de dessin avec des pages entièrement blanches. Le nombre de ses pages lui a vite été insuffisant ; il s'est procuré à Boni d'autres cahiers d'écolier, lui qui n'a jamais été à l'école. Sur les pages il me montre ce qu'il a dessiné au stylo Bic noir ou bleu et rehaussé à l'acrylique : ces mêmes figurations épiques ou mythiques que j'ai vues en février dans les carrés du damier sur le mur intérieur de sa maison ; mais aussi des personnages de la vie quotidienne, un homme qui bêche, des femmes qui pilent le mil, d'autres qui rapportent de la source l'eau dans de grandesalebasses sur leurs têtes, d'autres qui

tressent une corbeille sous un baobab, d'autres scènes encore, parfois mystérieuses où l'on voit des personnages occupés à des activités que je ne comprends pas. Hamidou dit et tient à répéter qu'il a dessiné toutes ces pages pour moi. Je comprends que ce sont là non seulement des dessins par amitié, mais aussi des savoirs que lui homme sans écriture mais doté d'une excellente main de dessinateur tient à me faire connaître ou, plutôt, apprendre.

Hamidou et moi, nous poursuivons nos ascensions parfois un peu vertigineuses dans les falaises et sur d'autres montagnes isolées ; parfois d'autres peintres nous accompagnent. Le lendemain d'une ascension, nous reprenons les créations des poèmes-peintures sur les en tissus. Je reconnais alors souvent les motifs qu'Hamidou a dessinés avant mon arrivée sur les cahiers qu'il m'a donnés, dans le sac peint en peau de chèvre. Le signe a ainsi voyagé depuis une origine qui m'est mystérieuse, jusqu'au mur de sa maison, puis à la page du cahier, puis au tissu qui lui-même naît allongé au sol, se redresse sur le mur extérieur d'une maison du village, puis sur un mur extérieur à Mopti ou Bamako, puis sur un mur en France. Les peintres de Koyo, Boni et Nissanata savent que les tissus vivent et voyagent ainsi et délivrent, dans tous les sens du terme, leurs signes et leurs mots.

En ce mois de juillet, tous les peintres, ils sont maintenant onze à travailler avec moi, nomment avec précision ce qu'ils peignent. Même lorsqu'une

figure humaine peut passer pour une figure générale, tant elle est stylisée, le peintre dit qu'il a peint ici tel personnage de son village, qui porte tel nom et que nous avons salué hier au bord de son champ. Et cet oiseau stylisé à grands traits courbes souples, c'est celui que nous avons vu ou celui que nous attendons et qui doit apporter la fécondité dans cette maison, là-bas, derrière le petit baobab. Or, parmi les signes que chacun peint avec mes mots, je reconnais plus d'une fois sous la main Hamidou les dessins réalisés comme des esquisses sur ses cahiers. "Esquisse" n'est sans doute pas le mot juste ; car dessiner sur la feuille, mobile, légère et souple, habile à voyager loin, c'est faire prendre le risque mystérieux d'une existence extérieure non maîtrisée à ce que l'on a décidé de re-présenter ; puis le dessiner par le pinceau chargé de peinture acrylique sur le tissu que le poète ancre dans le sol et dans le réel transfiguré par les métaphores et la pensée, c'est faire prendre un risque encore plus grand à ce que l'on re-présente ; c'est sans doute aussi le confier à la main du poète, à la main qui trace les signes, au dialogue des mains du poète et du peintre ; c'est le confier et, en le confiant, le transfigurer, le faire accéder à un état d'existence autre, pas bien connu ni maîtrisé, dans un espace déjà autre, où l'air, la lumière et le regard de tous ouvrent sans fin. Ouvrent sans fin la pensée, le sens, la vie, la personne.

Un soir de juillet, alors que nous escaladons les falaises et créons les poèmes-peintures depuis des

semaines, Hamidou dit à un témoin de nos travaux (un Français dont j'ai accepté, par exception, la présence) ceci : lorsque je ne suis pas présent, entre deux de mes séjours, Hamidou va voir les Anciens et leur demande de lui apprendre les savoirs de la tradition : ceux que l'on a peu à peu tendance à délaïsser. Ceux qui ne se transmettent, oralement, qu'au moyen de longues initiations. Hamidou en dessine alors les figurations sur ses cahiers. Lorsque j'arrive au village, il les reprend et les fait venir sur les tissus pour être avec les mots du poème. "Pour être" doit être compris dans tous le sens de ce verbe. Car les mots du poème, qu'il retient aussitôt -et qu'il médite, d'ailleurs, chaque jour entre deux de mes séjours- disent la vie et ses mystères (c'est Hamidou qui parle) ; leur formulation, qui m'est propre, convient à la sensibilité et à la forme de la pensée dogon ; Hamidou, sans écriture, acquiesce à cette poésie, en partie la vit lui-même de l'intérieur ; c'est-à-dire en perçoit les élans, les intuitions et les inflexions puisqu'il la médite, mais aussi puisque nous escaladons ensemble ses montagnes et débusquons le caracal. Près des mots que sur le tissu je pose dans une graphie libre, il pose son propre lexique d'images. Mais celui-ci n'est déjà plus vraiment privé, car c'est la communauté des Anciens qui lui en donne en large part le contenu, en toute lucidité, puisque ces Anciens voient comment nous créons les œuvres sur tissu et comment elles vivent et partent voyager. Hamidou ajoute, à ce témoin, que peindre avec les mots du poète étranger, c'est "accroître ses connaissances, grandir

par la connaissance et aller peu à peu le plus loin possible". La connaissance traditionnelle est le legs initiatique ; la connaissance est pour Hamidou offerte par les Anciens et, intrinsèquement *et*, offerte par un *étranger*, mais un étranger qui peut vivre la vie quotidienne du village dans sa montagne au bord du désert, mais un étranger dont la langue est celle du poème et dont le corps, qui dort sur la même terre et sous les mêmes étoiles, va aussi sur les rochers de la montagne.

Qu'en est-il du poème lui-même ? Il m'est difficile de l'analyser en parallèle. L'exercice de l'analyse de celui-ci m'oblige en effet à tenter un grand écart qui m'intéresse peu. De plus la poésie française de France, dans la seconde moitié du vingtième siècle, a développé cette manie rebutante de l'auto-analyse au second, troisième, quatrième degrés ; beaucoup d'intelligence et de subtilité scolastique pour des résultats étiques. De cela, qui fait d'ailleurs fuir les lecteurs étrangers de la poésie française, moi aussi je me méfie.

Ce que je peux ici dire, c'est que la forme du poème que j'écris avec les peintres-paysans de ces montagnes du désert est allée en se raccourcissant. Un poème d'une douzaine de vers allait, lors de mon premier séjour, sur le tissu, en vers horizontalement écrits. Progressivement la forme s'est abrégée ; la ligne d'écriture s'est libérée assez tôt de l'horizontale. J'en suis arrivé à des formules poétiques brèves qui ne sont peut-être pas sans parenté avec des formules oraculaires. J'aime retrouver en écrivant de la sorte cette

puissance de l'imagination ou de la vision, cet élan de la pensée que Rimbaud en premier, Char, puis d'autres, ont connus. Mais je me garde de tout hermétisme, évitant en outre les mots abstraits, voulant que les mots assemblés dans la métaphore soient ceux de la vie de tous les jours : cette vie sur la roche et sous les étoiles, près de la source et face au vent, dans l'ombre des "esprits", trouve une densité soudaine dans l'interrogation qu'est le poème. Car je pense que le poème bref est une question qui ouvre les lieux, le geste, la pensée et, finalement, la personne. Sur le tissu, le poème bref a d'abord dit la dynamique abrupte de la vie dans ces montagnes du désert ; il a mis en action dramatique la roche, le vent, le pas du cultivateur et celui du marcheur, la parole ourlant la terre, levant la roche, pliant la nuit et nouant le souffle. Puis le poème bref, je l'ai vu venir peu à peu ainsi sur les tissus suivants, a ancré sa formulation dans une sorte de surgissement épique de l'intuition tutoyant directement la violence obscure de la vie avec, simplement, la lumière nue de la parole. L'irrationnel particulier qui peuple ces lieux, la sensibilité fondamentalement tactile qui les moule, la complexité animiste qui en agite les nuits, les légendes et les craintes, sont maintenant pris à bras le corps par les mots du poème : le poème crée l'homme qui l'écrit, l'homme qui le lit ; le poème crée l'espace où il se déploie et où il installe sa respiration ; le poème crée l'homme qui peint avec lui. Peintre et poète créent par leur marche commune un

espace, des espaces et, se faisant, ils se créent eux-mêmes.

En même temps, j'ai libéré la graphie pour en arriver maintenant à écrire le mot avec souvent une très grande lettre, un p, un o, un c, par exemple, jusqu'à un mètre de haut, qui charpente la surface du tissu et induit

peut-être certains tracés des signes graphiques. Pourquoi ne peindrais-je pas dans mon prochain séjour de travail, parmi les lettres, une lettre du haut en bas de la bannière, simple et présente comme le tronc du baobab qui est si vivant qu'on vit à son ombre sans plus même le voir ?

Journal du neuvième séjour au Mali

21 octobre au 1^{er} novembre 2003

Mardi 21 octobre :

Après ce long survol qui est toujours aussi beau au dessus des brumes françaises, d'où émerge soudain la danse blanche des Pyrénées, après le survol d'une partie de la sèche Espagne, puis de la Méditerranée, voici l'Algérie, vite aride et bientôt les étendues du Sahara, de plus en plus belles en même temps qu'elle s'enfoncent dans la nuit ; le ciel à l'Est devient violet sombre ; on doit déjà survoler le Nord du Mali ; on annonce en effet dans la cabine le survol de Taoudeni, l'oasis aux mines de sel à ciel ouvert d'où sont extraites de grandes plaques de sel que les caravanes de chameaux emportent ensuite vers le Sud ; avec ces plaques j'avais fait en 2000 au nord de Gao, en plein désert, une "installation" de dix brefs poèmes, chaque plaque portant en outre un mot clef écrit dans l'alphabet tifinagh.

A la sortie de l'aéroport de Bamako, Hamidou Guindo m'attend, joyeux. Sa présence à Bamako est nouvelle et, de fait, importante. Dès que, début septembre, j'avais su ce voyage possible, j'avais envoyé des lettres pour prévenir les amis de Boni, Nissanata et Koyo, sachant que les lettres mettent un bon mois à parvenir, quand elles parviennent, à leurs destinataires ; il leur faut ensuite trouver dans l'oasis de Boni quelqu'un qui les leur lise. Pensant qu'Hamidou est le plus avancé, si je puis dire, dans sa pratique de poseur de signes je l'invite à m'accompagner hors Boni et Koyo. Il m'a accompagné en février 2002 à Mopti, sans problème. Il m'a accompagné en juillet 2003 à Hombori puis Mopti : les difficultés étaient apparues, non pas chez lui, que je crois très désireux de poursuivre le travail de création avec moi, mais avec les responsables du village. De longues et lentes approches avaient été nécessaires pour que enfin Hamidou reçoivent l'autorisation des Anciens de Koyo pour partir avec moi. Dans le déplacement, le travail de création avec lui avait été particulièrement fertile.

Dès l'arrivée à l'hôtel, nous nous mettons au travail, après qu'Hamidou m'a offert des dessins qu'il a réalisés en mon absence, donc depuis fin juillet, sur les grands papiers et sur les cahiers que je lui avais alors donnés. En outre il m'offre deux sacs en peau de chèvre qu'il a entièrement peints d'abord en un damier rose-beige auquel se superposent deux visages affrontés et encadrés ensemble, "toi et moi" me dit-il, et des stylisations d'arbres symétriques ; le haut et le bas du sac sont recouverts de peinture violette. L'ensemble est très beau.

Des grands papiers vierges sont maintenant au sol, après que nous avons poussés les lits et le mobilier de la chambre. Ainsi, jusque vers quatre heures du matin, les premiers poèmes-peintures de ce neuvième séjour viennent-ils au jour, ou plutôt, à la nuit.

Mercredi 22 octobre :

Nous nous rendons à la gare des cars Binké ; petite foule de voyageurs en attente, déjà très marquée par l'esprit du "Nord" : visages et postures touareg ou, comme on dit au Mali, Tamashek. Visages Songhaï, aussi. Ballots et cartons nombreux, posés pour le moment au sol dans la poussière et qui seront chargés tout à l'heure dans les soutes ou sur les toits des vieux cars. Des petits vendeurs ambulants se faufilent entre les voyageurs pour proposer trois fois rien. Au bout d'une bonne heure d'attente et de manœuvres diverses, le car part enfin, plein, avec son chauffeur, toujours d'une somptueuse attitude, et ses trois apprentis : leur honneur est de ne jamais monter dans le car à l'arrêt, mais de toujours y sauter alors qu'il commence à prendre un peu de vitesse. Le geste acrobatique remplace l'uniforme, trop onéreux pour l'apprenti si ce n'est même pour la compagnie.

Le voyage est long, un peu plus de mille kilomètres sur une route étroite, avec quatre ou cinq haltes, une bonne douzaine de postes de contrôle de police ou de douane, plus les aléas de la route. Voyage fatigant, lent, pénible, par une chaleur étouffante. Paysage beau par sa monotonie de plaine lisse où poussent arbustes, hautes tiges de mil, entre des villages de terre espacés de plusieurs dizaines de kilomètres parfois, soleil aveuglant. Je somnole souvent. Mais aussi je constate un changement progressif d'Hamidou, qui m'est d'abord incompréhensible et me le reste encore en grande partie. L'homme si joyeux la veille au soir devient terne, refuse de parler, tourne la tête, cache parfois son visage derrière l'éventail en paille que chaque voyageur achète aux petits vendeurs ; aux haltes Hamidou, c'est évident, m'évite, en vient même une fois à traverser la chaussée pour s'abriter derrière un arbre large d'où cependant il jette des coups d'œil furtifs pour m'observer. J'essaye de lui demander ce qui se passe. Pas de réponse ; il se recroqueville sur son siège, se met à cracher souvent au sol, signifie par geste qu'il a mal au ventre.

Au bout de quinze heures de voyage, le car nous laisse en plein désert à ce qu'on appelle le "carrefour" de Boni : de là part vers le Sud une piste en terre, défoncée. Boni se trouve à une heure et demie de marche d'ici. D'habitude des amis de Boni m'attendent. Cette nuit, personne. Il est minuit. Sur le bas côté du goudron, je m'aperçois que sont allongés six ou sept dormeurs : mais personne de connaissance. C'est alors que Hamidou, ragaillard, même jovial, enfile les bretelles de son sac à dos, moi les miennes et nous partons dans la nuit noire. Hamidou bavarde en marchant. Très tard, nous réveillons mon "logeur", qui nous accueille aussitôt. Nuit très brève. Dès cinq heures, où le jour commence à poindre derrière la montagne de l'Est, on s'active, on se lève, on va chercher l'eau au puits. C'est le jour du marché.

Jendredi 23 octobre :

Salutations d'usage au Chef Peul de Boni, aux autorités, aux amis, aux professeurs de l'Ecole. J'apprends rapidement que des tensions se sont fait jour entre les cinq peintres de Koyo. Que mon invitation à Hamidou à me rejoindre à Bamako n'a pas plu à deux d'entre eux. Sans doute l'un de ces deux-là a-t-il jeté un sort à Hamidou, dont celui-ci a souffert pendant les heures de voyage retour.

Quelques courses au marché et nous nous apprêtons à monter à Koyo, en haut de la montagne de l'Est. Il est onze heures, la chaleur est considérable. Hamidou change encore ; le montagnard calme et décidé que j'ai connu jusqu'ici devient craintif : un éboulement s'est produit au Sud de sa montagne, provoqué par les pluies torrentielles de septembre. Il n'ose pas m'emmener au village par un chemin, Kaga toko, dont il me vante depuis longtemps la beauté, sur le côté Nord de sa montagne : ne serait-ce pas dangereux ? Que va penser Alabouri, le chef réel de Koyo ? Il ne lui a pas demandé la permission. Hamidou est méconnaissable ; mes exhortations n'y font rien et peut-être même au contraire.

Cependant je retrouve au marché Belco et Dembo, deux autres peintres de Koyo, descendus ce matin vendre je ne sais quoi. Nous tombons dans les bras les uns des autres. Ils décident aussitôt de remonter à Koyo avec nous. Par le chemin usuel, Boni toko, fort raide au demeurant. Voici deux nuits que j'ai à peine dormi ; la différence de chaleur avec la France est presque de quarante degrés. Pour la première fois, j'ai vraiment de la peine à gravir la pente ; je dois m'arrêter trois fois, exténué. Il me faudra d'ailleurs trois jours pour récupérer de cette fatigue et de celle du voyage. J'ai retardé notre petit groupe. Mais, puisque tout le matériel de peinture est, justement, dans mon sac, au premier beau replat abrité du soleil, Bisi Komo, sur le grand plateau sommital, nous nous installons. Premières bannières, très heureuses, simples, puissantes, avec les beaux graphismes de Belco, Dembo et Hamidou. Pendant que nous travaillons paisiblement, Alguima arrive, sac en cuir de chèvre à l'épaule, rentrant de ses champs ; puis c'est Alabouri, très joyeux. Nos retrouvailles sont heureuses. Hamidou paraît rasséréiné. A la nuit tombante nous parvenons au village ; nous mangeons un plat de riz, buvons le thé et je m'endors aussitôt sur le toit en terrasse de la maison d'Alaye.

Vendredi 24 octobre :

Dès la toute première lueur vers l'Est, par dessus une très lointaine montagne tabulaire que je rêve d'un jour gravir, je me réveille. Du toit en terrasse où je suis allongé je vois le désert, les montagnes proches et lointaines, la forme sombre des maisons du village. A ma grande surprise, je vois qu'on s'active déjà beaucoup, des ombres passent à pas rapides ici et là. On se met au travail très tôt ; et il est vrai qu'en cette période de récoltes, les pluies exceptionnelles de l'hivernage ont tant donné de légumes et de céréales qu'il y a vraiment fort à faire. Les Dogon de Koyo cultivent la moindre parcelle de terre et de sable sur leur plateau de grès, et même fort loin du village ; ils cultivent aussi les pentes jusqu'à la plaine, les moindres vires un peu terreuses ; application industrielle qui fait aussi leur autonomie noble et leur mystérieux prestige. Sans attendre, je me rends à la maison d'Hamidou, toujours très propre, salue sa femme qui sourit largement et sa fille, malade ce matin. Hamidou me fait entrer dans sa petite pièce de terre et de pierre qu'il peint depuis bien avant que je le connaisse. La première fois j'y ai vu sur les murs de beaux damiers réguliers ocre, gris-bleu et blancs. Ensuite, les cases de ce damier ont été pourvues de formes dessinées au trait de peinture noire ou bleu sombre, restes de nos peintures préparées pour le tissu. A mon dernier séjour en juillet, j'ai vu ces peintures, déjà riches et complexes, recouvertes, dans un effet touffu de palimpseste, de grandes figurations dont chacune se développait sur plusieurs cases du damier, montrant des personnages et des sortes d'édifices à pinacles. Surprise : Hamidou a recouvert ce palimpseste de grands aplats juxtaposés. C'est, à ma connaissance, la première fois qu'il peint en aplat, quittant une démarche plastique qui était jusqu'ici exclusivement de l'ordre de la ligne et du trait. Grandes surfaces colorées. Des personnages apparaissent, des pans de montagnes. Une nouvelle fois Hamidou avance, évolue, invente. Par ailleurs depuis juillet, dans les autres maisons de mes amis peintres, personne "n'a eu le temps" de faire de nouvelles peintures.

Le matin et sa belle lumière étant bien présents, je vais saluer le vieux chef du village, très fatigué ; on l'a cru mourant il y a cinq semaines. Il n'habite plus cette étrange petite pièce parallélépipédique en terre en haut de sa maison, mais dans une sorte d'hypogée, très basse de plafond dont les murs sont de grosses pierres sèches. Odeur de fumée et d'autres choses âcres indéfinissables. Le vieux chef se déplace avec difficulté, affaibli, décharné. Fin de vie, déjà entre les pierres, déjà dans cette tombe sombre sous la maison. La conversation l'éveille cependant un peu.

Les cinq peintres, Alabouri, quelques enfants et moi, nous traversons tout le plateau vers le nord. Je découvre cette région que l'on ne m'avait pas encore montrée : longues dalles horizontales, petites falaises, dalles plates encore, poches d'eau, menues escalades pour franchir tel ressaut, telle menues falaises et, partout, des parcelles cultivées. Enfin, nous parvenons au bord de la falaise verticale qui regarde vers Nissanata et le Carrefour de Boni. L'endroit est très beau, altier, le bord horizontal de la falaise est assez étroit, un chaos de grands blocs orange commençant quelques mètres en retrait sur le plateau.

C'est là que nous faisons notre première "installation" de poèmes-peintures sur pierres, pour ce séjour ; c'est sans doute la dixième depuis le début. Chaque peintre trouve alentour de grandes pierres dont au moins une face est lisse et plate et qu'il apporte à l'endroit choisi. Je cherche les mots, les métaphores qui disent ce lieu, le hasard du lointain où l'on se croise, l'aventure et le beau risque du carrefour, le vide qui nous happe. Je travaille avec peine, car le repos de cette nuit n'a pas été suffisant. Je peins les mots, les peintres posent leurs signes, nous dressons les pierres dès que le soleil, torride, y a séché la peinture. L'"installation" sur le modeste replat au bord du vide est belle, noble question posée à l'espace qui s'ouvre.

Alabouri voyant ma fatigue propose que nous continuions à travailler un peu en retrait dans un endroit frais et ombragé qu'il aime beaucoup, me dit-il, et qu'il veut me faire découvrir. Nous revenons sur nos pas, franchissons un petit ravin assez profond, un peu d'escalade. Voici encore une courte falaise, des blocs verticaux. Un groupe plus franc de blocs, dressés au bord du vide, avant que la falaise ne plonge : une sorte de promontoire que le vent côtoie. Nous montons vers le plus haut de l'amoncellement de blocs dont le soleil qui vient de dépasser son zénith projette de larges ombres. C'est Koso Kindu, me dit Alabouri. C'est un "hangar", ce qui dans le français de cette partie du Sahel désigne tout endroit qui offre de l'ombre et un peu de vent, construit par les hommes ou, comme ici, aménagé par eux. "Koso Kindu", m'explique Alabouri, signifie l'Ombre des Récoltes. Nous sommes loin du village. Quand on récolte ici le mil et d'autres choses encore, on s'installe en famille entre ces rochers ; on s'y repose, on y mange, on y dort". L'endroit est en effet beau et noble, face au grand lointain du Nord, le Sahara, et de l'Ouest, montagnes et montagnes. A l'Est, sur le plateau, se dresse une falaise d'une cinquantaine de mètres qu'un beau vallonnement de grès ocre sépare de nous. Les passages du vent et nos voix y résonnent étrangement en échos clairs. Alabouri et les peintres me disent de prendre garde, car, "tu entends là-bas, ce sont les "diables" (dans ce français du Sahel, ce sont les esprits animistes) qui sont très vifs et attentifs. D'ailleurs, ajoutent sans souci deux peintres, personne ne dort jamais ici, c'est trop dangereux". Les enfants qui nous accompagnent depuis le matin, disparus un moment, reviennent en portant sur leurs têtes des outres pleines d'eau. Nous mangeons des arachides et des dattes ; Belco prépare le thé. Sur les dalles plates que l'ombre adoucit, j'étale trois tissus pour lesquels je trouve les mots que je peins et sur lesquels les peintres posent à leur tour leurs signes. Les heures passent, simplement, parfois sans parole, plus souvent dans nos conversations et dans la joie des plaisanteries que dans leur langue s'échangent les peintres. L'écho participe activement à tout. Hamidou a fini de peindre. Il sort du sac à dos que je lui ai donné il y a déjà un an une sorte de petite houe, frustrée : une pointe de fer recourbée et emmanchée sur un court manche en bois. Il sort aussi un bout de branche de bois clair et vert. Il se met à tailler le bois, à le sculpter, copeau à copeau, minutieusement. Tout en parlant et plaisantant lui aussi. Et il taille et taille. Il dégage deux objets, un oiseau au long cou et au long corps et un caracal, souvenir de celui que nous avons surpris et fini par attraper en février dernier. Voici donc

Hamidou qui s'est révélé, tranquillement, simplement, habile sculpteur sur bois. Tant de dextérité avec un outil si pauvre... Hamidou est l'homme qui peint les sacs en peau de chèvre, il est l'homme qui invente les premiers aplats du village. S'il sculpte aussi, c'est qu'il dispose d'un savoir-faire et, bien sûr, d'usages qui ne m'ont pas encore été dits mais que j'ai bien envie de deviner. Je me garde de poser ici une question, car je sais que je dois jouer fidèlement le jeu : que ce soit Alabouri ou Hamidou qui me révèlent les choses. On m'initie, même si mes yeux et mon observation anticipent parfois sur ce qu'on va m'apprendre.

Puis Hamidou range son outil, prend le pinceau que Belco vient de laisser et pose de minces touches colorées sur le corps de l'oiseau et sur celui du caracal, dont il achève par l'apposition de la peinture la venue au monde. C'est la peinture acrylique apportée par l'homme étranger, l'homme de la parole écrite, l'homme qui dit en poème la vie du lieu, c'est ce matériau dont il enduit l'objet qui aurait pu, qui pourrait être un fétiche recouvert, selon les usages, de sa pâte sacrificielle. Il pose les deux objets peints en plein soleil sur le haut d'un rocher, en plein vent. A l'approche du soir, lorsque nous quittons les lieux pour rentrer au village, Hamidou me donne discrètement les deux objets.

Lorsque ayant traversé à nouveau tout le plateau dans l'autre sens, accompagnant la nuit qui s'avance déjà dans la plaine et enserme les montagnes, nous arrivons à Koyo, je retrouve Yacouba, allongé sur une natte devant la maison d'Alaye. Dans son village, à trois heures de marche de là, dans la plaine, on l'a prévenu de mon arrivée ; il est monté ici dans le courant de la journée et attend depuis. Retrouvailles très heureuses. Dans une marmite sur trois branches enflammées devant la maison, Hamidou cuit du riz ; Belco prépare le thé. Les étoiles sont déjà arrivées. Toutes sortes de gens du village viennent converser. Je monte enfin sur le toit en terrasse, Yacouba aussi et le sommeil me prend aussitôt. Parfois un vent léger me réveille dans la nuit, un froissement sec des grands épis de mil à côté de la maison, un autre passage du vent tiède, les étoiles.

Samedi 25 octobre :

Même réveil d'avant aube, lever de la lumière derrière les plateaux mystérieux très loin à l'Est. Yacouba s'ébroue sous le grand tissu qui lui sert de drap. Nous descendons par l' " escalier " assez périlleux : en fait un tronc d'arbre assez mince, entaillé de larges encoches et posé à 45° contre un mur extérieur de la maison : ne pas perdre l'équilibre ! On mange, on boit le thé, les visiteurs viennent, saluent avant de partir récolter le mil un peu partout dans la montagne, déjà des femmes et des hommes reviennent avec de lourdes charges sur la tête, épis serrés drus pour former un cylindre beige, très beau au demeurant, posé sur le haut du crâne.

Ce matin, nous travaillons sous un des trois grands baobabs du village. Oeuvres sur tissu que nous peignons au sol, deux tissus jaune paille, un tissu bleu, trois tissus blanc ; le travail est heureux, simple, détendu. Poèmes, graphie de leurs lettres et de leurs syllabes, tracé des signes graphiques, tout cela, dirais-je, va de soi. Pour quelle raison atteignons-nous maintenant cette liberté dynamique dans la création des poèmes-peintures ? Je pourrai essayer de l'expliquer, mais ne parviendrai sûrement pas à tout comprendre. Il est sûr que notre expérience, depuis quatre ans et de nombreux séjours, nous aide et nous délivre de maint poids, de maint scrupule, de mainte méfiance peut-être. Je suis, de plus, seul Blanc, en entière confiance au moins de ma part ; il n'y a aujourd'hui pas de regard extérieur et seuls nos propres yeux, ceux des esprits et ceux du soleil regardent ce qui se fait en ce moment sur les tissus au sol. " Nos yeux " veut dire ceux des cinq peintres et d'Alabouri, ceux de Yacouba, sixième peintre qui nous rejoint, ceux des habitants du village, tous solidaires de l'action et de la confiance, et, bien sûr, mes yeux.

Il est très rare que tous les peintres peignent ensemble, les formats, sauf un, qui est exceptionnel, ne s'y prêtant pas. Dans les moments où certains attendent, ceux-ci regardent leurs compagnons ou vaquent à diverses occupations proches. Ce matin tous restent ensemble, peignant tour à tour. Lors de mes deux derniers séjours, les peintres, et encore une fois Hamidou le premier, avaient commencé à dessiner sur des feuilles ou même sur des cahiers d'écolier (d'écolier ! eux qui ne savent ni lire ni écrire). L'entrée dans le monde du signe graphique de leur vie quotidienne, de leur pensée, de leurs aspirations peut-être, de leurs mythes peut-être aussi, tout cela ne s'est fait que pas à pas, d'une manière aussi sensible que sans doute précautionneuse. La plupart des peintres me donnaient alors les cahiers dessinés au Bic noir. Belco, Hamidou, Alguima ont créé des dessins, dans des manières stylisées très personnelles, où la vie du village et des champs, où les animaux sauvages et domestiques entrent dans l'aventure risquée du signe, c'est-à-dire dans la saisie par la main qui dessine et qui fixe de l'infixed animiste dans la pérennité publique du signe. Ce n'est pas vraiment qu'il se soit alors agi de dessins préparatoires aux motifs ensuite peints sur les bannières en tissu ; il s'agissait plutôt de l'aventure de la nomination pour aller au devant des yeux et du savoir écrit.

Ce matin, on me demande des cahiers ; j'en ai trois dans mon sac, que je donne donc. Il en manque. Alabouri me dit alors qu'un de ses fils, Ganga, vient d'ouvrir

une boutique, c'est-à-dire un tout petit étal dans sa maison de terre : il vend des bonbons, des piles électriques, des briquets et...des cahiers. Car les feuilles déchirées de ceux-ci servent à rouler le tabac que l'on cultive sur le plateau, que l'on sèche au soleil et que l'on fume sur place. Mais ce sont tout de même, quoi qu'il en soit, des cahiers, support pour l'écrit et les signes, dont la présence à l'initiative des habitants de Koyo est nouvelle. J'achète donc les cahiers nécessaires et les offre à chacun.

Hamidou a fini de peindre sur le tissu et commence aussitôt, assis sur une grosse racine du baobab, à dessiner. Je vois qu'il va vite. Deux heures après, il me donne le cahier dont il a travaillé une page sur deux, afin d'éviter les effets de transparence d'un recto brouillant un verso. Hamidou me dit, page à page, ce qu'il a dessiné. Quelle n'est pas ma surprise de voir et d'entendre qu'il a fait des "poèmes-dessins". Non pas des dessins nommant par signes graphiques la maison, la pintade, la hache ou la montagne. Mais des éléments de ce lexique verbal et visuel avec lequel nous créons nos poèmes-peintures sur tissu, qu'il a mis en interaction dans son dessin et auxquels il a donné, si je puis dire, des libertés et des initiatives poétiques : les éléments, anthropomorphisés ou "animistisés", agissent. " Ici, la montagne tend une main pour attraper le nuage. Ici le vent danse sur sa jambe droite..." et ainsi sur toutes les pages. Le dessin n'est plus figuratif, réalistement figuratif si je puis dire ; le dessin est devenu *créatif*. Certaines de ces pages sont magnifiques d'un point de vue plastique, d'un point de vue poétique, d'un point de vue symbolique. D'ailleurs pendant ce séjour, Hamidou dessinera d'autres cahiers de la sorte ; ses inventions sur les tissus ou sur les papiers chinois prennent de plus en plus d'initiative et de liberté, quand son corps et son esprit, dans un premier temps, semblaient un peu craintifs, dans le voyage en car, dans la première montée sur la montagne de Koyo.

En début d'après-midi je vais quitter le village pour descendre à Boni. Avant que je le quitte, Alguima et Hamidou me prennent à part : Alguima, excellent peintre mais aussi fidèle assistant d'Alabouri à la tête du village, me donne une tunique Dogon en coton blanc : deux ensembles de bandes de coton tissées, les côtés totalement ouverts et juste retenus par deux fines lanières de coton, une échancrure pour la tête. Sur le devant et sur l'arrière les cinq peintres ont peint en bleu et en rouge leurs signes, chacun dans son style. Geste amical¹⁶, ils me vêtent d'un vêtement de leur coutume, sur lequel ils posent leurs propres signes pour protéger mon corps de la chaleur et du soleil et pour que je travaille et voyage avec lui et, surtout, avec leurs signes.

D'habitude Hamidou m'accompagne pour cette descente de la falaise vers Boni et reste en bas avec moi, heureux de poursuivre le travail de poèmes-peintures, jusqu'à ma remontée à Koyo ou jusqu'à mon départ définitif de Boni vers Bamako. Cette fois ci nos usages sont un peu perturbés. De longues et lentes discussions, de petites remarques glissées incidemment ici et là, il apparaît bel et bien que des

¹⁶ Note de novembre 2010 : loin d'être seulement amical, ce geste est évidemment aussi initiatique.

tensions sont nées dans le groupe des cinq peintres de Koyo. Deux n'ont pas été tout à fait aimables envers Hamidou ces derniers temps. Mon invitation à Bamako a suscité des enthousiasmes et des jalousies chez certains peintres et des craintes chez certains Anciens du village ; tous ont abondamment discuté avant mon arrivée. On a imaginé, me dit Alabouri, qui est certainement très actif dans ces discussions, d'organiser un tour pour que les peintres m'accompagnent un à un au loin, car on est bien conscient que je n'ai pas les moyens de prendre en charge cinq voire six personnes, en comptant Alabouri, au loin. "On te désignera qui tu inviteras". Je trouve intéressant que l'envie du voyage, dans un village si fermé, émerge et s'affirme ; je trouve intéressant que les peintres se considèrent aptes à se remplacer mutuellement. Mais je réponds à Alabouri que c'est quand moi-même moi qui décide qui j'invite ; et que si j'invite Hamidou c'est parce que son travail de création, sur les murs de sa maison, sur les tissus ou les papiers chinois, sur les cahiers, sur le cuir, sur le bois est particulièrement fécond ; les autres peintres travaillent-ils autant ? De plus, sa grande gentillesse et son attention permanente en font un compagnon de travail particulièrement plaisant ; enfin c'est lui, parmi tous les peintres, qui a pris l'initiative, dont je lui suis aussi très reconnaissant, de me conduire sur les sommets et dans les parois par de superbes itinéraires où l'escalade est parfois nécessaire et qui me comblent. Les autres peintres font-ils de même ? Chacun est d'accord avec ce que je viens de dire. J'ajoute que les peintres ne sont pas interchangeables et que chacun manifeste avec talent l'originalité qui lui est propre et que, au demeurant, j'apprécie beaucoup. "Bon, répond Alabouri, donc Hamidou restera ici finir ses récoltes, pendant que tu iras à Boni et à Nissanata ; puis il te raccompagnera à Bamako. Ces jours-ci, pour Boni et Nissanata, tu pourras choisir un autre peintre". Voilà une manifestation, un peu particulière, de l'art de la négociation et du compromis ; et si cet art est en ce moment en usage, c'est bien parce qu'il y a des tensions et que mon action est un des éléments qui contribuent à ces tensions. L'art fait tension. L'écrit, en l'occurrence la métaphore poétique que j'écris sur les tissus, sur les papiers et sur les pierres, fait tension avec l'oralité et avec ceux qui en retiennent fermement les clefs. Koyo, vu d'Europe ou par les Blancs, n'existe carrément pas ; vu d'ailleurs, dans la région, dans la plaine, donc par d'autres peuples, Peul, Tamashek, Maures, Songhaï, etc., Koyo est un village fermé et impénétrable ; l'accès au haut de la montagne fait si peur que l'on n'envisage même pas d'y grimper ; on ne sait rien sur ce peuple Dogon là-haut. Il vit en autarcie avec ses cultures maraîchères en terrasse ; on voit certains d'entre eux venir au marché à Boni le jeudi ; à part cela, aucun contact. Et il me paraît en effet, au fur et à mesure de mes séjours dans le village de Koyo, que celui-ci est particulièrement fermé, soucieux de préserver un mode de vie industriel et étonnamment efficace et de protéger une culture orale complexe, ancienne et riche, qui ne m'est que très progressivement révélée : l'émergence d'un groupe de cinq peintres, sous la férule scrupuleuse et intelligente d'Alabouri, est une aventure périlleuse qu'eux et, à travers eux, la communauté du village ont décidé de vivre avec le poète français, pas à pas. Je monte au village, je grimpe, ils le voient, je partage totalement leur vie, ils le voient, j'observe, dis, nomme, découvre lentement, ils le voient. Chaque acte

de création de poèmes-peintures sur tissu, papier ou pierre est une aventure que la culture et la pensée traditionnelles du village accomplissent en trouvant dans mon contact et dans elle-même ces éléments qui sont de plain pied dans la modernité du surgissement de la pensée, de la sensibilité, de la perception de l'espace et du positionnement de soi dans l'espace, donc dans la modernité du surgissement du signe et de la personne. Cette énergie active pour créer de la modernité me plaît ; si je reviens si régulièrement et activement à Koyo, c'est parce que les gens et les paysages y déploient une beauté extraordinaire, mais plus encore parce que nous, eux et moi, agissons là en pleine modernité dans la création artistique contemporaine. Tout cela, bien évidemment, crée des tensions dont jusqu'ici la résolution vient toujours.

Pour la commodité du récit, j'ai raccourci cette sorte de discussion ; elle s'est en fait développée de manière feutrée, lente et contournée tout du long de mon séjour à Koyo cette fois-ci. Je remarque d'ailleurs qu'Hamidou ne dit rien lors des diverses phases de mes négociations avec Alabouri ; mais en tête à tête il me parle abondamment. En mon for intérieur je m'étonne, ici aussi, de ce qui me paraît être une faiblesse, voire une fragilité chez lui. Le chemin de l'art est-il donc si ardu ? Me voyant pensif devant ces sortes de turbulences internes qui risquent de parasiter le travail de création de chacun et, à tout le moins, mon propre travail d'écriture et d'invention de formes, Alabouri et certains peintres se rendent sans doute compte des risques qu'envers moi, ils sont en train de prendre ; je les crois attentifs à ne pas aller trop loin. Gestation un peu laborieuse de quelque chose en devenir ; dans quelques jours on verra ce que cette gestation aura donné¹⁷.

Le soir à Boni, Yacouba, Belco et Dembo et moi posons nos affaires chez Nafissa, ma "logeuse" tamashek, jeune dame noble et influente ; son mari, El Bachir, Maure, est courtier en chameaux. On nous prépare du thé. Yacouba, Dembo et Belco, intimidés et vigilants, s'assoient sur une natte de paille à part, tournant le dos à Nafissa qui leur parle, assise sur sa propre natte ; je suis sur une autre natte, essayant de faire face à chacun. Les deux peintres Dogon et le peintre Rimaïbé s'assoient chez une descendante de ceux qui, il y a encore une centaine d'années, ravissaient parfois leurs ancêtres pour s'en faire des esclaves. Peu à peu la situation se détend et la conversation est plus déliée.

Les trois peintres et moi nous rendons ensuite chez Hama Babana Dicko ; il est Bella, c'est-à-dire ancien esclave de tamashek. Il peint avec ardeur les murs de sa maison et, avec moi, depuis deux ans, dans une pratique assez répétitive, toujours les mêmes signes bien tracés quoi qu'il en soit, me semble-t-il, près des mots du poème. Je ne parlerai pas davantage de lui ici, car je crois que cette relation de

¹⁷ Note de novembre 2010 : ce n'est que vers 2008 que je comprends vraiment ce qui était en jeu dans ces tensions de novembre 2003 : la structure de base de la société initiatique des habitants de Koyo, les Dogon *toro nomu*. Cette structure de base est un groupe de 6 à 8 personnes, investies d'une des fonctions fondamentales dans l'usage de la parole qu'est le réel lui-même. Les peintres, Alabouri et moi étions en 2003 en pleine phase de formation d'un nouveau groupe de base ; je ne m'en doutais alors pas. Et je ne commençais alors qu'à parler à peine la langue...

création artistique touche à sa fin et s'étiole sans talent. Cependant nous décidons de travailler tous ensemble le lendemain.

Dans le courant de la nuit, chez Nafissa, alors que nous dormons tous, ici et là, à la belle étoile, une pluie, totalement inhabituelle en cette période, nous réveille. Nous nous abritons tous, serrés les uns contre les autres, sous le "hangar" comme le dit la langue française de cette partie du Sahel : l'abri bas et mobile, fait de bois, de paille et de tissu entremêlés, bien ventilé. Je me réveille plus loin dans la nuit, les nuages, partis, ont libéré les étoiles.

Dimanche 26 octobre :

Matin chez Hama Babana Dicko, qui m'apprend la mort début août de Nema Garico, ma "logeuse" de Hombori¹⁸. Création de 12 œuvres sur papier avec les quatre peintres. Pour rompre un peu le travail, achat de tissu dans une boutique du marché de Boni, en particulier pour une prochaine oeuvre de 5m de large. Puis retour chez Hama Babana, création de 4 œuvres sur tissu blanc. A 16h, les quatre peintres et moi partons pour Nissanata.

Dès l'arrivée au village, je retrouve cette noblesse et cette sensibilité de la famille de Yacouba Tamboura, que j'apprécie tant. Beaucoup de monde vient nous voir ; salutations multiples. Yacouba nous fait servir à manger. Je lui demande enfin de voir les nouvelles peintures dans sa maison. Lorsque nous nous étions quittés fin juillet, il m'avait fait part de sa décision de repeindre sa maison à l'époque des récoltes. Les récoltes sont aujourd'hui presque achevées. La surprise est de taille. Il n'a pas repeint les murs intérieurs. Il les a laissés tels quels, avec leurs grandes bandes horizontales d'ocre, de blanc et de gris sur lesquelles il avait peint une foule d'animaux, de personnages et d'arbustes, tous stylisés et selon des rythmes graphiques subtils : un des plus belles maisons peintes de la plaine. C'est après les expériences tumultueuses de juillet dernier que Yacouba m'avait fait part de sa décision de "repeindre" : l'incident intense où le grand génie de la montagne au dessus de Nissanata, alors que nous y grimpons, l'avait possédé et jeté à terre, ses vertiges lors d'autres ascensions, etc¹⁹.

D'une main très sûre, Yacouba a tracé sur le mur face à sa porte d'entrée un grand génie rouge qui couvre le fond : seuls les traits de son contour, les formes de son torse, de sa tête, de ses bras et de ses jambes et les deux points figurant ses yeux parcourent avec une fermeté tranquille la surface du mur et le paysage peint qu'il y avait posé précédemment. A gauche du grand génie, la femme de celui-ci, peinte en blanc, selon le même graphisme. Tous deux un peu plus grands que la taille d'un adulte debout. Sur le mur en retour à gauche, deux personnages, de la taille d'un

¹⁸ information, au demeurant, inexacte

¹⁹ je renvoie à mon livre *Si la montagne parle*, éditions Voix d'encre, 2005

enfant, debout et bien campés eux aussi sur leurs jambes, dont les traits sont posés sur la peinture ancienne sans, non plus, la masquer ; ils veillent sur la peinture ancienne, sur les lieux et en particulier sur les deux jarres de terre, les "canaris" comme on dit, qui sont posés dans cet angle de la pièce, double cœur de la vie dans la maison. A la différence de Hamidou, Yacouba n'a pas étalé d'aplats. Ces grands traits amples arpentent la surface du mur. Les génies nous regardent. Yacouba leur a donné un statut étrange : on les voit dès que l'on entre dans la maison ; Yacouba sait que leurs pouvoirs sont aussi puissants que redoutables. Cependant ils sont comme transparents et on les voit sans les voir. Ils sont traversés par nos yeux qui se posent sur la peinture ancienne du fond. Ils "possèdent", par le simple contour de leurs formes, le paysage stylisé du fond et nous-mêmes qui regardons tout cela et qui vivons ici. Ils sont dressés dans un état intermédiaire, entre présence et absence, car ils sont génies. Yacouba, qui est le seul peintre de ma connaissance à faire soigneusement les cinq prières musulmanes quotidiennes, en même temps redoute les génies, les craint et les respecte ; il connaît les rites qui entretiennent des contacts supportables avec eux. En posant les traits rouges et les traits blancs, il a fait courir à sa main l'aventure du contact avec les génies ; sa main a eu cette puissance et cette audace qui regarde droit dans les yeux le surnaturel et essaye de ne s'y pas brûler. Yacouba, d'ailleurs, a toujours cette attitude noble et discrète de l'extrême attention et de la réserve, en même temps, qui le rend présent et absent, avec beaucoup d'élégance, à tous, en particulier lorsque nous sommes plusieurs à peindre ensemble les poèmes-peintures sur les bannières ou sur les pierres. Sa maison devient une sorte de théâtre où les grands acteurs surnaturels se campent droit dans notre regard et s'en échappent aussitôt, tandis que le monde figuratif "réel" reste dressé, verticalement sur le mur, dans sa solide et peut-être morne pérennité ; mais ces grands acteurs agissent assez peu : aucunement pour moi, occasionnellement pour Yacouba, mais alors sans doute violemment. Les acteurs de ce théâtre sont en fait les hommes qui vivent et passent ici : Yacouba, sa femme, ses enfants, moi-même, les autres peintres qui nous accompagnent ce soir.

A la nuit tombante, nous créons deux œuvres sur tissu blanc au sol devant sa maison ; beaucoup de monde, on boit le thé, deux ânes braient derrière Belco et Dembo, en s'ébrouant ils font voler des brindilles de paille qui viennent se coller dans la peinture en train de sécher.

Lundi 27 octobre :

A Nissanata, chez Yacouba Tamboura, une poème-peinture sur tissu blanc (1m sur 2) de Soumaïla Goco Tamboura, et encore d'autres oeuvres sur papier et sur tissu blanc. Retour à Boni. Au crépuscule, trois oeuvres sur tissu vert olive chez Hama Babana Dicko, dont une de 3,5m de haut sur 1,15 de large où Belco et Dembo épanouissent ensemble leurs signes graphiques d'une manière noble et ample qui est nouvelle : très belle œuvre. " Dîner " chez Nafissa : plat unique bien sûr, du riz. Au milieu du dîner, étrange crise de Dembo. Je lui dis que je sais qu'il est un excellent chanteur ; on me l'a dit plusieurs fois. Je ne lui dis pas que, par ailleurs, je sais aussi que les Anciens de Koyo lui ont assigné auprès de moi un rôle exclusif de peintre : il ne doit rien faire d'autre. Dembo me répond que, non, il ne chante pas. J'insiste en lui disant toutefois que s'il ne veut pas chanter, eh bien tant pis ; que s'il chante maintenant j'en serais très heureux ; que s'il chante plus tard, je serais très heureux plus tard. C'est à lui de décider. Son visage se ferme. Il se met à souffrir, son souffle se presse. Il se plaint du ventre. Il montre, lui si musclé, une sorte de trou qui se forme dans ses abdominaux. Il ne peut plus manger, s'allonge en geignant faiblement. Aucune exhortation n'y fait. Yacouba, Belco et lui parlent faiblement. Soudain Belco me demande 25 francs CFA ; je les lui donne. Il les remet à Yacouba, qui les empoche. Yacouba prend un peu de terre et la pose sur l'abdomen de Dembo qu'il caresse très doucement. Yacouba crache sur l'abdomen, puis psalmodie une formule rituelle animiste en Peul. Ainsi cinq fois de suite. Dembo se lève alors d'un bond, dit : "guéri! J'ai faim!" et dévore ce qu'il reste du plat de riz. Belco ajoute que c'est une " médecine " très efficace et qui ne marche qu'entre Dogon. Je pense que j'ai été audacieux non pas en proposant à Dembo de chanter : à Boni il n'est plus sous l'œil sourcilieux des Anciens et de ses esprits ; l'audace a plus été de lui laisser l'initiative de décider s'il se libérerait d'un interdit. Etre malade éloigne toute décision. Finissant le plat de riz et buvant son premier verre de thé, Dembo me dit : "je chanterai pour toi quand ta fille viendra". Il sait qu'elle viendra l'été prochain.

A 20 h, chant de Soumaïla Goco chez Hama Babana ; enfin scène assez hystérique de Naforé, femme de Hama Babana, scène à laquelle se joint ce dernier, à propos de nattes tâchées par l'acrylique. Hama Babana, qui n'a rien peint de nouveau depuis juillet sur les murs intérieurs de sa maison, énervé, nous annonce qu'il ne viendra pas à Koyo demain ; à vrai dire personne n'avait eu envie de l'y inviter. Pluie dans la nuit, que je termine une nouvelle fois avec Dembo, Belco et Yacouba sous le "hangar" de Nafissa.

Mardi 28 octobre :

Dès la première lueur de l'aube, vers 5h30, je me rends chez Bouba Traoré, l'infirmier en poste à Boni. C'est, je crois, un homme remarquablement solide, lucide et clairvoyant. Il y a eu tant d'événements divers et variés ces jours-ci, tant de questions commencent à se formuler, qu'une conversation avec Bouba me sera, je le pressens, éclairante. C'est ainsi que Bouba, tout en apportant quelques nouveaux éléments, m'affirme qu'il est confiant sur l'évolution du groupe de Koyo. La mère d'Hamidou, me révèle-t-il, est hostile aux déplacements de celui-ci loin des "jardins" qu'il cultive sur la montagne. Alabouri, dont Bouba m'apprend qu'il est le beau-père d'Hamidou depuis le décès très jeune de son père, leur est, au contraire, plutôt favorable.

Yacouba, Belco et Dembo et moi montons à Koyo à partir de 7h par le long chemin un peu bucolique et rocheux de Kaga Toko ; c'est une nouvelle découverte pour moi. Le chemin part de la plaine, au Nord, non loin du Carrefour de Boni. Il monte en oblique dans la pente d'éboulis sous la falaise. A vrai dire il n'y a en bas aucun chemin. Les Dogon de Koyo ont équipé ce chemin en haut seulement. En bas, rien ne doit être visible, rien de doit trahir l'accès au village. En haut ou plutôt depuis le haut, est aménagé l'accès aux multiples petites cultures en terrasses que les Dogon entretiennent sur la moindre surface à peu près horizontale, sur la moindre vire. Nous montons peu à peu en contournant des barres et des petites falaises brunes. Nous voici au pied de la grande falaise orange. Un enfoncement dans celle-ci, comme une sorte de retrait, et voici des arbres, un chaos de gros blocs ; sous le couvert des arbres, tellement inattendus ici, de l'eau ! Une poche d'eau fraîche, une cascade menue, deux rochers moussus ; et puis dans la falaise au dessus, le bruit léger de l'eau qui saute dans le vide et forme une cascade. Une nouvelle fois, ces montagnes, je le vois, cachent leur vie ; les Dogon offrent peu à peu, sans hâte et sans doute selon une vigilante démarche, de m'en faire connaître les éléments, voire les richesses. Dembo se penche et sort d'entre deux grosses pierres lisses un morceau dealebasse, dont chacun dans la montagne de Koyo sait qu'il est rangé et conservé ici à l'abri. Et à la disposition de quiconque : c'est un récipient parfait pour puiser l'eau et la boire. Dembo fait ainsi et me tend l'eau fraîche. Depuis mon arrivée, la température diurne est toujours à 40° au moins.

Un peu d'escalade assez facile sur les gros blocs encombrant la gorge étroite qui fend le haut de la falaise pour aller jusqu'au plateau. Les Dogon ont entassé de grosses pierres, taillé des encoches dans des troncs d'arbres morts pour bâtir une sorte d'escalier. Alabouri me dit d'ailleurs, un peu plus tard, que ces passages aménagés, que l'on appelle ici des "toko", ont été construits il y a des siècles par des Ancêtres qui avaient des pouvoirs surnaturels : avec quelques paroles magiques ils savaient se faire déplacer d'elles-mêmes d'énormes pierres dans des falaises vertigineuses et ont, ainsi, créé les "toko"; Alabouri ajoute que plus personne ne saurait faire de la sorte maintenant. En mon for intérieur, je pense alors à

l'étrangeté des "installations" de poèmes-peintures sur pierres que nous dressons au bord du vide.

Vers la fin du "toko", j'entends quelqu'un crier mon nom. C'est Hamidou, très joyeux, qui vient à notre rencontre. Il marche à pas très rapides, torse nu, saute de rocher en rocher jusqu'à nous ; il nous salue tous.

Sur le plateau, nous traversons de longues zones de dalles plates, des petites gorges les séparent parfois, où de l'eau file ; il faut faire un peu d'escalade, à l'occasion. Dans une gorge où, quelle surprise encore !, l'eau abonde, nous nous baignons. Nous traversons encore et encore les dalles du plateau ; la moindre surface terreuse ou sableuse, aussitôt des cultures sont entretenues. On est en ce moment en train de finir les récoltes, très abondantes cette année. Alabouri, Alguima et Hama Alabouri nous rejoignent près du débouché de Boni toko ; nous avons décidé il y a quelques jours de réaliser une "installation" de poèmes-peintures sur pierre à proximité immédiate de ce large trou étonnant dans la haut de la falaise, qui donne sur Boni, plusieurs centaines de mètres plus bas, mais reste invisible, justement, de Boni. L'endroit est aussi impressionnant que mystérieux. Je l'appelle, pour ma part, l'Œil ; son nom dogon est Uloolid. Au bas de la petite falaise qui borde le plateau, non pas du côté de Boni, mais du côté du village de Koyo, un long auvent de roche orange fournit un très agréable abri, que l'on appelle Giésiri ; les Dogon s'y installaient à demeure, presque invisibles à quiconque, dans les périodes dangereuses du passé proche. La chaleur est considérable. Nous gagnons la crête au prix d'un peu d'escalade. Vide vertigineux vers Boni à l'Ouest. A peine un peu de vent. Nous trouvons et réunissons des pierres plates. Malgré la chaleur et le soleil écrasants, je trouve bientôt les mots du poème, j'en peins les lettres ; les peintres posent près des lettres leurs signes, si beaux. Nous dressons les pierres. Une grande joie se lit sur tous les visages.

C'est le milieu de la journée. Soleil brûlant ; je ne peux plus marcher pieds nus sur les rochers et m'étonne que mes amis peintres le puissent encore. Nous descendons chercher l'ombre à Giésiri. Les enfants qui nous ont rejoints ce matin avec Alabouri et Alguima vont chercher de l'eau dans un trou de rocher. Hamidou sur trois bouts de bois qui s'enflamment aussitôt pose une petite marmite pour le riz ; Alabouri y ajoute de délicieuses aubergines qu'il récolte à vingt mètres de là. Belco prépare le thé. Bon repos, paroles lentes et agréables, légère somnolence. L'endroit est si beau, notre harmonie si simple et déliée, évidente. Demain je dois quitter Koyo jusqu'à février prochain et cela me fend le cœur. Alabouri, torse nu, s'est endormi sous un surplomb de grès.

Mais enfin on s'agite un peu, voici le premier verre de thé, toujours revigorant. Je déploie alors au sol cinq tissus bleus que j'ai fait confectionner à Boni avant-hier. Six peintres, un poète ; cinq fois de belles et simples étendues de bleu allongées sur l'ocre des dalles que l'ombre de l'après-midi apaise. Je cherche les mots, les trouve, en peins les syllabes sur chaque tissu tour à tour. Les heures passent, un peu de

vent ; le second verre de thé circule entre nous. Les peintres posent lentement leurs signes, chacun sur sa bannière, sauf Alguima et Hama Alabouri qui peignent ensemble. C'est la deuxième fois, après Koso Kindu, que nous peignons directement au sol, sans natte protectrice : celle-ci rend plus égal le sol rugueux et, de plus, empêche de laisser des traces au sol. Nous n'avons pas ici de natte. J'en parle à Alabouri qui me répond: "nous pouvons peindre comme cela". La peinture acrylique traverse par endroits le tissu et dépose son empreinte sur le rocher. Claires marques colorées de mes lettres et de leurs signes graphiques, mais marques incomplètes ; l'acrylique étant très résistant, les intempéries et la violence du soleil seront longs à les effacer. Les dalles rocheuses gardent ainsi trace de la rencontre active des mains et des signes. Le sol du lieu a ainsi reçu une forme de patine sacrificielle entièrement nouvelle et qui, lente à s'effacer, rappelle notre travail aux passants, au vent, aux étoiles, aux esprits nombreux et invisibles qui s'agitent ici sans cesse. Les traces de peinture disent la naissance, de ceux qui peignent, à une autre vie étrange et dont les modes et les fins, à l'inverse de ceux de la vie coutumière, sont tous à inventer.

Les tissus naissent, les poèmes-peintures sur eux naissent. Tout avance dans une transparente harmonie. Je n'en reviens pas de tant de beauté simple et directe, de tant de bonheur agile et libre dans les gestes, dans nos gestes ; nous avons grimpé la montagne par Kaga Toko, nous avons dressé les pierres peintes au bord du vide alors que la brutalité du soleil manquait nous assommer, nous posons notre pensée et notre vie sur le tissu bleu qui rit cinq fois avec le ciel, avec le vent qui joue avec nos mots et nos signes. Un des plus beaux moments que j'aie jusqu'ici connus à Koyo, et il y en a déjà eu beaucoup pourtant !

A la nuit tombante, nous rentrons au village ; encore un peu de nourriture, encore le thé sur quelques braises. Je monte enfin sur le toit en terrasse d'Alaye, Yacouba aussi. Les peintres de Koyo, Alabouri, les gens nombreux du village qui sont venus passer cette soirée avec nous rentrent chacun dans leurs maisons de terre et de pierres. Des enfants jouent et chantent dans la nuit. Je m'endors avec les étoiles.

Mercredi 29 octobre :

Au matin nous nous rendons sur cette grande terrasse juste à l'Est du village, au bord de la falaise qui borde ici le plateau et que je fréquente depuis mon deuxième séjour à Koyo. Elle s'étend, totalement, plate, sur une centaine de mètres de long, une quinzaine de large. De gros rochers orange y sont éparpillés. Face au vide, du côté du village un bourrelet d'auvents et de surplombs ocres la limite, dans lequel les Dogon ont aménagé une sorte d'escalier avec de grosses pierres. L'endroit, très beau autant par lui-même que par la vue immense vers l'Est au centre duquel se dresse la petite montagne de Yuna, cylindre ébréché dressé sur son cône d'éboulis, m'a toujours beaucoup plu. Nous y travaillons assez souvent, posant des nattes sur le sol et créant des œuvres. L'endroit est d'ailleurs parfait pour créer les plus grands tissus, que jusqu'ici j'aie créés au Mali : cinq mètres de large sur un et demi de haut. Le format d'un chèche, l'enveloppe de la tête si le climat devient trop rude, l'enveloppe du corps s'il le faut. Trois déjà été réalisées ici lors de précédents séjours.

Aujourd'hui aussi Alabouri pense que nous pouvons travailler sans natte. Les traces vont donc se déposer pour de longs mois sur la roche. J'ai quant à moi annoncé que j'offre une chèvre. Plat de luxe, fort cher selon le coût local de la vie, plat de fête qui n'est pas sans liens délibérés avec un sacrifice animiste. L'œuvre est sur ce tissu vert olive que j'ai acheté et fait préparer à Boni quelques jours auparavant. Je peins les mots : "la parole a pour corps la montagne, son souffle est le vent ; aujourd'hui elle a sept mains". Sept mains qui posent les signes sur ce tissu justement, six peintres et un poète. Les peintres, avec les conseils d'Alabouri, se répartissent la surface du tissu. Lorsque, dans la même harmonie heureuse d'action que hier, avant-hier, avant-avant-hier, l'œuvre est faite, chaque peintre dit ce qu'il a peint, me lisant son écriture graphique : de gauche à droite. Alguima a peint le vieux chef très affaibli et sa femme, entourés d'un large trait ; entouré d'un trait semblable, plus bas, la tête de la chèvre offerte par moi et sacrifiée, tête qu'on a apportée au vieux chef. Hamidou a peint une grande montagne, vue de face et synthétique, si je puis dire, dont le haut symbolise la montagne de Die²⁰, et où une silhouette me représente, dont le bas à gauche symbolise la montagne de Yuna et le bas à droite celle de Koyo où se dresse la figure du caracal qu'Hamidou et moi avons, presque mythiquement, attrapé et tué, au débouché d'une escalade, il y a quelques mois ; entre les deux montagnes du bas, la figure d'Hamidou lui-même, bras levé, en train de dire au revoir à moi, là-haut, cette peinture anticipant le jour de mon départ et des adieux, maintenant proches. Ensuite Dembo a peint, de manière presque abstraite, en traits épais et puissants, les rochers de Kaga Toko, dont nous avons remonté hier l'itinéraire ; sur un des rochers, un mouchetis de petites touches circulaires figurant de nombreuses excavations rondes que nous avons remarquées dans une paroi proche de la petite cascade. Ensuite Belco a peint le Mali, carte imaginaire du pays, vu du ciel. Ensuite Yacouba a peint, stylisés,

²⁰ où j'habite, en France

sept personnages, Alabouri, lui et moi, autour d'un plat d'honneur, quatre autres personnages, peintres de Koyo, mangeant à côté de nous un autre plat ; à droite des deux groupes de personnages, la chèvre offerte. Enfin Hama Alabouri a peint, fortement stylisés, une souris infatigable et aussi industrielle, dit-il, qu'un Dogon, à la droite de celle-ci un homme qui va la tuer et, au dessus des deux, le vent, sous la forme d'un damier rectangulaire dont certaines cases sont peuplées de points colorés.

La chèvre sacrifiée a fini de cuire sur un lit de branchages que les peintres ont préparé devant un des auvents de rochers ; du riz est prêt dans la marmite qui décidément nous accompagne partout. Hamidou découpe à la hache la bête. Alabouri me fait asseoir, en effet, avec lui et Yacouba autour du plat d'honneur. Les autres peintres, les cinq, et non pas quatre, en cercle à côté de nous, mangent à pleines dents la viande. C'est alors, au bout de quatre ans !, qu'Alabouri me révèle le nom du lieu : Bonodama. Il m'explique que, depuis toujours, une fête très importante s'y déroule chaque année avant que l'on ne commence les semailles. Seuls les hommes et les garçons du village viennent alors ici, avec une chèvre et dix poules ; chaque famille apporte également un bol de mil. Lorsque le sacrifice est accompli, tous consomment la nourriture préparée sur place. On a alors l'assurance que les semailles seront bonnes. Ce matin ce sont nos sept mains rejointes par le regard et la parole d'Alabouri qui ont œuvré à la vie du village.

Nous quittons le village vers le milieu de l'après-midi. Tous me raccompagnent jusqu'au haut de Boni toko. Hamidou et Yacouba vont descendre avec moi à Boni. Beaucoup de tristesse dans notre séparation jusqu'à février prochain. Belco pleure. Alabouri me dit que, "oui, Hamidou viendra te chercher à Bamako en février; et moi aussi, ajoute-t-il, j'irai à Bamako. Je ne connais pas et je veux voir tout cela. J'irai aussi te chercher à Bamako".

La descente en escalade puis dans le chaos de blocs et enfin parmi les éboulis, par la très forte chaleur, est lente. Multiples démarches à Boni, avant notre départ demain. Salutations aux amis et aux Anciens, visite à l'Ecole pour prendre, comme lors de chaque séjour, les courriers des élèves de Boni pour ceux de Die. A la nuit tombante, Yacouba et Hamidou font avec moi deux œuvres sur tissu, sur nattes, chez Nafissa et El Bachir. Jusque tard dans la nuit on vient me voir, on me réveille, pour me donner du courrier, pour me dire au revoir.

Jendredi 30 octobre :

Effad Cissé nous dépose, Hamidou et moi, au Carrefour de Boni à 9h45. Attente d'un car pendant 3 h ; très vieux et nauséabond car. A Mopti, œuvres sur papier chinois à l'hôtel.

Vendredi 31 octobre :

Long voyage en car pour Bamako ; cette fois Hamidou est en forme.

Le soir à l'hôtel Triskell, œuvres sur papier chinois et une sur tissu carmin de 3,50 de haut.

Samedi 1 novembre :

Œuvres sur papier chinois. Puis pré-enregistrement à Air France suivi de l'achat du billet de car pour Hamidou pour Boni le lendemain matin. Hamidou me montre l'endroit où dorment des hommes jeunes de Boni, essayant de travailler à Bamako : une sorte de ruine en béton, derrière une station-service, à la belle étoile, où il a dormi du 18 au 20 octobre. Retour à l'hôtel ; dans l'après-midi, 3 œuvres sur tissu blanc et 5 sur grand papier. Au détour d'une conversation avec Hamidou, j'apprends que les masques de Koyo, existent bel et bien, ce qui m'avait été naguère nié ; très rarement sortis et très "puissants", ils sont gardés à l'écart du village dans une grotte d'Isim Koyo. Hamidou m'informe qu'en février il y aura chants et danses à Koyo, pour une grande fête de circoncision et plusieurs mariages ; il me recommande d'enregistrer ces sons.

Mercredi 3 décembre :

Bientôt cinq semaines depuis mon retour. Mon dos me fait souvent terriblement mal, d'avoir depuis des années porté tant de fois un sac, soulevé trop de grandes pierres à peindre, d'avoir tant sauté du haut de rochers. Qu'y faire, à l'avenir ? Renoncer aux séjours à Boni, Koyo et Nissanata, je ne pourrai m'y résoudre avant au moins une demie douzaine d'années : car la création m'y semble si fertile, si intense et si imprévisible que n'y prendre plus part m'est impossible.

Il me semble maintenant que j'ai, sans bien alors m'en rendre compte, franchi un pas décisif à la fin du mois d'octobre là-bas. Seul avec les poseurs de signes, en haut et en bas de la montagne, accepté si ce n'est entraîné dans les turbulences lentes, diverses et à demi secrètes qui font l'ordinaire de leur existence, je me suis trouvé si heureux, si "à niveau" même de cette existence que tout m'y a semblé évident. Tout d'ailleurs ne m'y est pas transparent ; et peut-être est-ce précisément le propre de cette existence d'aller par des chemins de pénombre et de nuances. Mais il s'agit d'une évidence à peu près impossible à faire comprendre à d'autres Européens

même à ceux qui un jour me liraient. J'ai basculé "de l'autre côté du miroir". C'est pourquoi l'entente est si claire et active avec les poseurs de signes ; c'est pourquoi les œuvres sont, pour la plupart, si belles et pleines de cette efficacité lumineuse qui se montre immédiatement aux yeux de chacun, qui parle immédiatement aux oreilles de chacun.

Quoi donc fait que Dembo, homme très vif et entier, juvénile par bien des aspects, crée en regard de mes poèmes des formes si vigoureusement belles? Comment se fait-il qu'il campe avec une si franche détermination des silhouettes de personnages dont la composition outrepassa largement ce que Dubuffet a tenté et ce que dans une sorte d'ironie savante et rusée Chaissac a évoqué ? Comment se fait-il qu'il invente des représentations de montagnes, le plus souvent des montagnes où il vit, qui sont d'extraordinaires cadastres où l'usage du sol et de sa culture, où l'usage du sommeil et du travail disposent les surfaces dans le plein jour de la couleur sur le tissu, dans le plein jour du regard droit, dans le plein jour du rire de l'intelligence ? Or il n'y a pas de doute que la relation de Dembo avec les mots écrits du poème et sa relation personnelle avec moi jouent un rôle central dans ce qu'il crée. Ce qu'il crée ce sont les signes qu'il pose et c'est, tout autant, sa propre personne, neuve. Dembo, lorsque je l'ai connu, était un être sombre, au regard dur et fermé ; une sorte de violence intérieure tendait son visage, sa parole rare, son corps. Il a d'abord peint des signes simples et, dirais-je, courts. Sa peinture a depuis largement évolué. Nous avons grimpé ensemble dans la montagne ; il m'a parfois aidé, un jour que, dans une descente en escalade, un genou me faisait trop mal. Dembo, je le crois, danse à l'avant de lui-même, avec une gravité maintenant libre d'inquiétude, et ses pas de danseur parmi les roches tracent une sorte d'alphabet qu'il entr'aperçoit et dont il s'étonne en riant.

Remarques d'avant le départ de février 2004

rédigées en décembre 2003

25 décembre

Les gens à Koyo, qui n'ont pas d'écriture, disent n'avoir pas de grotte peinte, tel un auvent de circoncision. Les signes peints y auraient été de première importance tant par la forme de leur graphisme que pour leur pouvoir symbolique et leur richesse de savoir initiatique. Je doute cependant qu'il n'y ait pas de grotte telle. Hamadou, le fils scolarisé de Bacaye Guindo - Bacaye qui vit en bas, à Boni, est assistant vétérinaire et connaît dit-on "beaucoup de choses", - m'a annoncé en 2000 l'existence d'une telle grotte. Puis en juillet 2001 il me l'a dite inaccessible à cause du rocher rendu glissant par les pluies de l'hivernage. Ensuite on m'a nié l'existence d'un tel endroit.

En février 2003 Hamidou Guindo, alors que nous attendions le car au Carrefour de Boni pour partir à Mopti, m'a révélé qu'un tel lieu existe, en a dessiné au sol avec son doigt certains signes et a conclu qu'il me le montrerait "la prochaine fois". En juillet 2003, Hamidou a constamment éludé le sujet. En octobre 2003, où je ne demande plus rien en ce qui concerne ce sujet, Hamidou me montre sous l'auvent de roche de Giesiri deux signes très peu visibles, alors qu'Alabouri, "secrétaire" particulièrement vigilant du village, nous y a tous conduits, six peintres (les cinq de Koyo et Yacouba Tamboura, de Nissanata) et moi, pour faire des poèmes-peintures sur tissu. Hamidou me les montre en sorte qu'il

ne soit vu que de moi et non pas des autres ; par gestes il me signifie que l'on doit se mettre à plat dos sur le sol de grès, se faufiler sous l'avancée très basse de roche orange et, en effet, à un mètre de profondeur, on voit quatre signes peints au plafond, géométriques, assez effacés.

Les cinq peintres de Koyo peignent dans leurs maisons ; ils y ont constitué depuis seulement quelques années des damiers muraux. Lorsque j'ai découvert en février 2001 la peinture assez complexe à l'intérieur de la maison de Dembo et dont il était sans doute l'auteur, j'ai immédiatement pensé qu'il l'avait réalisée en se rappelant la dispersion rythmée de signes que l'on peut ailleurs voir sur les parois d'un auvent de circoncision ; cette peinture a d'ailleurs disparu depuis. D'étape en étape, les poseurs de signes enrichissent ou transforment leurs damiers au fur et à mesure des saisons, des dégradations des pluies d'hivernage, et, sans doute, des rencontres avec moi et de nos séances de travail.

Sur les tissus ou sur les papiers chinois, ils posent des signes réfléchis qu'ils ne m'ont d'abord pas nommés ; qu'ils nomment toujours maintenant et commencent même parfois à m'expliquer. Hamidou représente les lieux et les actions, mais ses représentations sont tout autant, si ce n'est plus, des chroniques des événements que des signes symboliques. Alguima, Belco et

Dembo posent des signes délibérés. Dembo, en outre, trace des plans étranges de montagne, sortes de cadastres en partie sacrés ou de parcellaires. De Hama Alabouri, si peu loquace, je ne sais que dire. Il m'arrive très souvent de me rendre compte que l'action (pour eux) de poser le signe est la manifestation d'une volonté précise pour orienter l'avenir ou est la commémoration ritualisante d'un geste, d'un don, d'un rite, accomplis ensemble, eux et moi. Le signe a un pouvoir et une responsabilité.

Les mots de mon poème, jusqu'à maintenant, disent la vie dans le lieu : non pas par détail local, à dimension de bras ou de jambe, mais à dimension de vue et à échelle temporelle large : une métaphore dans la métaphysique et dans la géologie du lieu, où la parole claire de l'homme, et non pas un dieu, a de manière explicite un rôle central. Le poème écrit fixe aussi du sens vital émanant du lieu et orientant le lieu.

Pourquoi les poseurs de signes posent-ils sur les tissus ou les papiers les signes qu'ils posent avec tant de sérieux et de concentration. D'où leur viennent ces signes ?

Hypothèse dans sa première forme : S'il n'y a en effet pas de grotte peinte avec des signes fondateurs, en particulier cosmogoniques, ce sont les tissus et les papiers qui, avec l'ancrage des mots, reçoivent une cosmogonie en cours d'invention ; cette invention n'est sans doute pas originelle, la cosmogonie résidant déjà dans la mémoire. Ce qui est inventé c'est

plutôt le signe graphique qui la dise. Or ces signes sont *plusieurs*. Deux cent quinze oeuvres sur tissu ont été à ce jour réalisées, donc sans doute un millier de signes. Œuvres rendues réelles, rendues agissantes sur le réel. Responsables. Alabouri, toujours présent, et Alguima, son assistant, aussi sensible et observateur que lui, conduisent-ils la réalisation graphique d'une graphie de cosmogonie ?

Hypothèse dans sa deuxième forme: Si une grotte à signes fondateurs et fondamentaux existe, les peintres, conduits par Alabouri, et d'ailleurs constitués - par le Conseil des Anciens du village et par le vieux Chef - en équipe avec rôles précis, posent sur les tissus et les papiers des signes parallèles à ceux de la grotte. Dans cette hypothèse, s'agit-il d'une parodie du lexique pariétal des signes encore secrets pour moi ? S'agit-il d'un simulacre ou d'un leurre pour que mon influence sur le réel (je rappelle par exemple la chasse inattendue au caracal) n'atteigne surtout pas les vrais signes ? S'agit-il, toute délibération en mon absence bien conduite, de la construction lente, délibérée, prudente, amicale, d'une nouvelle figuration fragmentée, de tissu à tissu, de papier à papier, de l'ordre du monde ?

Ce qui est particulièrement curieux, c'est que tous posent des signes en sachant que, à la différence des poèmes-peintures sur pierres qui restent évidemment sur place, tissus et papiers s'en vont ; je les emporte, les expose au Mali et en France. Ils voyagent. Je pencherais alors pour

l'hypothèse seconde et pour l'invention d'un simulacre. Beau, progressif, peut-être pathétique. Chaque création d'œuvre, que nous peignons au sol, est alors une petite théâtralisation décalée (bien sûr, parce que théâtralisée) d'un geste fondateur. Je ne pressens cependant rien d'insincère dans la pose des signes. Plutôt une aventure humaine et artistique à laquelle chacun réfléchit et prend courageusement part sans en pouvoir deviner le devenir. Création de modernité.

Je me suis dit hier qu'il me fallait rapporter et laisser au village certaines œuvres, que la première ou la seconde hypothèse soit la bonne, et les laisser sur place, à la garde d'Alabouri. Le savoir fondateur s'il s'ancre dans les mémoires, a trouvé sur les tissus et les papiers la forme physique du signe alphabétique et graphique : il pourrait exister au village un besoin de la présence physique des ces signes alphabétiques et graphiques. Mais je ne suis pas sûr ce matin que ce soit une bonne idée. D'une part les peintres et Alabouri ont toujours fait ces œuvres pour qu'elles voyagent et me l'ont dit.

D'autre part, elles constituent plutôt la syntaxe aléatoire et spécifiquement itinérante d'un monde naissant entre réel et vent, réel et simulacre, tradition et modernité inconnue.

C'est ici que mon initiative, précédée d'une action où, poète, j'étais seul, en juillet 2001, de commencer en février 2003 à peindre des poèmes-peintures sur des pierres assemblées, trouvées sur place et dressées en plein air, en

plein vent, se révèle maintenant comme particulièrement bien venue. Je suis d'autant plus porté à le croire que c'est à présent Alabouri qui choisit les lieux de ces "installations". A la première d'entre elles, au sommet de Isim Koyo, par un jour de très grand vent et même de tempête de sable dans la plaine en bas, Alabouri a précédé l'acte même de peindre du don de morceaux émiettés de barres de céréales, que j'avais dans mon petit sac à dos et que j'offrais à chacun ; mais Alabouri s'employa aussitôt à en donner des miettes, qu'il fragmentait et jetait au sol, aux puissants génies qui, m'a-t-il dit en même temps, habitent cette montagne. J'ai d'ailleurs appris incidemment en octobre 2003 que c'est dans une grotte de cette montagne que sont rangés les masques du village, redoutables et redoutés et que l'on ne sort que très rarement. De ces masques on m'avait nié l'existence les trois années précédentes.

Remarque annexe :

Dans une belle exposition au Mali ou en France, montrer les œuvres comme un vaste livre qui, page à page, se constitue et se lit ; livre qu'on lit avec les jambes et les yeux, en marchant.

31 décembre 2003

Quoi qu'il en soit des deux hypothèses que j'expose ci-dessus, les poseurs de signes maliens et moi créons une œuvre vaste et ouverte ; son déploiement s'effectue par larges fragments, comme si nous bâtissions une demeure où habiteront les vents, les gens de passage, les amis de

rencontre, eux, moi, vous. Les voiles d'un grand bateau tendues par un vent inconnu et allant vers personne ne sait quoi. D'ailleurs la destination finale n'est pas de première importance ; ce qui importe en effet d'abord c'est cette unité agissante, ce mouvement ensemble, où la parole creuse son sillon, ouvre son sillage, à deux bouches, à deux bords. Bateau, oui, sans doute, car il y a une unité dans tout ce que nous faisons. Véhicule, le bateau voguant d'un port à l'autre, de même que notre œuvre en devenir, château de tentures (autre métaphore) que le vent, la circonstance, le regard peuplent ou désertent ou bousculent

et peuplent encore, notre œuvre en devenir va de la communauté des hommes du Sahel, à laquelle je prends part, à la communauté des hommes de l'Europe, de la communauté des hommes qui se débattent patiemment et lourdement pour se dégager de la gangue de la misère ou d'une conservation stricte de la tradition qui empèse plus encore sans doute, jusqu'à la communauté des hommes, certainement pas consommateurs, qui inventent leur liberté et leur nom, chaque aube, à chaque lever du regard le matin sur le monde des signes neufs.

La parole de la pente

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

1

Les branches peu sûres

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

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

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

haut, une “ installation ” de poèmes-peintures sur pierres, qui, je crois, ne manquait pas de beauté.

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

Que pensent à ce moment là les peintres ? Sans doute mille choses, mais, en particulier, que ce poète étonnant qui vient vivre plusieurs fois par an avec eux, qui va sur les montagnes, trouve les mots, invente même parfois des itinéraires sur des montagnes qu'aucun d'entre nous ne connaît encore, ce poète qui débusque avec

un des peintres un petit fauve, l'attrape, le tue et l'offre aux enfants du village, ce poète si étrange, ce poète est faillible. Je ne veux pas dire par là qu'ils aient conçu de moi une image héroïque, voire magique ; plutôt, voir ma faiblesse dans ce passage, voir les branches se briser, voir que j'aurais pu, avec elles, tomber dans le vide et me tuer, deviner ma reptation si pénible dans le trou vertical, les oblige à assumer qu'ils doivent m'aider et que, de toute façon, lointaine ou très proche, un jour je ne serai plus là. Chaque instant, chaque geste est unique, chaque mot, chaque signe est précieux, rien n'est à différer. Ma faiblesse accroît leur responsabilité d'homme, leur responsabilité d'inventeurs et de poseurs de signes²¹.

²¹ note de novembre 2010 : en pensée symbolique et animiste, la montagne a accompli un rite en trois épisodes : mon rejet, mon ensevelissement, ma nouvelle naissance. Les peintres me l'ont expliqué plusieurs années ensuite.

Les crêtes, l'écume, la roche

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

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

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

maisons de Koyo, serrées les unes contre les autres commencent elles aussi à être avalées par le vent de sable. Les trente derniers mètres sont trop verticaux pour être grimpés sans corde, que nous n'avons pas : nous nous arrêtons enfin sur une petite terrasse effilée, heureux et riant. Là en bas dans le vide brumeux, je vois le haut d'Aransan Toko qui émerge du chaos. Le soir au village, nous décidons de peindre sur quatre tissus notre aventure sur Koyo Poto.

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

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

Coffre à foudre

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

Je pars de Boni, ce 21 février, avec Alguima et Hama Alabouri Guindo, descendus avec moi de Koyo la veille. Nous avons peint ensemble à Boni et chez Yacouba, à Nissanata. Nous partons ensemble, dès l’aube; Yacouba a dit à son fils aîné, qui doit avoir une dizaine d’années, de conduire la charrette et l’âne qui prendront nos sacs et une réserve d’eau. Plusieurs heures de marche vers le Sud, pour contourner la longue montagne de Koyo, ses falaises au dessus de leurs courtes pentes d’éboulis, ici particulièrement hautes, oranges, striées de quelques couloirs verticaux, de grands piliers ; tout en haut, les créneaux des brèches et des sommets, dont Koyo Poto et, à l’extrémité Sud, Isim Koyo. On y voit nettement les traces blanches, tout du long de la paroi et de la pente d’éboulis, de l’avalanche de pierres qui s’est précipitée pratiquement du sommet, en septembre, à la suite des pluies exceptionnellement abondantes de l’hivernage et, les habitants de Koyo le disent, de l’agitation, bénéfique, des “ esprits ” très puissants qui habitent sur le sommet. Nous nous éloignons quelque peu du pied des parois pour contourner une zone accidentée que la charrette ne franchirait pas, voyons s’élever au loin dans la brume blanche de l’harmattan la grande main dressée de Yuna Koyo. Puis une longue courbe parmi les bourrelets de sable et de latérite pour rejoindre le pied d’une autre pente d’éboulis sous la longue falaise concave de Pringa. Cachées par les blocs les plus hauts, juste contre la paroi lisse, les maisons en briques de terre et en pierres de Yuna Habé, le petit village Dogon, dont les “ esprits ”, les ancêtres, les Anciens et le chef coutumier connaissent les usages, les rites et les mots pour accéder, quelques kilomètres au large, dans la plaine désertique, à Yuna Koyo. Nous avons donné rendez-vous aux autres peintres de Koyo et à Alabouri au pied de cet éboulis. Retrouvailles toujours joyeuses. Nous donnons à Issa Guindo, notre ami de Yuna Habé, la nourriture que nous avons apportée de Boni ; nous choisissons directement sur le sable, entre deux grands blocs de grès et sous un bel arbre, effeuillé par la saison sèche, mais dans les branches offrent quand même une légère ombre, un emplacement pour créer des poèmes-peintures sur tissu.

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

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

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

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

Pente inclinée d'éboulis, buissons épineux redoutables et c'est déjà le début de l'escalade par des successions de ressauts très raides, en bon rocher, formes franches, prises nettes ; on évite les parties trop verticales ou surplombantes par des

petites vires à droite ou à gauche et on débouche enfin à la longue vire qui file vers la droite au dessus d'une falaise impressionnante et sous de grands surplombs lisses jusqu'à un large plan incliné. C'est là, qu'avec une ingéniosité remarquable, Issa et ses frères ont construit des terrasses et cultivent un peu de mil pendant l'hivernage. Virtuosité dogon parmi les roches et le vide. Nous gagnons enfin la brèche sommitale. Vide parfait de l'autre côté de la brèche, vue très lointaine vers des montagnes tabulaires et des plaines et des plaines.

L'après-midi est bien avancée ; afin de n'être pas pris par la nuit dans la descente en escalade, ce qui pourrait être assez périlleux, nous devons aller assez vite pour créer notre "installation" sur des pierres. Nous en choisissons plusieurs plates et lisses sur au moins une face. J'en remarque d'ailleurs trois, appuyées les unes aux autres, à côté de l'emplacement décidé et vais en prendre une. Soudain, tous, Issa le premier, se précipitent en criant vers moi. " Surtout n'y touche pas ! Si tu la touches, tu meurs aussitôt ! ". Pierres mortelles dépositaires de quelle force, de l'énergie de quels éclairs ? La tornade de juillet passé développait, il est vrai, une puissance effrayante²².

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

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

²² Note de novembre 2010 : j'apprendrai en 2008 que ce sont des Ogo tuo, " pierres du chef des rites ", aussi importantes que dangereuses. Elles vont en général par trois. Il en existe quelques groupes dans telle et telle montagne dogon de cette région. J'en parle plus loin dans ce livre.

j'avais vu dans la journée une végétation drue et sombre, où, m'avait dit Issa, vivent des singes, des fauves, des serpents et des “ esprits ”.

Peindre vers où et depuis où ?

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

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

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

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

Le 17 février, deux jours après mon retour à Koyo, les peintres et Alabouri me montrent de maison à maison le nouvel état des peintures murales de chacun. En octobre, j'avais constaté que seul Hamidou avait travaillé au mur chez lui, transformant avec une vigueur remarquable le mur en face de sa porte d'entrée. Ce 17 février, la joie de la découverte est de taille : tous ont travaillé à de nouvelles peintures, magnifiques, et chacun selon un style qui lui est personnel.

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

Hamidou, à premier abord, prend des risques avec les nouveaux aplats, beaucoup plus grands ; il a vu avec moi en octobre des peintures de Sinaba à Bamako, scènes quotidiennes non sans quelque stéréotype que Sinaba peignait au flanc des "rôtisseries" : découpage ou dégustation de viande de mouton, en général. Hamidou a repeint, entre novembre et février deux des murs de sa petite maison. La peinture la plus aboutie, sur la totalité des deux premiers tiers en hauteur du mur à droite de l'entrée, montre deux personnages assez nobles sans doute, assis sur une natte, un troisième leur présente des verres de thé sur un petit plateau. Le tiers supérieur du mur garde le damier d'origine, ocre, blanc et gris-bleu, qu'Hamidou avait ensuite enrichi de motifs figuratifs. En bas du mur, sur la natte, réelle celle-ci, Aminata, la femme d'Hamidou, donne le sein à Aïssatou, leur dernière née, tandis que Fatoumata, qui a deux ans, me regarde de ses yeux grands ouverts. La peinture, d'abord un peu pauvre et trop proche de celle de Sinaba, pourrait surprendre ici et décevoir. Mais je lui comprends plusieurs raisons d'être. J'ai parlé avec Hamidou de ce que sont les aplats ; il est le premier peintre de Koyo à les avoir employés dans de nouvelles peintures murales en octobre 2003 ; je lui ai envoyé ensuite une lettre²³ à ce sujet, donnant à ce phénomène de l'aplat la validation, presque sacrée, de l'écrit. Mais surtout, en quittant complètement le compartimentage en damier de la surface peinte, en peignant ses consommateurs de thé en grandeur nature, en peignant la natte au mur cousine de la natte au sol, Hamidou établit une continuité entre le monde réel où sa famille et lui vivent et le monde peint où l'on s'assied pour boire le thé, geste au demeurant quotidien et rituel. La peinture est quotidienne ; le quotidien est peinture ; l'un et l'autre sont maintenant pour Hamidou dans sa pièce une seule et même chose, sans frontière ni heurt. Hamidou a franchi le pas, a quitté le cloisonnement des mondes et, peut-être, la pensée en damier, il a fait en sorte que pour lui, pour sa femme et ses filles, pour ceux qui entrent chez lui, la peinture et la vie sont un. Il me montre avec fierté sa pièce, son geste de me la montrer me le dit.

²³ qu'il demande à quelqu'un de lui lire, le jour du marché à Boni, s'il y descend.

Belco, ensuite, m’emmène dans sa maison ; il exige, depuis la première fois, que l’on se déchausse pour entrer chez lui. Homme soigneux. Soins de son sol, soins de son lieu, soins de sa personne. Soins, beaucoup plus, de sa relation qu’au nom de tous, il entretient avec un sacré dont la présence et la perpétuation sont fondamentales pour la communauté du village. Tout à fait à la fin de ce séjour de février, j’apprends d’ailleurs incidemment que Belco est investi du même pouvoir et de la même responsabilité de chanteur sacré que Dembo, dont j’avais éprouvé les qualifications de manière si étrange et spectaculaire en octobre dernier. Belco s’est toujours montré homme de responsabilité, d’une intelligence incisive et d’une vigilance pleine d’humour.

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

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

Alguima n’a pas non plus recouvert le damier ocre, blanc et noir de sa maison. Mais il l’a peuplé, au moyen du blanc et des couleurs primaires qu’il n’a pas mélangées, d’un ensemble de personnages, moitié moins hauts que la taille réelle, aux grands yeux soulignés de cernes massifs ; tous ces personnages semblent marcher face à nous et s’approcher de l’habitant ou du visiteur de la maison. Plus d’un porte un fardeau sur sa tête, ce qui est le mode habituel de transport des objets dans cette montagne. Qu’apportent-ils à la maison ? Que vont-ils déposer au sol, sur la natte d’accueil, sur la natte du sommeil ? Mais justement ils apportent et transforment la maison en lieu de passage ; ils portent, viennent et passent par mes yeux, par mon corps, par mon front. Ces figurants étranges, la jambe gauche tous en avant de la droite, dansent peut-être autour de nous. Figurants car leurs visages paraissent creux, armatures de visages, plus que visages, masques plus que faces. Alguima les a peints stylisés comme des parures, lents danseurs d’un rite pour moi muet. Théâtre complexe dans la pièce, dont il me manque les mots, peut-être simples pour Alguima, qui donnent un sens à cette dramaturgie. Ne dois-je d’ailleurs pas reprendre l’expression que j’utilisais plus haut, en écrivant qu’Alguima a peuplé son

damier ? Ne faut-il pas comprendre qu'il a rendu visible le peuple implicite du damier, peuple que tout initié voit et connaît ? Je suis d'autant plus enclin à tenter de comprendre ainsi la peinture nouvelle d'Alguima que, d'abord, la pièce de la maison, est un lieu surchargé de sens ; ensuite parce que Alguima me donne chaque fois que je reviens un ou deux cahiers qu'il a dessinés au Bic en y posant des dessins complexes et raffinés où des personnages se contorsionnent (dansent ?) dans un paysage animiste, où de la végétation organise ses ramifications en courts labyrinthes. Enfin Alabouri et Alguima lui-même m'ont expliqué que, si Alabouri, "secrétaire" du village, et organisateur subtil, rigoureux, diplomate et minutieux de toute la vie du village (et contrôleur vigilant de ce que j'y fais et de ce qu'on m'y montre peu à peu), Alguima est son fidèle second et "apprend tout ce qu'il faut savoir pour la vie du village depuis toujours" (c'est-à-dire depuis un peu plus de quarante ans) : ils me l'ont dit, alors que nous marchions seuls tous les trois vers Yuna Habé en juillet 2003.

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

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

quelque chose. Et voici, sur le même mur, au dessus et à droite de la montagne, la figuration, dit Dembo, du temps. “ Le temps de l’attente quand tu n’es pas là, me dit-il ; puis tu vas arriver, et regarde ici, mes lignes rouges et vertes se resserrent ”.

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

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

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

Les femmes de Koyo, montagnardes courageuses, grimpent plusieurs fois par jour à Taïga, la source, chercher l’eau dans de lourds récipients qu’elles portent sur leur tête ; le jeudi certaines descendent au marché de Boni vendre les produits maraîchers du village. Elles se sont constituées en Association des Femmes ; j’ignore si la coutume en est ancienne ou s’il s’agit d’un héritage de l’époque militante du régime de Moussa Traoré. Les femmes de Koyo emploient deux hommes, Boura et Bédari, pour leurs travaux de peine, en particulier la construction des murets de pierres pour leurs cultures en terrasses. Lors des grandes assemblées nocturnes, Boura est leur porte-parole et les chants polyphoniques si beaux des femmes ne commencent qu’après de grands dialogues, théâtralisés, entre Boura, les femmes et Alabouri. Très souvent, depuis cinq ans que je monte et séjourne à Koyo, Bédari est auprès de nous, assis silencieusement, parlant à l’occasion avec Alabouri, dont il doit avoir l’âge, ou avec tel ou tel peintre. Lorsque j’entre dans la Maison des Femmes, la surprise est totale. La maison est vide. Mais tous ses murs sont couverts de peinture blanche ; on me dit tout de suite que c’est Bédari qui a posé ces signes. L’ensemble est d’une beauté éblouissante et d’une grande noblesse. Sur l’ocre du banco des murs, Bédari a installé plusieurs

damiers assez fins ; il n’y a pas de doute qu’il s’agit alors de la figuration de ces “ couvertures ” en damier dont traditionnellement on enveloppe les morts avant de les ensevelir ; il s’agit sans doute aussi de cadastres des cultures sur le plateau de Koyo. Ce qui est plus étonnant, ce sont de grandes compositions qui au lieu d’être en carrés de damier, sont faites de losanges et de traits obliques en quinconces, avec des effets rythmiques d’une grande maîtrise.

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

Alguima, Belco et Hamidou me prennent alors à part, me confirment que cette maison est très belle et qu’elle présente de très anciens signes, remontant à des siècles et des siècles, et qu’ils sont pour le moins tellem. Ils ajoutent que ces signes sont très importants. Béïdari, qui ne sait comme personne à Koyo, sauf Alabouri, écrire, a quand même peint ici “ 2002 ” et là “ 2003 ” : les signes ont été repeints la dernière fois ces deux années là.

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

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

Et voici plus troublante question : les signes blancs peints par Béïdari sont très proches d’une écriture. Très ancienne, m’ont affirmé trois peintres. J’ai incidemment appris en octobre que Koyo range des masques “ très puissants ” dans une grotte au dessus du village. J’apprendrai dans une semaine l’existence

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

Second chanteur

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

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

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

Les grandes cérémonies

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

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

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

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

Les clefs des dessins

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

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

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

Le second élément est la richesse non seulement de l’imagination du peintre et de la virtuosité de sa main, mais surtout de la culture dont, face au poète, il est le porteur. Hamidou révèle tel rite, tel usage, tel “ génie ” dont le séjour est telle montagne, tel “ esprit ” dont la demeure est tel baobab, telle cérémonie dont l’accomplissement

annuel au bord de telle vasque naturelle d'eau est nécessaire aux récoltes. Le corpus de dizaines de dessins qu'Hamidou me donne est sans doute une documentation exceptionnelle sur les rites et les croyances de cette région ; d'autant plus qu'elle est constituée par un jeune cultivateur qui entre dans le monde de l'art en fréquentant l'imagination d'un poète et son usage particulier tant de la métaphore que de la graphie de celle-ci.

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

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

La juste mesure de la pente

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

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

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

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

genoux, cultiver les terrasses qui se délitent et s'éboulent, parler en marchant qui essouffle, aller puiser l'eau et la rapporter dans le récipient sur la tête. La vie est difficile, il faut le comprendre. Mais nous devons le comprendre et prendre sans tristesse ni joie ni doute le juste rythme, le juste pas qui n'essouffle pas, qui réussit, qui donne la récolte de mil et l'eau dans la jarre, cette juste mesure qui fait le poème et le chant, qui fait la lumière et la communication entre les êtres²⁴.

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

²⁴ note de novembre 2010 : on lira dans la dernière partie de ce livre que je n'ai compris que partiellement en 2004 ce qu'est le " toro ". Pente rocheuse éboulée sous la falaise, croyais-je ; en tout cas, pas la plaine sableuse, jamais elle. 2010 : le " toro " est le réel de la montagne, par opposition à l'insignifiance de la plaine sableuse ; de ce fait le " toro " est la parole fiable et fondatrice. Mon erreur s'est corrigée petit à petit, au fur et à mesure des années.

Les émergences fragiles

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

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

J'essaye de comprendre ces comportements. En outre, si les mains, les bras, les jambes s'emmêlent si aisément et si souvent, je remarque que les têtes ne sauraient se toucher. L'accolade semble inconnue ; le baiser sur la joue, impossible. L'affection et la bonne entente non seulement entre individus mais plus encore

dans la communauté se manifestent par une sensualité diffuse et prolixe dans les touchers ; sans doute pas de sexualisation de ces gestes. Un érotisme diffus et général. Mais la sexualité paraît cantonnée aux usages ritualisés de la reproduction ; rituels alors très stricts où le pur et l'impur doivent être rigoureusement distingués. Ma présence dans la maison d'Alaye, jeune marié, avec sa nouvelle épouse est sans doute totalement impossible. Le poète est ici un élément impur.

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

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

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

Les lignes fines

Avec Alguima Guindo et Hama Alabouri Guindo je peins des poèmes-peintures sur papier et sur tissu chez Yacouba Tamboura à Nissanata les 19 et 20 février. Yacouba, bien sûr, travaille aussi avec nous. Pour la première fois (depuis quatre ans que je viens à Nissanata), je fais la connaissance du chef coutumier de Nissanata, village Rimaïbé satellite du grand village Peul de Boni ; il s'appelle Alasuna Dicko²⁵, Dicko comme les Peul dominant Boni. Usage bien différent, quant à la chefferie traditionnelle, de l'usage de Koyo ou de Yuna Habé, où rien jamais n'aurait pu se faire si je n'avais commencé par y saluer le chef coutumier. Il est vrai qu'à Nissanata, village Rimaïbé, je travaille dans la famille de Yacouba, qui forme un menu îlot d'origine dogon, rares personnes descendues il y a quelques dizaines d'années d'un village dogon de mi-pente, Nissanata Habé, à cause, me dit-on, d'une saison si sèche que la source de ce village s'était tarie. Le grand " génie " de la montagne avait exprimé, pour quelque chose que l'on m'a tu, une terrible colère et fait disparaître l'eau. Si la famille de Yacouba n'est sans doute soumise que de loin à l'autorité du chef coutumier de Nissanata, chaque séjour à Nissanata, je prends garde, et d'ailleurs aussi plaisir, à saluer ses oncles Almami et Seydou, dont j'ai compris qu'ils ont des pouvoirs rituels importants auxquels ils initient progressivement Yacouba.

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

²⁵ note de novembre 2010 : des années après j'ai appris son nom exact : Alasuna Tamboura, captif de Dicko.

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

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

La peau, l'eau

Remarques sur le onzième séjour au Mali, août 2004

La peau, le tissu, l'humus de la montagne

Le soleil brûlant, les bourrasques très violentes des tornades de l'hivernage, les ruissellements massifs des eaux de pluie tombées de ces tornades, le vent puissant qui, tout le reste de l'année, des grains de sable et de la poussière qu'il brasse dessèche et érafle en striant tout, tout cela travaille sans répit, érode sans répit la surface de la plaine, la surface des montagnes, le sable, la roche, la moindre pierre.

Ainsi toutes les pierres, et elles sont toutes en grès, se durcissent-elles d'abord en surface, jusqu'à parfois montrer une sorte de croûte noire très dure ; et bientôt cette croûte se délite. La pierre se desquame. La dalle se desquame. Le plateau sommital se desquame. La montagne se desquame. Dans les fissures des diaclases, dans les ravins profonds et étroits que l'eau creuse à toute force à chaque tornade, de la végétation s'insinue, quelques animaux font tanière, quelques abris humains sous le couvert d'un auvent de roche, sous un surplomb de grès orange. Un peu d'eau se cache dans un trou de roche jusqu'au milieu de la saison sèche. Mais, là-haut, dans la permanence du soleil et du vent, la surface de roche se dessèche, craque, ce matin se soulève un peu, se fendille.

Surface de la roche, de la dalle, du plateau, comme une peau dure qui vit et meurt et pourtant se régénère sans cesse. La montagne connaît ses mues et en laisse les dépouilles, sous le ciel, le soleil et la lune ; quelques années d'intempéries et de sévérité du vent dissolvent enfin ces mues. Mais les habitants passent et marchent sur ces mues, en fouillent parfois de leur "daba" l'épiderme dans ce qu'il a d'encore vivant. Encore de vivant : extraordinaire activité des paysans ici, en particulier les Dogon de Koyo et de Yuna Habé, qui ont fait disparaître de leurs montagnes la végétation épineuse et stérile et dégagent dans la moindre cuvette de roche, sur le moindre replat de pente, des parcelles à cultiver, même si leur épaisseur n'est que d'une dizaine de centimètres. Un trop violent vent, une pluie trop brutale emporteraient tout, mais déjà les paysans, femmes, enfants et hommes, remontent la menue levée de pierres plates qui puisse retenir un peu de terre ou de sable.

La surface du sol est ce jeu difficile, noble et tragique, de la desquamation fertile : c'est tout un aspect du sens profondément humain de ces lieux. La montagne comme grand corps mystérieux et puissant dont la peau se défait et pourtant porte en elle une capacité de régénérescence d'une infinie patience. L'entêtement dans la peau, le sens du destin humain dans la mue, la beauté dans la mue.

Ces caractéristiques physiques du paysage et de l'agriculture ici expliquent aussi la présence, que l'on me tient encore cachée, des masques, autre peau ligneuse posée sur la peau du visage pour les rites les plus importants. Dans leurs peintures avec mes poèmes, il arrive maintenant assez souvent que les peintres figurent explicitement ces danseurs "en masque" ; l'expression est d'ailleurs bien peu exacte, car le masque ne saurait aller sans un vêtement d'ensemble, fait de broussailles et de fibres végétales, qui est posé sur tout le corps, parfois serré à la taille.

A Koyo, je sais aussi que l'on enveloppe le corps du mort dans un tissu composé en damier, peau autre couvrant la peau dont la desquamation est maintenant irréversible. En outre, pour dormir, chaque nuit on déroule sur le sol de la maison en terre ou sur la roche ou la terre devant cette maison, une natte de paille ou de plastique : peau anonyme ou orpheline, nocturne, posée là entre la peau du corps du dormeur et la rude peau de la montagne.

Et le nuage dont l'attente est si fervente l'été pour la pluie que peut-être il apportera, le nuage est aussi une peau qui va dans le ciel, mue légère et immense d'un grand corps invisible, mue dont on attend et espère qu'elle se déchire et laisse filer son eau sur la peau des hommes et la peau des roches. Les femmes Dogon de Koyo dans leurs chants du soir font parfois l'éloge du nuage qui est " la plus belle peau dont le ciel puisse honorer les hommes "

Les tissus et les papiers chinois sur lesquels, étalés à même le sol, nous réalisons nos poèmes-peintures, sont aussi des peaux légères, que les pas et le voyage du poète, comme les vents, apportent et emportent.

Apportent, emportent. Mais de quel corps se détachent-ils ? Quel corps par eux se desquame ? Ce corps n'est-il pas une sorte d'être virtuel, "génie, esprit ou diable" comme disent les peintres-paysans, ou simplement enfant étrange qui est le croisement de leur pensée et de la mienne, de leur vie et de la mienne ?

Kaga toko et l'orage

Après de terribles maux de dos qui m'ont vraiment gêné à la fin de la nuit, nous prenons ce matin l'itinéraire qui est peut-être le plus amène pour monter de Boni à Koyo : une longue marche vers le Nord, jusqu'à proximité du Carrefour de la piste et de la route goudronnée, et, de là, par des tours et détours dans la pente d'éboulis, on gagne le pied même de la falaise verticale. Le chemin que les Dogon ont aménagé ici dans un pli profond de la falaise s'appelle Kaga toko. Je l'ai parcouru à plus d'une reprise. J'aime son long tracé oblique dans la pente, les vues lointaines qu'il offre, son étape à mi parcours dans le creux d'une cascade que l'hivernage fait ruisseler sous le couvert de grands arbres ; et on finit par gagner le plateau par un étroit couloir qu'ombragent des parois lisses, de beaux arbres frais parmi un léger courant d'air. L'inverse du climat fort rude de la région.

Ce matin, le temps est lourd, le ciel plombé de nuages gris serrés, le vent continuuel souffle de l'Est. Les deux peintres qui marchent avec nous nous pressent d'aller d'un meilleur pas. Mais la cascade est trop belle et, je dois bien le dire, trop rare pour que nous ne nous y arrêtions pas, ne serait-ce que, pour un instant, une bonne douche. Dembo et Hamidou nous pressent encore, montrent les nuages plus sombres. Derrière la dernière partie de la falaise que je vois au bout du plateau au Nord, les nuages sont très sombres ; "l'orage arrive, allons vite, vite !", insiste Hamidou.

Nous reprenons la montée, de blocs en blocs, grim pant les troncs entaillés que les Dogon ont coincés sur les empilements de blocs dans le fond de la gorge, nous montons. La gorge se resserre, deux mètres au plus séparent les deux parois lisses, il fait presque sombre et bientôt les premiers arbres du fond de la gorge l'obscurcissent, tandis que des bourrasques très violentes brassent en tous sens leurs branches et déjà de grosses gouttes tombent. Nous pressons encore le pas, mes épaules ruissellent vite de la pluie, bonne, tiède qui se déclenche et le tonnerre éclate. Nous courons presque, à perdre souffle, la pente se fait beaucoup moins rude, la gorge très étroite grogne dans le vent enragé, les rafales de pluie, les échos du tonnerre, la pente est presque horizontale, le débouché sur le plateau sommital est à portée de regard. Mais la pluie se déchaîne, très abondante, aveuglante même. Tout notre équipement va être trempé, nous n'y voyons presque rien. Nous courons sous un surplomb de roche à gauche et trouvons un peu d'abri, les jambes quand même éclaboussées de la pluie qui rebondit sur les dalles. Des petites cascades beiges surgissent partout, des torrents naissent dans le moindre creux, la moindre faille entre les rochers. Eclairs et tonnerre, très violentes bourrasques, un bref répit avec moins de vent et d'eau, mais encore et encore toute la violence de la tornade qui secoue la montagne.

Une heure après tout est fini. L'eau coule en abondance partout, le ciel presse ses nuages plus loin. Nous sortons de sous notre surplomb. Marchons encore quelques

centaines de mètres, pataugeant dans les flaques fraîches parmi les dalles. Voici, venant à notre rencontre, Alabouri et les autres peintres. "Nous avons eu peur pour vous, dit tout de suite Alabouri. Vous pouviez vous noyer. Quand la pluie tombe, on ne peut plus passer dans Kaga toko et il faut encore attendre deux heures après la fin de la pluie pour que les torrents et les cascades diminuent et permettent le passage".

Nous traversons maintenant ensemble les dalles et les ravinements du plateau. Dembo va devant. Vers l'Est, loin maintenant, on entend d'autres roulements de tonnerre. Au moindre creux, à la moindre petite falaise du plateau, de l'eau file et saute, beige, noueuse, puissante et lourde, affairée, labourante, bruyante. Notre itinéraire devient compliqué, tant les tourbillons temporaires l'entravent. Je vois l'eau travailler, comme à la main et à la pioche, le grès à l'apparence soudain tendre ; profondes entailles où l'eau gratte et érafle et incise en roulant les grains de roche, les bris de terre, les bouts de végétation dure.

Impossible maintenant pour nous de travailler sur les dalles, à même le sol, pour créer de nouveaux poèmes-peintures sur tissu, comme nous l'avions prévu, tant l'humidité ravage tout. Je demande à Alabouri s'il connaît une solution de rechange. "L'humidité ne va pas rester; suis-moi." Nous marchons longuement, montons, descendons, petites escalades parfois compliquées ; au passage, je découvre de multiples recoins, qu'en ce moment la turbulence de l'eau beige chahute, mais où les Dogon entretiennent leurs cultures, menus lopins travaillés jusqu'ici : loin du village, à force de patience, d'entêtement. Toute la montagne est un grand livre de savoirs et d'histoires, de rituels, de recettes et de trouvailles, de travaux modestes, à la main, têtus où chacun passe plusieurs jours par an, vient semer, vient observer, vient biner, vient écouter, vient récolter. Mais l'eau beige brasse tout en ce moment. Puis conflue vers Zogro, entre des parois oranges plus relevées, multiples torrents tourbillonnants pour se rejoindre en un seul très puissant bras torsadé qui fend la montagne ici et se jette dans le vide : d'en bas, dans la plaine, c'est la cascade de Bonsiri. Zogro aujourd'hui déborde d'énergie, de mouvement et, surtout, de bruit. Zogro ronfle puissamment. Un "génie" puissant remue, parle et rugit dans Zogro.

Alabouri nous conduit un peu plus loin, jusqu'à un replat de dalles qui s'étire en creux entre de petites falaises. Les torrents éphémères sont plus minces ici, souvent se franchissent d'un saut. Voici l'endroit annoncé par Alabouri : Séidou Panga, le "grenier" de Séidou. Sous une longue ligne de surplombs assez larges, de trois ou quatre mètres d'avancée, mais dégageant une hauteur d'au plus un mètre et demi entre la dalle et le plafond, c'est un bon abri. Dans le fond, contre la paroi, on a construit, depuis quand?, ces greniers qui sont attribués, légendairement ?, à Séidou : petites chambres de briques en banco appuyées contre la paroi du fond, avec juste sur le devant une ouverture d'au plus un demi mètre carré par où on peut soi-même entrer et mettre à l'abri et au sec ce qui aurait été récolté par ici sur le plateau. Nous posons nos sacs à dos. Hamidou, qui a ramassé tout de suite des branchages secs

sous les surplombs et les a embrasés à l'entrée d'un grenier, fait cuire du riz ; Hama, à côté, prépare le thé sur un lit de braises qu'il attise. Une demie heure et, en effet, les dalles nues sous le ciel, devant nos surplombs, finissent de sécher, tièdes et même presque chaudes.

Un peu de riz, deux verres de thé et nous décidons de créer de nouveaux poèmes-peintures. Les dalles allongées, maintenant tout à fait sèches, sont en effet assez lisses pour que nous y étalions et y peignons les tissus que j'ai apportés. Je choisis quatre pièces orange, d'un tissu léger que j'ai acheté dans une boutique de Boni, en bas de la montagne, le jour du marché. Tissu ordinaire, légèrement transparent, que chacun ici connaît et utilise pour s'en faire des vêtements usuels. Peau de tissu léger sur la peau sombre du corps Noir. Les longues dalles s'étirent dans une sorte de creux ; d'un côté, Séidou Panga et sa ligne de surplombs, de l'autre un ressaut rocheux allongé. Quatre tissus orange, les uns à la suite des autres sur ce lit de grès beige et brun. Les nuages qui courent au dessus. Le vent encore farouche. Les grondements invisibles et proches de cascades, de tourbillons. Quatre pièces de tissu posées, légères, infimes, sur le grand corps de la montagne qui souffle et reprend pied. Quatre pièces rectangulaires qui la pansent. Quatre afflux de couleur et de vie, de couleur heureuse et lumineuse, ici dans un creux du grand corps de grès. Peaux éphémères sur la grande peau rugueuse. Et sur ces quatre pièces orange qui pansent, nous allons poser nos signes et nos mots.

Il nous est à tous évident que nous allons créer les poèmes-peintures de l'Orage, mot que je préfère à Tornade ; ce dernier, moins évident à traduire, est entravé d'une éventuelle emphase, qui serait tout à fait inutile et même déplacée. Marchant un peu sur les dalles tièdes, étalant au sol avec les peintres les tissus, les uns à la suite des autres, pensant aux événements du matin, aux cascades, à la violente joie de vivre, au délassé harassé que les peintres certainement éprouvent, comme les plantes et les oiseaux, je trouve les mots qu'Alabouri et moi traduisons en toro tegu, donnant à l'orage le statut d'une personne, entité animiste et même divine, animée de sentiments et de pensées. En peignant les lettres de mes poèmes sur le tissu, je trace de grands et larges O majuscules. Quatre O majuscules sombres, très visibles sur les quatre tissus orange, quatre cercles dansant sur le sol chantant. Voici :

Quadriptyque

Poème avec Yacouba Tamboura

Bref orage relance le sang de la montagne

*

Poème avec Hama Alabouri Guindo et

Alguima Guindo

Jeune orage chante au ciel

*

Poème avec Dembo Guindo

Grand orage aime les pentes illogiques

*

Poème avec Hamidou Guindo

Ruant orage extrait le sel du ciel

*

Dans chaque O majuscule que je peins, je trace les deux lettres de la syllabe "r a", le milieu du mot Orage. Ainsi, en train de créer ces œuvres, les peintres et moi voyons-nous d'abord les quatre rectangles orange, avec leur grand œil rond et son étrange pupille, grand œil regardant le ciel, puis grand œil se tournant de côté et regardant quelque chose d'autre que nous ne pouvons nommer et peut-être plus proche de nous que nous ne croyons, là dans notre dos. Je peins ensuite les autres lettres, toutes sur le bord gauche du tissu, laissant une très large place aux peintres.

Yacouba, homme sensible et méthodique, peint les contours d'une large montagne rectangulaire en trois parties, parsemée de points ou de petits cercles, signes de fertilité, de graines et de petites grottes dans la roche, qui servent d'abris et même de greniers.

Dembo, homme inspiré et impulsif, peint aussi les contours d'une montagne en trois parties : est-ce la même ? celle, sans doute, de Koyo, où justement nous nous trouvons en ce moment ? Mais Dembo distord la partie supérieure qu'il peuple de multiples points et d'un animal étrange ; il en distord encore plus la partie médiane, sans rien ajouter dans sa surface intérieure, tandis que ses angles inférieurs s'élancent comme des débuts de jambes qui iront danser. Il peint enfin la partie inférieure de la montagne sans poser le trait qui en constituerait la base, lignes erratiques et puissantes, contenant ou plutôt laissant s'échapper une multitude de points bleu clair : graines, paroles ou pluie ?

Alguima, homme imaginaire et méticuleux, peint, en haut du troisième tissu, une montagne incurvée, parsemée de points verts et rouges, dans l'axe central de laquelle, entre deux lignes rouges parallèles se succèdent trois paires d'épaules surmontées d'une tête : nous, montant le couloir final de Kaga toko quelques heures plus tôt. Alguima ne clôt non plus pas la base de sa montagne.

Hama Alabouri, en bas de cette même bannière, peint deux personnages et un "génie" à la chevelure dressée, tous trois jambes écartées car dansant dans un enclos - une montagne ? la grande dalle des danses sacrées près du village à huit kilomètres de là ? - qu'il ne clôt pas non plus.

Hamidou, excellent observateur, peint non pas une montagne, mais à larges traits une sorte de grande main aux doigts grand ouverts vers le bas ; d'entre les cinq doigts tombe une multitude impressionnante de points, graines, paroles, pluie. Hamidou dit que cela représente l'eau qui en ce moment court sur les dalles partout et ruisselle et répand la vie, la joie, la force. Œuvre splendide dans un quadriptyque parmi les plus beaux que nous ayons créés jusqu'ici.

Les peintres peignent en même temps. Mais la réalisation de ces œuvres n'a pas un déroulement uniforme, sur les dalles tièdes dans leur creux de roche. Car aux deux tiers de leur création la pluie revient, douce toutefois, presque française, de belles gouttes de fin d'orage, un nuage égaré peut-être, attardé peut-être au dessus de

notre montagne. Eau sur la peinture non sèche, probable nouveau ruissellement, tout peut être perdu. Le plus vite que nous pouvons, deux par deux nous prenons les coins des tissus et les portons, avec mille frayeurs de commettre des plis, des tâches, je ne sais quels accidents, nous les portons tendues juste à côté, sous la ligne de surplombs où s'abritent les Greniers de Séidou. Mais la place n'est pas si grande ; et Dembo, le plus hardi à ce moment-là, est obligé de ramper sous le plafond de grès ocre, cinquante centimètres au-dessus de sa tête, pour bien étaler le tissu, qu'il finit de peindre, allongé dans la poussière du sol, se maculant entièrement de grès désagrégé, de tâches de peintures qu'il se fait. Mais l'œuvre est là, séchant déjà, tandis que la pluie, bénigne, s'évanouit, tandis que Dembo, ressort de sous le surplomb, tandis que Dembo nous est rendu et est rendu au monde de l'air libre, au monde du son, de la parole qui roule et va, Dembo debout, son torse nu ruisselant de poussière, un immense sourire sur son visage.

La petite pluie a quand même trempé les dalles alentour. Elle nous donne un peu de repos. Hama Alabouri prépare un nouveau thé. Le temps passe. Le vent brasse et nettoie le ciel, à l'approche du soir. Je suis du regard de grands oiseaux sombres qui planent un peu à notre gauche. Voulant mieux les regarder, je m'avance hors de notre vallonnement, gagne une sorte de vaste enlèvement de dalles noircies par le soleil. Le vent le racle. Les oiseaux ont disparu. Vue sur les lointains du plateau, des cascades blanchissent sur les moindres falaises ; j'entends bourdonner les plus proches.

Au sol ici, sous le vent franc, les dalles sont déjà sèches. Je retourne chercher les peintres, allongés sous le surplomb de Séidou, et leur propose de reprendre le travail. Leur réponse est une explosion de rires et de joie. Et jusqu'à la nuit, Hamidou et Dembo ne cessent de plaisanter, parfois jusqu'au fou rire. Nous disposons au sol trois tissus noirs, ce même tissu banal dont on fait les vêtements ordinaires ici. Pour empêcher le vent de trop jouer avec elles, nous posons sur leurs lisières de bons cailloux, occasion de mille autres plaisanteries. Je propose que nous inventions trois personnages, le rieur, le danseur et le chanteur : ce que chacun des peintres, à titres divers, est lui-même. Rire avec les "génies", danse de transe avec les "génies", chant sacré avec les "génies". Euphorie de la montagne désaltérée. Force de la joie dansant au centre de la paume immense que le désert ouvre, nue, ridée, sous le ciel du soir.

Dans mon sac, il reste peu de matériel. Le tissu noir demande davantage de couleurs : impossible. Mais deux tubes de blanc sont disponibles. Le blanc léger teinté d'autres couleurs sert aux lettres des mots, sert aux formes humaines dégingandées, dansantes, fantasmagoriques que jusqu'à la nuit Hamidou, Yacouba, Hama Alabouri, Dembo peignent. Mots et figurations de masques bougent et naissent sous nos mains sur le tissu sur le sol. Le vent passe en riant, en lisant et s'en va rugir derrière les rochers, et s'en va rejoindre un torrent épais pour gronder

avec lui. Les tissus noirs anticipent la nuit, le rêve, la danse nocturne, le chant des femmes au village, la vision, le futur. Les peintres et le poète le savent, heureux, fatigués, heureux. Alabouri rayonne. Tissus noirs, peaux plus noires que la nuit sur les dalles calcinées sombres. Mots et signes blancs légers, pâles et clairs, fragiles et dansant sur l'épiderme léger du tissu, que le vent enfle et gonfle mais ne déchire pas, mais n'emporte pas, mots et signes légers posés, peints sur la peau inattendue, déconcertante, belle et simple, qui va, qui vient, qui s'en va, entre nuit et nuit, entre pensée et vie des peintres, entre pensée et vie du poète.

Triptyque

Poème avec Dembo Guindo

Torrent grondant sous l'oiseau, le
rieur

*

Poème avec Alguima Guindo et Hama

Alabouri Guindo

Cou tordu, torse brûlant, le danseur

*

*Poème avec Yacouba Tamboura et Hamidou
Guindo*

Soulevant le sourcil ou la roche, le
chanteur

*

L'auvent peint à Bonsiri

Lors de ce séjour, la première montée au plateau de Koyo se fait au prix d'une bien modeste et gentille ruse. Hamidou m'avait fait comprendre, par un message qu'il m'avait fait parvenir en avril par des voies détournées, qu'il avait trouvé des peintures près de la cascade de Bonsiri. Je suis évidemment désireux de les voir. Dès mon arrivée à Bamako, Hamidou me confirme qu'il a vu, faut-il dire découvert, ces peintures et que, oui, il va me les montrer, en secret, ajoute-t-il.

Avec précaution et au prix d'une petite ruse, destinée je crois, plus à l'apaiser lui-même qu'à éviter les foudres d'Alabouri, nous nous engageons pour notre première montée par le toko de Bonsiri. Nous arrivons au pied du passage équipé de manière inventive et acrobatique par les Dogon²⁶. Sur la vire au pied de la grande paroi verticale, d'un orange si pur, Hamidou oblique soudain vers la gauche, tournant le dos à la faille qui se dégage à droite, invisible d'en bas, dans la paroi et où grimpe le toko. Nous le suivons. La vire porte des traces nettes d'habitat tellem. Elle se rétrécit bientôt ; un bon pas d'escalade sous une ligne de surplombs et au-dessus du vide et nous arrivons sous un auvent rocheux, assez grand et allongé. La cascade passe à une vingtaine de mètres. Le toit de l'auvent avance de trois mètres ; au sol, de nombreuses traces de feu, braises, bois noircis au feu, restes de canaris, traces de fumée sur la paroi du fond. Sur le plafond de l'auvent, Hamidou nous montre de nombreux signes géométriques abstraits faits dans une peinture blanc crème. Sortes de cadastres, comme les peintres mes compagnons en peignent parfois sur nos bannières dans le voisinage de mes poèmes, motifs parfois plus simples, cercles avec deux diamètres se coupant en angle droit, autres figures non closes sur elles-mêmes. Alguima est avec nous. Je sais qu'Hamidou s'entend très bien avec lui ; je sais aussi qu'Alguima est l'adjoint fidèle d'Alabouri, qui veille à tout et, en particulier, au respect scrupuleux des règles qui ont été fixées quant aux relations avec moi. Est-ce Alabouri seul qui les a fixées ? Ont-elles été fixées par une décision collective des six sages qui forment avec Alabouri, le Conseil des Anciens de Koyo ? Ne pouvant savoir si Hamidou craint ou ne craint pas la présence, qui n'était pas prévue, d'Alguima, je n'ose prendre de notes, alors qu'Alguima qui semble n'avoir encore jamais vu ces peintures, se met à en donner les significations : ici la couverture des morts, ici... et en rédigeant ce texte je regrette mille fois de n'avoir pas pris de notes !

Ce qui est sûr, pourtant, et les quelques photos que j'ai pu prendre me le confirment, c'est que les signes peints le sont de toute époque ; certains sont très anciens, presque effacés ; d'autres assez visibles, d'autres enfin évidemment très récents. Il est clair que dans cet auvent, la pratique du signe graphique est ancienne, peut-être même très ancienne, et, surtout, n'a jamais cessé. Qui peint ici ? Quel habitant de Koyo, doté de quelle fonction ? Hamidou m'a présenté sa "découverte" comme la révélation, risquée pour lui-même, d'un secret important. Ce que j'en sais, c'est que la pratique du signe graphique existe depuis longtemps à Koyo et que les

²⁶ note de novembre 2010 : c'est six mois plus tard que les peintres me feront connaître la légende de la construction de ce toko vertigineux : l'histoire d'Ogo ban.

peintres, dont Belco et Dembo, de manière certaine, Alguima sans doute, sont investis de fonctions sacrées, savent pertinemment l'importance du signe graphique.

Le damier d'action

Peintures dans la maison de Hamidou

Une des grandes surprises de ce séjour est l'ensemble des nouvelles peintures qu'Hamidou a faites chez lui. Il me les montre dès le premier jour. Je retourne ensuite souvent les regarder et les analyser, autant que possible, dans sa maison.

Sur le mur immédiatement à droite de la porte d'entrée, en haut de celui-ci, une curieuse frise, à peu près horizontale : Hamidou la présente comme la figuration des grands poèmes-peintures sur tissu de cinq mètres de large et d'un et demi de haut que nous réalisons depuis trois ans sur les grandes dalles de Bonodama, juste à côté du village, ou sous le grand baobab le plus proche ; et ce sont toujours des sortes de fêtes de l'amitié et de la joie, dans un plaisant brouhaha des peintres et de leurs proches, en somme une sorte de cérémonie collective où ensemble les peintres, devancés et guidés par mes mots et par mon geste physique de les peindre, dansent littéralement au sol sur le tissu, avec leurs mains et leurs bras, l'incarnation de leurs signes graphiques, jusqu'à ce que, au bout d'une heure ou deux, la grande œuvre collective soit enfin présente, belle, complexe, allant et rythmée sous le grand ciel.

Hamidou a peint sa frise au mur comme une sorte de filet à larges mailles, dont les poissons, si c'en était, sont des louches faites en demi calebasses qu'il a figurées elles aussi. Etrange peinture, comme posée en palimpseste sur la peinture précédente ; le grand tissu de cinq mètres, sorte d'écharpe jetée en travers de l'espace, sorte de filet jeté en travers de l'horizon de l'art que Hamidou ne cesse de rapprocher puis d'éloigner puis de rapprocher sur les murs de sa maison. De l'extrémité inférieure droite de sa frise, Hamidou a peint l'ondulation, qui se développe ensuite parallèlement au tissu vers la gauche, et qui figure, dit-il, le vent. Vent, enfant du poème-peinture.

La grande surprise, et elle est vraiment monumentale, se trouve sur le mur face à la porte d'entrée. Ce mur, qui portait déjà en palimpseste quatre étapes de peintures, très différentes les unes des autres, Hamidou l'a entièrement (sauf tout en haut) recouvert d'une couche légère et pourtant très présente de blanc. Un énorme oiseau, de profil et tourné vers la gauche, debout sur ses pattes qu'il croise, porte sur son dos un "génie", celui-ci peint de face mais sans jambes : le "génie" lève un bras pour poser sa main sur la tête de l'oiseau. Une large auréole noire coiffe sa tête. De sa bouche sort en belle diagonale épaisse le vent tumultueux. A gauche, sous la tête de l'oiseau, la paume d'une main posée, juste elle, et ses doigts écartés, en aplat noir. A la gauche de cette main le cou et la tête d'un autre oiseau, plus petit, tourné vers le premier et, immédiatement au dessus de lui, c'en est à se demander s'il n'est pas posé sur l'oiseau, un taureau noir. Du poitrail de celui-ci un bras sort, peut-être symétrique au bras que le génie tend sur le grand oiseau. Au dessus de la tête du grand oiseau et de celle du taureau, à la limite du fond blanc, qui n'atteint pas le plafond de la pièce, Hamidou a peint un cercle que se partagent en six portions de

cercle égales le noir et le blanc : un ballon, si j'en crois la manière dont les peintres représentent habituellement les ballons. Mais ce cercle-sphère est aussi mille autres éléments aux formes rondes ; et d'ailleurs je crois que la femme d'Hamidou est à nouveau enceinte.

L'aspect mythique de ces nouveaux motifs me frappe. Mais je remarque en même temps qu'Hamidou a introduit un peu partout des mots qu'il sait maintenant écrire en lettres latines, avec des caractères "bâtons", dans une orthographe beaucoup plus phonétique qu'exacte ; il s'agit de mots et même parfois de phrases courtes en toro tegu ou en français. Je lis ainsi ces mentions:

Le vent / Merci Yves / Le bal (sans doute pour le ballon)/ Les larmes de l'oiseau/ La main/ La langue/ La parole/ Yves Hamidou merci le toko la parole/

et d'autres encore que j'ai de la difficulté, non pas à déchiffrer, mais à comprendre. Hamidou s'est donc rendu maître de la graphie de la lettre latine. Presque du mot. Ses graphies sont toujours horizontales. Leurs emplacements sont francs, parfois larges, toujours sur le fond blanc. Hamidou a ainsi réalisé seul, sans le poète, ce qui est peut-être son premier poème-peinture mural.

Mais voici encore plus étonnant. A l'extrémité gauche de ce mur, Hamidou a composé un damier vertical de vingt-quatre cases, par rangées horizontales de trois et colonnes verticales de huit. Il a donc recomposé, en plus condensé, le damier originel de ses murs, large et si beau, que j'avais découvert en 2001. Rouge, blanc, noir sont les seules couleurs qu'il y utilise. Comme dans les toutes premières peintures que j'ai vues dans la région. Comme celles tracées, peut-être tout simplement au doigt, sur le plafond de l'auvent de Bonsiri.

Hamidou commence seul à me donner la signification des signes apparemment abstraits qu'il a minutieusement peints dans chacune des vingt-quatre cases de son damier. Il parle de manière heureuse et profuse, d'une grande fête dogon, le "Dina", annuelle, dont le signe de chaque case représente la participation et la présence active d'un village.

Alabouri arrive alors, inopinément, et Hamidou reprend ses propos de la sorte :

Première rangée, case de gauche, le signe peint désigne le " Dina dogon", réunion annuelle de tous les villages dogon (de la région, je suppose, et où l'on parle le toro tegu dans ses diverses variantes); "lors du Dina, on sacrifie un taureau noir"

Première rangée, case centrale, le signe désigne la grandealebasse sacrée que l'on frappe pour annoncer le décès du chef et pour annoncer le sacrifice du grand taureau noir lors du Dina dogon

Première rangée, case de droite : "les gens refusés au Dina dogon"

Deuxième rangée, case de gauche : "la montagne de Koyo"

Deuxième rangée, case centrale : "les deux retenues d'eau construites à Koyo" (au moyen des aides financières que j'ai trouvées en France et apportées au fil des années)

Deuxième rangée, case de droite : "la grotte de Panga ka komo" (presque à l'extrémité nord du plateau sommital de Koyo et nous nous y sommes rendus ensemble trois fois pour y faire des poèmes-peintures ; cette grotte servait il y a encore quelques décennies de refuge lorsque dans la plaine s'aggravait le risque de razzia touareg pour capturer des enfants et jeunes adultes à réduire en esclavage)

Troisième rangée, case de gauche : "les bâtons parlent"

Troisième rangée, case centrale : "on chasse les touristes" (nous avons en effet parlé à plusieurs reprises des incursions, pour le moment minimales, de groupes petits, ou même un peu plus nombreux avec leur "guide", qui s'annoncent pour venir voir cette fameuse affaire de poèmes-peintures à Koyo ; des agences m'ont demandé mon tarif pour que je les y guide...Nos discussions à ce sujet montrent notre unanimité dans une extrême méfiance à leur égard)

Troisième rangée, case de droite : "la retenue d'eau des hommes" (la première dont dès 2001 j'ai financé la construction)

Quatrième rangée, case de gauche : "la montagne de Yuna Koyo" (nous y allons ensemble depuis un an, après en avoir auparavant parlé prudemment puis plus ouvertement, nous y avons fait une "installation" de poèmes-peintures sur pierres ; j'ai appris ces jours-ci qu'en cas de retard des pluies, deux Anciens de chaque village Dogon des environs se rendent à son sommet pour y faire tous ensemble un sacrifice)

Quatrième rangée, case centrale : "les sorciers la nuit, les êtres qui veulent du mal la nuit aux gens"

Quatrième rangée, case de droite : "un vieux génie"

Cinquième rangée, case de gauche : "union et amitié entre nous tous, peintres et poète"

Cinquième rangée, case centrale : "Yves parle de Koyo et de Die aux peintres"

Cinquième rangée, case de droite : "une bonne parole, elle tourne"

Sixième rangée, case de gauche : "Yves en arrivant l'été déclenche les premières pluies"

Sixième rangée, case centrale : "les enfants courent à la rencontre d'Yves"

Sixième rangée, case de droite : "une femme a vu Yves arriver et court en chantant à sa rencontre" (les femmes de Koyo, je le rappelle, chantent certaines nuits, de longs chants très beaux, a capella, dont les paroles sont de courts poèmes en toro tegu très soutenu, courts poèmes dont la forme et le sens sont très proches de ceux que je crée pour les poèmes-peintures, toujours diurnes eux)

Septième rangée, case de gauche : "les pierres de Koyo reconnaissent Yves" (le voient arriver)

Septième rangée, case centrale : "horizon et vue au lointain" (la notion d'horizon, je crois, n'existe pas dans le monde de la brousse ; le lointain infini est, justement, la proche brousse avec ses esprits, génies, fauves et brigands dont la réalité est tangible, mouvante et incontrôlable ; Hamidou a vite été intrigué par cet "horizon" que je nomme parfois dans mes poèmes, me l'a fait longuement expliquer et, un beau jour, l'a adopté)

Septième rangée, case de droite : "Koyo" (sans doute s'agit-il du village même et de sa montagne autour de lui)

Huitième rangée, case de gauche : "tous et même les pierres sont tristes lors du départ d'Yves"

Huitième rangée, case de gauche : "Yves parle avec les gens de Koyo des projets et aussi des aides qu'il cherche pour le village"

Huitième rangée, case de gauche : "Yuna et Koyo se réunissent lorsque Yves arrive" (je pense que les deux noms désignent aussi bien les villages que les montagnes qui leur sont proches)

La beauté de ce damier, qui doit faire un mètre soixante-dix de haut sur quatre-vingt centimètres de large, s'impose immédiatement. Grande table verticale, fortement structurée en traits épais rouges parsemés de points blancs, qui sont sûrement des figurations de pierres, et/ou de larmes et/ou de paroles. Les signes dans chaque case, peints en noir, sont également parsemés de points blancs, qui ont sûrement la même valeur ; ils semblent danser et habitent chacun généreusement leur case. Gravité, noblesse, élégance, beauté.

Quant à ce que Hamidou m'en a dit, voilà qui m'intrigue beaucoup. Ce damier à vingt-quatre cases ou vingt-quatre signes manifeste une pensée complexe, une succession dans une causalité animiste. Les peintures des peintres font souvent apparaître des cadastres dont le déroulement de l'action de les peindre est aussi

signifiant que le résultat final d'ensemble. On connaît chez les Dogon de la région de Bandiagara les tables de divination du Renard Pâle, damier à double colonne dont le devin lit les signes et surtout la perturbation de ces signes ; mais je n'ai jamais entendu parler à Koyo de ces tables du Renard ni n'en ai vu. Hamidou en a-t-il connaissance ? Certaines des peintures qu'Hamidou m'a fait voir sous l'auvent de Bonsiri, plus petites que son damier, sont aussi des petits damiers, peut-être des petits cadastres.

J'ai demandé à Hamidou le sens de ces signes ; Hamidou a commencé une explication par cette grande fête de tous les villages Dogon de la région, disant que chaque case représente un village. A ce moment précis Alabouri entre dans sa maison. Hamidou continue en tenant les propos que je transcris ci-dessus. Hamidou a-t-il dévié alors son propos et préféré donner une deuxième signification à ce qu'il a peint sur son mur ? Ces deux significations existent peut-être ensemble. Même si Hamidou a eu l'intelligence et l'imagination pour inventer, à l'improviste, ce que je rapporte ici, il l'a fait avec une aisance et une gravité que je l'ai déjà vu manifester lorsqu'il dessine ou peint ses motifs et lorsqu'il me les nomme ou même explique. Le propos, quelles qu'en soient la motivation et l'opportunité, est de toute façon très riche.

De plus, Hamidou dans la signification originelle de son damier ou dans celle qu'il vient de lui inventer et lui ajouter sous le regard vigilant et l'écoute validante d'Alabouri fait jouer un rôle, grandissant de case en case, à ma personne. J'avais déjà perçu des indices de ce rôle actif que les peintres et les gens de Koyo m'assignent ou, plutôt, pensent que je joue dans leur vie profonde. Ce qu'il y a ici de remarquable, c'est que Hamidou m'investit par le signe plastique d'un rôle et d'une fonction magiques efficaces, concrets et actifs. Je représente et suis beaucoup de choses pour lui et pour sa famille ; je le suis pour les peintres et pour le village. Le damier d'Hamidou manifeste par la pérennité (relative, car les pluies violentes de l'hivernage dégradent vite les maisons de terre) du signe peint que, homme de la parole, j'existe par mon corps et par ma relation de symbiose agissante avec les montagnes et les pierres ; les habitants le comprennent, le chantent et le dansent. Les effets de ma présence et leurs manifestations en signes graphiques trouvent leur place dans la succession et le récit de la succession de ces signes dont le départ est la grande fête des villages Dogon. C'est, explique Hamidou, pour cette grande fête, le "Dina", que l'on sacrifie le taureau noir, qui apparaît juste à droite du damier et dont l'arrière du corps est caché par celui-ci. Puis, encore un peu plus à droite, Hamidou a peint de nombreuses lettres et de nombreux mots parmi ses motifs sur le fond blanc. Hamidou, dans le récit qu'il improvise ou a bâti dès le départ et qui structure en récit son damier, par la présence des mots écrits en lettres latines ailleurs sur fond blanc de ce mur, fait entrer complètement ma personne dans l'espace de sa maison, plus encore dans celui de sa pensée et dans celui qui, mouvant, instable, ouvert, inachevé et heureux, se crée à l'avant de la coutume, du rite, de la mémoire –celle de lui et de tout le village. Il peint sur ce mur l'aventure

de la création en dialogue d'un poète et d'un peintre, parmi les montagnes du désert. L'œuvre sur ce mur est parfaitement cohérente. Elle est splendide.

Peintures dans la maison de Dembo

Le lendemain Dembo me fait visiter sa maison. Là aussi la surprise est de taille. La peinture, par larges motifs, occupe chaque mur. Elle a tout de suite quelque chose de puissant et d'expressif, traits amples, contrastes francs entre un jaune clair, un rouge profond, un bleu-vert aussi profond, un bleu clair tendre. Dembo a toujours de l'audace, de l'élan pour dire, faire, agir.

Une dizaine de jours après, revenant avec Alabouri dans la maison de Dembo, je demande à celui-ci de me dire ce qu'il a peint. Je reporte ici ses indications, traduites par Alabouri. Je précise que Dembo n'a pas entendu les explications d'Hamidou sur sa propre peinture. Je suis ici l'ordre d'une "visite" des peintures, commençant depuis la porte d'entrée immédiatement à la droite de celle-ci, faisant le tour de la pièce pour terminer à gauche de la porte d'entrée.

D'abord un grand motif vertical surmonté de quatre sortes de bras levés se terminant avec des poings fermés ; en bas, deux "jambes" étroites : "je pense sans cesse à Yves quand il n'est pas là, c'est ce que j'ai représenté ici", dit Dembo. De ce même motif, déjà en place en février dernier mais moins rehaussé de couleurs vives que maintenant, Dembo m'avait alors dit que c'était la montagne de Koyo Poto, sur laquelle nous venions alors de grimper. Je pense sincères les deux explications, la seconde trouvant autant son sens dans la montagne elle-même que dans notre présence conjuguée pour faire cette ascension.

Ensuite un motif plus large et moins vertical, en bleu et jaune pâle : "c'est Koyo Poto et l'annonce, en février, [en réalité je l'ai faite dès octobre précédent] que Clémence, la fille d'Yves, va venir en août"

Ensuite "le grand éléphant dans la plaine contre lequel a lutté un paysan ; l'éléphant l'a tué. Et les deux mains du paysan", poignets sectionnés puis recollés l'un à l'autre qui prennent ici la forme d'une étoile ou d'un soleil au-dessus de la tête de l'éléphant. Ce motif, moins coloré, était déjà tel quel en février.

Ensuite, face à la porte d'entrée, une représentation complexe de Téïga, la source pérenne du village au pied de la petite falaise au nord-est de celui-ci ; Dembo figure par une double ondulation descendante l'eau qui s'en écoule. "Voici Téïga et l'eau qui coule, coule comme ma joie quand Yves est ici".

Puis un personnage cerclé de jaune clair, le bras droit levé : "Yves"

Puis une sorte de cadastre rythmé, comme Dembo en peint assez souvent sur les tissus avec mes poèmes : "c'est toute la montagne de Koyo ; et là, là, là et là, ce sont les quatre principaux toko", me dit-il en montrant quatre traits verticaux à égale distance les uns des autres, dont trois bornés de petites formes rondes, qui

figurent certainement les grosses pierres que les Dogon calent dans ces passages pour y aménager des escaliers.

Ensuite l'étrange forme à dominante rouge et verte, trois triangles se rejoignant à leur sommet et surmontés de petits arcs de cercle, dont en février Dembo m'avait dit qu'elle représentait le temps, large et vide lorsqu'Yves est loin, se rétrécissant et se rejoignant lui-même lorsque j'arrive. Aujourd'hui, Dembo dit : " c'est le cœur de l'homme ".

Enfin un large motif nouveau, complexe, dont la partie inférieure semble un autre cadastre fait d'éléments circulaires ; dans le haut un personnage vert et rouge, bras levé. Dembo dit : " une nuit qu'Yves n'était pas là, j'ai eu une vision très nette et très importante. Je me suis levé et j'ai peint tout de suite cela. Cela, c'est notre union, Yves et les peintres. Le petit personnage en haut est un génie ; il est content ".

Ces propos m'étonnent autant que ceux d'Hamidou. Certes Dembo ne développe pas une narration symbolique comme Hamidou. Mais la puissance graphique de ses motifs et de ses couleurs s'impose avec force.

Dembo a-t-il improvisé ce commentaire devant Alabouri ? Qu'aurait pu ajouter ou plus ou moins délibérément déformer ce dernier en traduisant ? Mais il est vrai que je comprenais en grande partie ce que Dembo disait, à voix claire et forte en toro tegu. Dembo a-t-il pensé ainsi toute cette peinture en la peignant ? Peu importe, et peut-être d'ailleurs a-t-il tout simplement besoin de cette sorte de dramaturgie de la parole devant le poète et devant Alabouri pour mener son œuvre à son terme. Pour dire, à lui-même et à autrui, et à moi, ce que sa pensée affirme par le signe graphique. Il n'est pas impossible qu'Hamidou procède de même. Les signes graphiques ont aussi à jouer le rôle d'aide-mémoire, de canevas pour des récits oraux importants.

Comme Hamidou, Dembo intègre ma personne dans ses signes graphiques complexes et, à sa manière, dans leur mise en syntaxe encore assez simple. Tout cela me touche beaucoup. Sans doute sont rares une telle attention à autrui, une telle amitié. Mais je me demande quels événements, quelles actions, quelles paroles, venant sans doute de moi, lors de mon dernier séjour, en février, ou lors de mes précédents séjours, ont provoqué la mise à jour de telles peintures où des rôles et des pouvoirs me sont attribués. Je me demande aussi ce que, sans moi, les peintres se sont dit les uns aux autres. Dembo, grand chanteur, refuse et ne peut pas chanter devant moi. Par ses étonnantes peintures il ne fait pas mon éloge chanté comme le ferait un griot. Mais il dit et montre avec force le rôle et l'importance que j'ai pour lui, pour sa personne et pour sa vie. Hamidou disait ce rôle et cette importance pour lui, pour le village et pour toute la nature ici. Hamidou, homme dont la pudeur est aussi grande que la noblesse, ne se place pas lui-même au centre des choses ; je pense qu'il y place la parole, comme je le fais et dis moi-même, comme

mes poèmes le disent. Dembo fait résonner sa pièce de toute sa puissante subjectivité. Dembo est bien un chanteur, la voix d'un chanteur, le corps d'un chanteur.

Mais il faut envisager que les nouvelles peintures de Hamidou et de Dembo représentent non seulement ce qu'ils pensent, mais aussi ce qu'ils veulent. Le signe graphique fixe, appelle et convoque du réel ; il peut aussi le configurer, le susciter et même le créer. Le signe graphique a un pouvoir. Hamidou et surtout Dembo, dans cette optique, veulent assurer et s'assurer ma présence, ma personne et les pouvoirs qu'ils lui prêtent. Ou même les pouvoirs que leurs signes graphiques lui confèrent. Comme le chant rituel de Dembo, signe sonore, a une efficacité et un rôle.

Une autre question se pose, fort intrigante. Hamidou et Dembo s'entendent bien, mais pas parfaitement. Je sais qu'à plusieurs reprises Dembo a émis publiquement, mais jamais devant moi, des propos sévères envers Hamidou, en partie motivés par une sorte de jalousie. Pourtant leurs peintures sont tout à fait en accord pour manifester et affirmer que je joue un rôle central dans leur vie ou dans la vie du village et de la nature qui l'entoure ; leurs peintures le disent avec force, l'assumant avec tous les risques du signe graphique qui fixe du réel et de la pensée " en public ", c'est-à-dire aux yeux de qui passe ici et voit ces peintures, Alabouri, la famille, les voisins, les esprits et les génies. Que se passe-t-il autour de ma personne et avec elle ici ? Sans doute quelque chose d'important ; bien des aspects m'en échappent. Les peintres ont sans doute été quelque peu précédés par les femmes du village qui chantent certaines nuits leurs si beaux chants polyphoniques, m'y donnant depuis trois ans le nom de Biénu, qui dans la mythologie dogon traditionnelle, si elle est connue ici, est celui du premier homme qui invente l'écriture ; dans leurs chants, d'un registre de langue en toro tegu très soutenu et quasiment inaccessible à mon entendement, mais qu'on me traduit souvent, elles m'attribuent un certain nombre d'actions ou influences sur leur vie et sur la vie du village ; la forme, traditionnelle, de ces propos chantés est, en outre, très proche de celle de mes poèmes courts que je peins sur le tissu, le papier ou la pierre avec les peintres. Parmi ces femmes, la mère d'Hamidou, femme belle et sévère, du même âge que moi, très attachée à l'observation des coutumes, joue un rôle majeur.

Je ne passe dans ces montagnes, dont le centre des mes activités est le village de Koyo, que deux à trois mois par an. Les travaux quotidiens de l'agriculture y sont minutieux, les rites et les fêtes y sont scrupuleusement observés. Cependant les chants des femmes qui parlent de moi et les nouvelles peintures semblent faire apparaître une autre temporalité, déterminée par mes absences, mes présences et par une sorte de pression lorsque l'on m'attend. Dans cette temporalité, les gens, les animaux, les roches et les éléments de la nature sont perçus comme s'organisant d'une manière nouvelle autour de ma personne, avec elle, à cause d'elle. Mais pas sur l'ordre d'elle, pas sur une mise en ordre qu'elle voudrait. Réorganisation autogérée, re-crédation de la vie et des gens par un travail en profondeur des

éléments de la nature, vent, nuage, source, pierre, par une sorte de mue puissante des êtres. Je participe à tout cela, je provoque plus ou moins consciemment certaines situations nouvelles parfois, je n'organise en tout cas rien ; j'entre dans un monde, dans son ordre, dans ce que je comprends de sa pensée, ou, plus exactement, on me laisse y entrer peu à peu, depuis cinq ans ; depuis un an j'entre dans sa langue ou du moins ce que j'en comprends. Mais l'acteur central est la parole ; je l'ai toujours dit, je l'ai toujours écrit dans mes poèmes avec les peintres. Je suis le vecteur de la parole, parce que je sais la penser, l'écrire et la formuler dans sa dynamique poétique. A cette parole poétique les peintres et tous les habitants sont aussi attentifs que sensibles.

Grands gestes : peinture à Bonodama

Depuis cinq ans je viens à Koyo. Il est d'ailleurs plus exact de compter ainsi le temps : une trentaine de séjours au village, un séjour signifiant une montée par un toko, des journées de travail avec les peintres que rien n'interrompt si ce n'est le sommeil de la nuit (et encore... : plus d'une fois la première moitié de la nuit est consacrée à de grandes réunions, des dizaines de personnes, où les femmes chantent leurs chants polyphoniques). Le travail diurne ininterrompu est réalisé sous le grand baobab du village ou, depuis deux ans, en déplacement sur la totalité du plateau, qu'il s'agisse des poèmes-peintures sur les pierres ou de ceux sur le tissu, voire sur le papier. Enfin ces séjours d'une très grande intensité humaine, artistique et, bien sûr, animiste, comprennent aussi les descentes des toko pour revenir à la plaine et, en général, à Boni.

Au fur et à mesure de mes séjours au village lui-même, il s'est en outre peu à peu dégagé et affirmé un lieu étrange d'une grande beauté. C'est Bonodama. Grande terrasse de dalles plates, en contrebas de la falaise orange d'où filtre l'eau de la source Téïga, source pérenne du village avec ses deux serpents sacrés que pratiquement personne n'a jamais vus. Cette vaste terrasse est large d'une trentaine de mètres, longue de trois cents mètres ; à l'Est elle domine le vide et le toko qui descend vers Loro et Yuna Habé. Elle reçoit directement le soleil levant. A l'Ouest, côté plateau, un bourrelet de hauts rochers de grès orange, derrière lequel plongent deux ou trois failles, dans l'une desquelles les femmes du village enterrent leur placenta (celui-ci est le frère jumeau non-né de tout nouveau-né) ; et après ces failles étroites, quelques champs étroits et, tout de suite, les maisons du village.

A Bonodama, j'ai réalisé, seul, la toute première installation de poèmes sur pierres en juillet 2001, à la grande inquiétude de certains Anciens, vite dissipée par les avis des autres. Depuis juillet 2002, nous y réalisons au sol des poèmes-peintures sur tissu, dont les grands formats de cinq mètres de large. J'ai appris d'Alabouri en octobre 2003 qu'une fois l'an, vers mai, tous les hommes du village se réunissent à Bonodama, y apportent un bol de graines de mil par famille, qu'on y sacrifie une chèvre et qu'on accomplit ainsi un rituel animiste pour s'assurer de bonnes semailles.

Les peintres me disent maintenant, dès qu'ils posent leurs pinceaux, chaque fois ce qu'ils ont peint avec mes poèmes sur les tissus. Dembo un jour dit qu'ici il a peint le Grand Rocher sacré de Bonodama, qui effectivement vers le milieu de la terrasse m'a toujours intrigué ; haut d'une dizaine de mètres, une ruche en terre cuite le coiffe, que dominent deux étranges empilements de briques de terre et de cailloux, sortes de cairns dont on me disait, quand j'en voyais ailleurs d'identiques, qu'on les dressait pour effrayer les singes, mais qui ont évidemment aussi d'autres fonctions, sacrées. Sur une autre bannière, Hama Alabouri indique y avoir peint les " pierres qui crient " : Alabouri et les peintres m'expliquent alors que dans les mois de la

grande chaleur, d'avril à juin, sous l'effet des rayons torrides du soleil, certains rochers de Bonodama font entendre des coups sourds, de vraies petites explosions, manifestations sonores de leur desquamation brutale par érosion éolienne et solaire.

Paroles peau légère, mues à tout vent, sur le sol de Bonodama, sous l'œil de Téïga le source, sous l'œil du soleil levant ; pierres qui claquent dans la chaleur torride de mai ; eau qui ruisselle ; sacrifices des semailles. Grande et lente dramaturgie de Bonodama qui enfante, accueille et envoie à tout vent la parole. Le poète, les peintres, les femmes qui chantent, les abeilles, tous répondent à Bonodama qui leur tend la forme de la parole comme, au bord du vide, une main aux longs doigts étranges.

Remarques sur le douzième séjour de travail

de novembre 2004

Nouvelles peintures : dans la maison d'Hamidou et à Danka Komo ; nouvelle lecture du damier de Dina dogon

Dès mon arrivée à Bamako, je retrouve Hamidou, qui a fait cette fois sans problème le voyage jusqu'à la capitale. Après les salutations d'usage, après les échanges de cadeaux, je souhaite parler à nouveau avec lui de sa si belle et étrange peinture en damier, présentant le Dina dogon, et qu'il m'a expliquée, avec Alabouri, en une étonnante "lecture" au mois d'Août. J'ai apporté une photo de cette peinture et demande à Hamidou de me "lire" encore ce qu'il y a peint. Voici son nouveau commentaire, transcrit exactement et qu'il me confirme quelques jours plus tard, devant les peintures elles-mêmes chez lui. Ses premières paroles sont pour dire, textuellement : "j'ai mis quatre jours pour *écrire* cela".

Chaque ligne horizontale, faite de trois cases, représente un village, dans sa relation au Dina dogon.

Première rangée, case de gauche : elle est consacrée au village de Sarnyéré, le village le plus à l'ouest du peuple parlant le toro tegu. La première case le présente.

Première rangée, case centrale : la grandealebasse pour appeler à la fête du Dina dogon ou par annoncer la mort du Chef.

Première rangée, case de droite : le chemin pour aller à Sarnyéré.

Deuxième rangée, consacrée au village d'Ela Boni, case de gauche : "Yves vient demain, Alabouri appelle les gens de Sarnyéré".

Deuxième rangée, case centrale : "Les mains d'Ela Boni disent leur accord".

Deuxième rangée, case de droite : "Montagne d'Ela Boni".

Troisième rangée, consacrée à Banaga, case de gauche : "Les gens de Banaga chantent".

Troisième rangée, case centrale : "On rejette les étrangers" (c'est-à-dire les gens qui ne font pas partie du peuple dogon parlant le toro tegu).

Troisième rangée, case de droite : "Petit barrage de Banaga".

Quatrième rangée, consacrée à Koyo où, dit Hamidou, ne se trouve aucun Peul, à la différence des villages ci-dessus ; case de gauche : “La très ancienne langue toro tegu ”.

Quatrième rangée, case centrale : “ Un petit dit : le travail²⁷ c'est bon ”.

Quatrième rangée, case de droite : “ Koyo est bon pour se reposer²⁸ ”.

Cinquième rangée, consacrée à Loro Habé, case de gauche : “ Les Anciens de Loro Habé veulent monter faire le Dina dogon à Koyo où ne se trouve aucun Peul ”.

Cinquième rangée, case centrale : “ Les petites maisons tout en haut de Loro Habé, où ne se trouve aucun Peul ”.

Cinquième rangée, case de droite : “ Loro dit que le Dina dogon à Koyo c'est bon ”.

Sixième rangée, consacrée à Pringa, case de gauche : “ Les Anciens de Pringa, malgré le contact avec les Peuls, veulent continuer le Dina dogon ; Koyo a dit d'accord ”.

Sixième rangée, case centrale : “Pringa, réinstallé en bas de sa montagne (=dans la plaine où dominent les Peul), constate qu'il y a en fait peu d'eau²⁹ en bas ”.

Sixième rangée, case de droite : “ Un enfant de Pringa est tombé du chemin ”.

Septième rangée, consacrée à Yuna Habé, case de gauche : “ Koyo exhorte Yuna à continuer le Dina dogon ”.

Septième rangée, case centrale : “ Le génie de Koyo a vu tous les villages et dit qu'il faut venir à Koyo parce qu'il y a beaucoup d'eau ”.

Septième rangée, case de droite : “ Montagne de Pringa ”.

Huitième rangée, consacrée à Tabi, village le plus à l'est du monde toro tegu, case de gauche : “ Un Ancien de Tabi explique aux enfants que les bons rapports avec Koyo amènent la pluie, et les mauvais rapports amènent la sécheresse ”.

²⁷ note de novembre 2010 : ce travail, le bira, est une notion centrale ; j'en parlerai plus loin.

²⁸ note de novembre 2010 : ce “ repos ” désigne l'acte de “ s'asseoir ” (din, en toro tegu) qui est l'acte fondateur et stabilisateur du réel. Koyo est le centre “ spirituel ” de la pensée toro tegu.

²⁹ note de novembre 2010 : dans la pensée toro tegu, l'eau est une modalité, particulièrement vive et active, de la parole. La parole est la substance même du réel.

Huitième rangée, case centrale : “ Un Ancien de Tabi se rend à Koyo et la pluie revient sur Tabi ”.

Huitième rangée, case de droite : “ Montagne de Tabi ”.

En me montrant son damier et en m'en donnant case à case les nouvelles significations, Hamidou m'a complètement surpris. Comme je lui fais remarquer qu'avec Alabouri en août il avait développé des explications différentes me mettant personnellement l'une après l'autre de plus en plus en scène, Hamidou me répond que son propos d'alors s'adressait plus à Alabouri qu'à moi.

J'ai plusieurs fois interrogé Hamidou sur cette notion de Dina dogon. J'ai aussi interrogé Belco et Alabouri, chacun à part. La réponse est assez diffuse. Il s'agit, si j'ai bien compris, autant d'un état d'esprit que d'un rite précis. Cet état d'esprit, très ancien, se réactive depuis quelques années, ce qui coïncide avec mon arrivée dans la région. D'ailleurs on me traduit parfois l'expression comme “ retour aux sources ”. Cet état d'esprit consisterait à se placer sous un couple de deux mots, Union et Tradition ; union et tradition des Dogon, bien sûr, face aux Peul qui dominent la région, d'autant plus qu'historiquement les Peul d'ici, les Dicko, sont des guerriers. Certaines cases du damier peint d'Hamidou manifestent bien cette volonté de résistance culturelle. Hamidou me dit également que le nom de Dina dogon se donne à une cérémonie importante que chaque village, sur son propre territoire, accomplit à la fin des récoltes, début novembre. Sans doute moment où se renforcent l'union et la tradition. A l'occasion de ces cérémonies, chaque village sacrifie une chèvre et au moins un coq.

Koyo est le seul village dogon toro nomu qui reste en haut de sa montagne ; les autres, au fil des dernières décennies sont descendus dans la pente sous leur falaise ou carrément dans la plaine. Koyo apparaît dans le "récit" du damier d'Hamidou comme un lieu d'intégrité et de référence pour tous les Dogon de la région, qui partagent donc la pratique du Dina dogon et parlent, avec des variantes de village à village, le toro tegu.

Une question se pose : pourquoi Hamidou a-t-il tenu devant et pour Alabouri un autre discours ? Le Dina dogon doit-il rester secret et caché aux étrangers ? Alabouri sait-il ce qu'Hamidou, case à case, a peint ? Si Hamidou a tenu l'autre récit en août sur ce damier, le secret qu'il n'a pas voulu dire alors était-il secret pour Alabouri ou pour moi ? La “ lecture ” qu'Hamidou m'adresse aujourd'hui est-elle une nouvelle approche prudente, encore, de ce qu'il a vraiment peint ? Mon initiation avance à grands pas.

Une semaine plus tard, alors qu'avec tous les peintres nous traversons presque à mi hauteur la falaise du Nord-Ouest de Koyo sur une longue et très belle vire que je ne connaissais pas et qui s'appelle Danka, Hamidou me prend à part, avec des airs

mystérieux et craintifs : il dit qu'il va me montrer des peintures très anciennes dans une grotte. Longue traversée sous les grandes dalles et surplombs orange, parfois au dessus d'un vide impressionnant.

Enfin, Hamidou me fait signe de laisser filer les autres devant. Nous grimpons quelques blocs sous une paroi surplombante. Voici un bel auvent, profond de trois ou quatre mètres ; à son plafond quelques signes peints en rouge ; sur sa paroi du fond, trois ou quatre signes rouges, blancs et noirs, d'au plus un mètre de haut. Peints il y a très longtemps. Deux forment des tables verticales à double colonne où alternent des losanges vides et des losanges pleins de points. Ce qui n'est pas sans me rappeler certaines peintures d'Alguima. Mais le plus surprenant est un vaste damier à quarante huit cases, six rangées horizontales de huit cases chacune, superposées. Il n'est pas impossible qu'il s'agisse de deux damiers de vingt-quatre cases, comme celui de la maison d'Hamidou, accolés ici l'un à l'autre ; mais l'effacement de certains traits de peinture empêche d'en être sûr. La peinture est en partie effacée aussi dans certaines cases du damier. Mais dans d'autres je vois clairement les petits points peints en ordre varié. La parenté du damier d'Hamidou avec le damier de cette grotte, Danka komo, est évidente. Hamidou me dit d'ailleurs qu'il a peint chez lui en connaissance de cause.

Nous rejoignons le groupe des autres peintres, qui nous attend un peu plus loin sur la vire. Belco, dont l'humour et l'ironie ne se fatiguent jamais, se moque d'Hamidou qui a encore eu envie de me montrer des "vieilles peintures". Questions : Belco se moque de qui, d'Hamidou ou de moi ? Belco connaît-il le sens ancien de ces peintures ?

Comme, ainsi, je comprends que ces peintures ne sont pas secrètes, mais que c'est éventuellement leur sens qui est secret ou oublié, j'interroge quelques jours après Alabouri à leur sujet. Il me répond qu'il y a bien longtemps, lorsque les tellem et leurs successeurs habitaient cette partie de la falaise et sa pente d'éboulis en dessous, les gens, s'ennuyant un peu, gardant ici et là leurs chèvres, récoltant les brins de mil, à tout hasard peignaient ces motifs pour s'occuper. Je me pose alors cette question : réponse évasive pour m'égarer alors qu'Alabouri connaît les significations de ces peintures ou réponse sincère, Alabouri ignorant leurs significations, lui qui est de souche Songhaï, lui dont les ancêtres sont arrivés à Koyo il y a seulement six siècles, et qui reste encore considéré par les familles les plus anciennes comme un étranger, un Garico, les familles plus anciennes étant des Nassi. Et justement Hamidou est Nassi.

Hamidou sait-il les significations de l'ancien damier de Danka komo ? Que sait-il ? Quel rôle m'assigne-t-il ? Belco est Nassi ; il est, cependant, moqueur et s'engage sans doute moins dans le dialogue de création et de réflexion avec moi que ne le fait Hamidou. Et, finalement, Hamidou, dans la version d'août de son propre damier qu'il avait développée pour Alabouri et pour moi, n'a-t-il pas dit quelque

chose qui lui était réellement essentiel : le rôle du poète, Yves, dans la vitalité des pratiques et des signes du Dina dogon ? ou, plus précisément peut-être, dans leur revitalisation ?

Ce douzième séjour me permet de mieux comprendre la peinture qu'Hamidou a composée sur les murs de sa maison et que j'avais déjà vue en août. Du damier à vingt-quatre cases, sur la gauche de son grand mur, Hamidou fait sortir un veau noir, dont les pattes avant sont posées sur le cou et la tête d'un oiseau noir. Or Hamidou a eu les moyens ces derniers mois de s'acheter un veau, qu'il engraisse sur le plateau de Koyo. Le veau peint pleure, m'explique Hamidou, car il attend son ami, un autre Dogon qui tarde à venir. Mais, peint plus à droite sur le mur, voici justement cet ami qui arrive, sur un grand oiseau de plus grande taille peint en blanc, qui pleure aussi ; l'ami est posé sur le dos de l'oiseau. De la bouche de l'ami s'envole le vent. L'oiseau blanc rencontre le veau noir. Tous deux pleurent : de joie, sans doute. En haut de sa peinture, de part et d'autre de l'ami, qui est aussi le génie du vent, Hamidou a écrit –lui qui ne sait pas encore écrire ! – en très grosses lettres le mot vent, à gauche en français (croit-il) : LE BA, à droite en toro tegu : IUSO (pour unso) : les langues aussi dialoguent et s'approchent l'une de l'autre. A gauche de la mention française du Vent, Hamidou a écrit “ Yves merci ”, juste au dessus de la tête du veau noir. Sous la queue bien empennée de l'oiseau, il a écrit en toro tegu (dans ce qui est actuellement sa propre graphie) : “ le matin, le nuage s'en va en haut du ciel ” (sirakaka kuro koyo alaco).

Le plus beau est ce qu'il a écrit entre les deux animaux affrontés : tekou (tegu) na baïla ilo jene³⁰ : “ la grande parole de la communauté est la maison des génies ”. La maison d'Hamidou, justement, porte les signes de la parole. Les deux animaux vont l'un vers l'autre ; le toro tegu et le français y déposent leurs premiers mots ensemble graphiés de la main du peintre et, à gauche, se dresse le superbe damier du Dina dogon.

Hamidou entre fin août et octobre a entièrement repeint le mur perpendiculaire à droite de son grand mur. Deux graphismes verticaux en couvrent maintenant tout le bas ; un troisième, plus modeste, coiffe les deux. Il s'agit de sortes de grands cadastres à dominante rouge, souples, damiers déformés. Hamidou me dit que le grand signe à gauche est un nuage encore endormi et allongé à même le sol ; dès qu'il va s'éveiller, il va gagner le ciel, figuré par le signe d'en haut, curieusement plus petit. Le grand signe à droite figure la Parole, qui va rejoindre la fête du Dina dogon, donc le damier, dans l'angle opposé de la pièce. Nouvelle idée magnifique d'Hamidou qui, pour la première fois, pense et crée ici sa peinture en espace à trois dimensions. Je ne lui cache pas mon admiration. Il me dit que d'ici février, c'est-à-

³⁰ note de novembre 2010 : cette formule, chantée par les femmes dans leur grand rite nocturne, a un sens beaucoup plus profond, que je ne comprendrai que deux ans plus tard et que je présente dans la dernière partie de ce livre.

dire mon prochain séjour, il aura repeint l'assez long mur dans lequel est ménagée l'ouverture de la porte vers le dehors.

Les griots

Les peintres, Alabouri et moi passons des journées entières à peindre les poèmes-peintures ici et là sur le plateau sommital de Koyo. Bonodama, cette grande terrasse au bord de la falaise qui regarde, juste à côté du village, le soleil levant, est un des lieux de travail les plus propices. Je demande aux uns et aux autres le sens du mot Bonodama, dont j'apprends à cette occasion qu'il s'agit non pas de deux mots, mais d'un seul. On me répond que cela veut dire la place, l'endroit du sacrifice³¹. On me précise qu'un grand sacrifice animiste y est accompli, pour de fertiles semailles, chaque année à l'endroit précis choisi par Alabouri pour nos travaux de création.

Comme Bonodama est exposé au soleil dès l'aube, il y fait vite très chaud. D'où le travail de peindre au sol, torse nu. Vers midi, alors que les dalles et les pierres sont devenues brûlantes, une première ombre s'avance des grands rochers, du côté du village ; nous la recherchons bien sûr ; et nous poursuivons nos créations jusqu'à la nuit. Une après-midi, Dembo, peintre impulsif et inspiré, par ailleurs grand chanteur connu dans toute la région, interdit toutefois de chant devant moi, qui s'est écarté un moment, revient en chantant à bonne et claire voix. Je l'entends, m'arrête de peindre pour mieux l'écouter. Il s'en rend compte, se tait aussitôt et se couvre la bouche de la main : comme un enfant se rendant compte qu'il vient de faire une étourderie. Il rejoint notre groupe. Je ne dis d'abord rien. Il reprend sa peinture. Un peu plus tard je lui dis qu'il n'a toujours pas chanté pour moi, alors qu'un an auparavant il m'avait annoncé qu'il le ferait lors de la venue de ma fille en août dernier : il ne l'a pas fait. Sa réponse : " oui, mais alors ? ". Parole de légèreté, qui m'étonne un peu : elle n'est pas dans mes habitudes et je ne la croyais pas dans les habitudes des peintres, ni d'Alabouri. Elle n'est pas dans celle d'Hamidou ni de Yacouba, ni d'ailleurs d'Alguima. Je pense alors à la manière dont Dembo m'a commenté en août les peintures sur les murs de sa maison : il me disait, par le truchement d'Alabouri, que ma personne emplissait son esprit et sa vie. J'avais tout de suite éprouvé le sentiment qu'il en disait un peu trop. Je pense ici bien sûr à la nouvelle version qu'Hamidou vient de me donner de sa propre peinture chez lui, rectifiant ou complétant la version d'août qui m'accordait si large part. Dans le discours affectif et lyrique de Dembo en août il y avait une sorte de théâtralité. Parole glissant sur le réel, sans s'y vraiment enraciner. Dembo avait promis de chanter ; sa promesse était sans valeur réelle. Je comprends alors que sa parole n'est pas vraiment fondatrice, mais qu'elle est séductrice et plaisante. La parole de Dembo est une parole de griot au sens où ici les gens l'entendent : un enjôleur qui flatte, ment à l'occasion, sait beaucoup de choses, mais se dérobe volontiers et cherche toujours à séduire qui l'écoute. Afin d'en parfois tirer le meilleur parti. J'ai d'ailleurs souvent remarqué que Dembo est un moqueur parfois brutal et mes progrès peu à peu en toro tegu me font comprendre qu'il ne se prive pas de faire à l'occasion rire les peintres à mes dépens. Je suis étonné de n'avoir pas perçu plus

³¹ note de novembre 2010 : on m'a répondu non par l'étymologie du mot, mais par la fonction du lieu.

tôt ce rôle de griot que joue Dembo. Comme j'en parle tour à tour à Alabouri, à Alguima et à Hamidou, ils me confirment que Dembo est d'une sorte de famille de griots dans le village. On aime et craint son esprit vif et direct. Je comprends maintenant mieux pourquoi les formes de sa peinture sont souples, parfois contorsionnées et changeantes : à la différence de celle d'Hamidou, qui est portée par une réflexion, sa peinture est portée par une pensée et une expression de la répartie. Dembo est un boxeur qui s'ennuie s'il n'a pas d'adversaire.

J'ai remarqué le même esprit ironique, mais beaucoup plus fin, chez Belco. On me dit que Belco est aussi une sorte de griot. Et que si Dembo chante, Belco est plutôt un joueur de petit instrument monocorde, dont il accompagne Dembo, quitte d'ailleurs à chanter parfois lui-même. Cependant la forme d'esprit de Belco l'amène à réaliser parfois une peinture plus pensée et, de ce fait, belle et riche d'une étrange gravité intuitive : que ce soit dans ses figurations de personnages ou que ce soit dans ses représentations d'espaces horticoles ou montagnards, aussi originales et intéressantes les unes que les autres.

Quant à Hamidou, il est maintenant sûr qu'il a en face de lui deux gaillards, à la franche et drôle insolence, un peu jaloux de lui, qui doivent lui mener parfois rude vie. Alguima, lui, participe épisodiquement à cet humour enjoué, qui ne m'épargne pas, mais il reste toujours au seuil de la roserie et protège Hamidou. Hama Alabouri se tait ou se moque, du bout des lèvres. Alabouri rit des bons mots d'humour, reste sur la réserve ou sur ses gardes, pondère, rétablit les équilibres malmenés, a sans doute certains jours fort à faire.

Criquets et criquets

Les criquets pèlerins se sont abattus par nuées sur la région les 18, 19 et 22 septembre. Ils ont détruit la totalité de la récolte sur pied, ont dévoré les feuilles de tous les arbres, n'ont laissé ici et là que des aiguilles d'épineux ; un peu d'herbe a repoussé. C'est une catastrophe. Le chef de l'état s'est rendu sur place peu après en promettant une distribution de nourriture, qui début novembre n'est pas encore arrivée. A Boni et dans certains villages de la plaine, des activités annexes aideront à survivre, comme le tissage. Mais dans les villages tel Koyo, habitué à vivre en autosuffisance alimentaire et en quasi autarcie, donc avec très peu de numéraire, par exemple celui que les peintres gagnent par la location de nos œuvres exposées en Europe, la situation est terrible. Je m'emploie très activement à trouver avec mes amis en France les aides pour le village et à les faire parvenir.

Lorsque les criquets sont arrivés sur le plateau de Koyo, les gens ont d'abord cru que c'était un nuage extraordinaire, bruyant et accompagné d'un vent étrange. Ils ont couru en tous sens pour protéger leurs cultures, minuscules parcelles arrosées près des vasques d'eau –qu'ils appellent les “jardins” – et surfaces plus grandes parfois lointaines sur le plateau ou même en pleine pente au milieu des falaises, non irriguées - qu'ils appellent les “champs” - : sur eux pousse le mil, qui fait la nourriture de base des quatre ou cinq cents personnes qui habitent à Koyo. Ils ont tenté d'écraser au pied les insectes, de dégager à la main les tiges, les feuilles, les épis. Ils ont enfumé certaines parcelles, en les perdant, afin de sauver les autres. Rien n'y a fait. Epuisés, ils sont revenus le 23 au village et sont restés prostrés et muets plusieurs jours. Car ils savent que leurs greniers où se trouvent les réserves alimentaires seront vides dans quelques semaines.

Il leur faut donc attendre les secours. Il leur faut dès à présent acheter à Boni au marché, en bas, les sacs de riz et de mil, avec le peu d'argent qu'ils ont et ont décidé de mettre en commun. Le cours de ces sacs a bien sûr déjà augmenté de 30 %. Il augmentera encore. Près de la moitié des hommes du village est déjà partie en ville chercher du travail. Mais sans qualification professionnelle autre que la garde des chèvres dans les rochers et le micro-maraîchage sur de petites terrasses de montagne, quel travail trouveront-ils ?

Quand j'arrive sur le plateau de Koyo, le 26 octobre, ce que je vois est terrible : les jardins de Bisi komo, cachés au regard par un bourrelet de roche, mais qui sont les plus proches du toko d'arrivée, semblent calcinés. A même époque l'an passé, ils verdoyaient et les tiges grimpaient haut. Les jeunes baobabs présentent leurs branches déchiquetées. Avec l'eau des vasques rocheuses, on a réussi à faire repartir une toute petite plantation de piments et une autre de tabac. C'est tout. Les peintres, qui étaient venus m'accueillir à ma descente, avec Hamidou, du car de Bamako la nuit précédente, et qui sont remontés au village avec moi, Alabouri et

encore trois ou quatre personnes venues ici à notre rencontre, tous nous restons muets. Puis Alabouri et moi échangeons les salutations.

Pendant ce séjour, à aucun moment les peintres ni Alabouri m'émettent une plainte. Ils parlent lucidement de la situation, ne demandent ni ne quémangent rien. Seul un Dogon, qui a quitté depuis une dizaine d'années le village et s'est installé à Boni et que par indulgence je ne nomme pas ici, me réclame... un sac à dos et une petite calculatrice. Depuis longtemps il a perdu confiance et crédit auprès de ses cousins restés sur la montagne : on comprend pourquoi. Il va de soi que nous avons, gens de Koyo et moi, parlé de la situation et des aides à trouver ; si nous en avons parlé, c'est à mon initiative. La dignité des peintres et d'Alabouri m'a constamment frappé. Si Dembo et Belco raillent encore parfois, ils comprennent tout de suite s'ils agacent et cessent alors aussitôt leurs moqueries. Il y a eu dans tous nos travaux, sur tissu, sur papier ou sur pierre, une gravité, une intensité, une sorte de solennité des mots, des gestes, des lignes et des couleurs : chacun est solidairement conscient de la gravité de la situation. A aucun moment il n'est question de cesser le travail, le travail de création en particulier.

Après notre arrivée et nos retrouvailles bouleversées à Bisi komo, nous nous mettons au travail, pour des poèmes-peintures sur tissu. L'après-midi allonge l'ombre des auvents de grès : elle m'est indispensable, car le retour de la forte chaleur à la fin de la saison des pluies m'est très pénible, après la montée de Boni toko en plein midi, alors qu'en France trois jours avant il faisait une dizaine de degrés la journée. On dégage bien les dalles du sol, on étale les tissus, on a pris de l'eau dans la vasque devant le grand auvent. Je pense aux mots que je vais écrire à la peinture et à leur formulation en toro tegu. M'écartant un peu pour mieux me concentrer, je surprends deux hommes assez jeunes, inconnus, qui se jettent au sol, se prosternent en me tournant le dos et commencent une prière musulmane, à vrai dire ostentatoire. Qui est-ce ? Aucune salutation. D'autres hommes arrivent, ne répondent pas à mes saluts. Je demande à Alabouri ce qui se passe. " Ce sont des étrangers ". Je comprends peu à peu, au fur et à mesure de nos heures de peinture, qu'un marabout important de Hombori, cent kilomètres plus à l'Est, a entrepris de faire une tournée pieuse des villages, pendant ce mois de ramadan. Le voici arrivé à Koyo, depuis quelques jours ; il va en partir demain. Pas seul : une bonne cinquantaine de " talibés " ou, comme on dit ici, " garibous ", garçons de sept à trente ans, l'accompagne pour recevoir son enseignement tout en trouvant à manger en mendiant dans les villages : mode d'éducation en " école coranique " particulièrement honteux qui dresse les enfants, vite en haillons loqueteux, abandonnés par leurs parents pour parfois des années, à la mendicité, à la soumission humiliante au marabout qui leur fait apprendre par cœur dans un arabe classique incompréhensible pour eux les sourates du Coran. Les " garibous " s'ennuient : ils viennent craintifs nous voir peindre. Le lendemain peu après l'aube, leur cortège s'en va, nouvelle nuée de parasites qui s'est abattue sur le village, a rongé le peu qui reste dans les greniers et s'en va vers un autre village.

Une aube particulièrement belle, quelques jours plus tard, je me promène avec deux peintres dans les rues du village. Je constate que l'autel animiste, seule construction circulaire au centre de laquelle sont empilées des pierres plates où l'on sacrifie, a été nettoyé, consolidé, restauré. La petite mosquée du village se dresse à trente mètres de lui. “Oui, me disent les peintres, nous avons décidé de cesser les cultes animistes ; mais depuis le passage des criquets nous avons décidé de les reprendre”. De fait, si les cérémonies collectives au centre du village s'étaient arrêtées, les pratiques, les rites, les gestes et les pensées animistes n'ont jamais cessé.

L'“ installation ” à Amnaganu Koyo

Ce matin, nous avons d'abord un peu travaillé sur des papiers juste à côté du village ; brefs poèmes-peintures dont je trace à l'encre de Chine et d'un pinceau très souple les mots. Dont à leur tour les peintres posent les signes graphiques, d'une peinture très légère, diluée dans une eau claire qui sèche aussitôt au soleil. Les jeunes “ garibous ” qui nous regardent faire, avec me semble-t-il sympathie même s'ils n'y comprennent pas grand chose, sont soudain appelés, s'esquivent à la hâte. Le marabout quitte le village. Alabouri se doit de les accompagner jusqu'au bord du plateau, là où le chemin de descente plonge dans un pli de la falaise. Les peintres et moi sommes maintenant entre nous. Au loin claquent des coups de fusil, de ces fusils fort rustiques, dont on m'a un jour dit que tout homme du village en possède un, et qui servent à chasser les singes, à les empêcher de piller les terrasses cultivées. Ce matin, au loin, petites salves d'honneur pour saluer le départ du saint cortège...

Lorsque Alabouri revient, s'étant acquitté de ses devoirs d'hôte, nous partons aussitôt faire une “ installation ” de poèmes-peintures sur pierres. Dans les circonstances actuelles j'y tiens absolument. Il me faut, il nous faut à tout prix que je fasse vivre en Europe les poèmes-peintures sur tissu et sur papier et en rapporter ou en faire parvenir (par quel moyen ?) au village les effets rémunérateurs ; et il est vrai que dès le retour je double, il est vrai non sans fatigue, le nombre de mes conférences et expositions. Mais je tiens à ce que nous fassions ici même cet acte fondamental et constamment refondateur de ce que ensemble nous sommes : penser et écrire avec la peinture sur les pierres mobiles le sens de notre vie de bâtisseurs, notre dignité nue, notre choix de la parole ouverte ; puis, ce sens, cette dignité, ce choix, les offrir au lieu, c'est-à-dire à ceux qui l'habitent et y vivent ou y passent. D'ailleurs je me rends compte au bout de cette seizième “ installation ” que son processus et son sens sont dans une parenté proche du sacrifice animiste qui verse le sang et même la bile de l'animal sacrifié sur une pierre dressée, simple autel, afin de refonder le sens du lieu, le sens de la communauté, l'énergie agissante qui s'échange des esprits aux hommes et des hommes aux esprits. Sans aucun doute les peintres l'ont-ils dès le départ pensé.

Nous grimpons à Téïga, la source pérenne au pied de la petite falaise orange qui domine au Nord-Est le village. L'eau de la source filtre à son pied, en haut du chaos de blocs effondrés qui va presque jusqu'au village. Il y a cinq ans on me disait que son eau provenait d'une citerne naturelle secrète plus haut, interdite à tout étranger ; on m'ajoutait qu'un étranger la voyant mourrait dans l'année. On sait que les vasques contiennent les esprits des ancêtres. Cette année, Alabouri précise : l'eau vient d'une citerne naturelle sacrée, oui, plus haut. Tel ou tel, du village, la voit parfois mais n'arrive ensuite plus jamais à la retrouver : la citerne sacrée se déplace. Alabouri ajoute qu'il y a une quinzaine d'années des escaladeurs européens, conduits par un Espagnol, en terminant une ascension verticale sur un des grands piliers, superbes, de trois ou quatre cents mètres de haut, qui bordent le plateau du

côté de Loro Habé, avaient découvert cette citerne. Afin d'y revenir, ils en avaient balisé l'emplacement en l'entourant de l'une de leurs cordes en nylon, de couleur vive ; aussitôt le chef du village était allé ôter et dissimuler à jamais cette corde.

Au dessus de la source, vitale pour le village, nous nous engageons profondément dans un pli de la falaise, anfractuosités puis véritable grotte. Les Dogon ont équipé depuis des siècles ce passage secret, qu'ils m'ont fait connaître il y a deux ans. Canyon presque vertical aux grandes parois lisses et courbes de couleur orange, feu ou brunes ; par quelques failles et quelques brèches des rayons de soleil plongent et rebondissent sur des blocs. Passage de toute beauté ; son nom est Amnaganu. Il nous a déjà servi pour aller faire trois "installations" de poèmes-peintures sur pierres. Ici la langue française est belle et juste qui métaphoriquement me permet de dire que nous avons déjà *emprunté* Amnaganu trois fois pour créer des "installations". Les lieux, leur esprit et leurs habitants ont consenti le prêt d'une de leurs plus belles formations géologiques : ce prêt nous a permis d'en rendre, d'en restituer les poèmes-peintures dans le plein vent au sortir du canyon.

Parvenus en haut du passage en plein soleil, nous tournons vers la gauche, gagnons presque aussitôt un vallon modeste que closent de courtes falaises d'une vingtaine de mètres. Les peintres crient : une dizaine de grands singes grimpent à toute vitesse celles-ci, s'arrêtent à leurs sommets pour nous épier. Etranges regards, insistants, perçants. Huit s'enfuient à grands bonds, deux s'attardent, disparaissent.

Nous continuons à grimper vers la gauche, trouvons enfin un bel emplacement avançant en proue au dessus du plateau, dominant de loin le village. Vers le fond, à l'Ouest, la montagne de Banaga barre l'horizon ; avant elle, dans le creux, Boni, l'oasis, invisible. On voit toute l'étendue du plateau que les gens de Koyo cultivent et dont chaque parcelle, chaque vasque, chaque groupe de rochers, chaque grotte porte un nom et une histoire. Que les criquets il y a un mois ont dépouillé de toute végétation. Le vent glisse sur tout sans répit sa longue main. Le soleil s'appuie sur tout de tout son poids. La chaleur est déjà considérable. Oui, c'est ici que nous allons choisir des pierres plates, que je vais chercher les mots, que nous allons tous peindre. Chacun, silencieux, pense, se prépare. Chacun, à quelques mètres de son voisin, assis sur les pierres brunes. Le village, en contrebas, est plus silencieux que d'habitude ; une partie des ses habitants l'a déjà abandonné. Au delà du village, au bord ouest du plateau, les dentelures géantes de roche, qui plongent vers Boni en falaises et en piliers épiques, tiennent immobile leur danse.

Je trouve les mots, les dis en toro tegu ; Alabouri les traduit en Peul pour Yacouba. Je les peins, puis chaque peintre peint en silence la pierre qu'il choisit. Nous dressons enfin les pierres peintes, qui regardent le village en bas, le plateau, l'horizon. Deux, plus pointues, encadrent la vue sur le village. Le soir, d'en bas, je remarque d'ailleurs qu'on les distingue toutes deux nettement, deux doigts minuscules dressés sur le ciel.

La parole veille sur le village avec Alguima Guindo

*

La parole ne tarit pas avec Dembo Guindo

*

Le vent cherche la parole avec Hama Alabouri Guindo

*

La vie lutte et apprend avec Belco Guindo

*

La parole vêt la montagne avec Hamidou Guindo

*

Rien ne bride l'espoir avec Yacouba Tamboura

*

Si j'essaye de réfléchir au bout de cinq ans de ce travail à ce que sont ces poèmes-peintures, je peux certes en dire beaucoup de choses, en proposer maintes analyses, maints récits de leur création. Mais il s'impose d'abord avec une évidence toujours plus grande un émerveillement de la création elle-même, émerveillement multiple et énigmatique.

Le poème, que le lieu m'amène à créer, se met à créer lui-même à son tour. Les choses vont ainsi : je vis avec les peintres, dans le plus grand dénuement. Ce dernier m'est à vrai dire nécessaire ; j'en suis heureux. Une natte pour m'y allonger la nuit et un mince drap, un short le jour, le soleil et le vent pour vêture ; le parcours incessant des lieux par les yeux et par les jambes, par le souffle du torse ; l'écoute de la langue, des noms, des toponymes, des formulations de rites, des chants. Au prix de ce dépouillement, de cet allègement, il ne reste bientôt plus que l'instrument de la parole, la main pour l'écrire : le lieu me parle alors avec une clarté souple et déliée. Je pense que les peintres me voient sans détour, écran ni simulacre, vivre, agir et créer ainsi.

C'est alors que nous nous mettons en place pour créer des poèmes-peintures : tissu allongé au sol, tubes d'acrylique ouverts, un peu d'eau, pinceaux. Je peins à larges gestes les formes des lettres, les mots sont là qui voyagent alors dans les langues, du français au toro tegu au peul, que chacun, moi compris, parle peu ou prou. Cette circulation souple de la parole orale importe aussi.

Les peintres se penchent alors sur le tissu, très concentrés. D'un geste dont la netteté et l'assurance m'émerveillent toujours, ils posent leurs signes, sans s'interrompre ; et au bout du temps qu'il leur faut, voici, la pensée graphique, souvent complexe, est déployée en toute lumière, en toute visibilité sur le tissu, côtoyant les mots du poème avec une puissante dynamique plastique et une compréhension profonde et personnelle de cette sorte de métaphysique ou d'éthique de la vie qui porte le poème et lui donne sa forme. Cela aussi

m'émervaille. La vie des peintres, le très rude dénuement de leur quotidien, la beauté épique de leurs lieux (à laquelle je suis moi-même sensible) leur donnent aussi ce geste droit et puissant dont ils peignent. Le voisinage attentif de la pensée du poète, de l'acte du poète, de sa parole, de son corps, de son regard aussi, sans aucun doute. Les coutumes et leur mémoire, évidemment aussi. Mais il me reste un mystère : le fait que les peintres et le poète communiquent, comme on dit, si profondément, si intuitivement que leurs gestes de création s'articulent sur le tissu avec cette aisance, maintenant profuse : certaines des bannières poèmes-peintures de ce mois d'octobre sont, je le pense, splendides. Merveilles de beauté, merveilles du dialogue d'intelligences qui sont pourtant très différentes et dont une large part de chacune demeure inaccessible à l'autre.

Merveille de ce dialogue de création dont une phase finale est inconnue aux visiteurs des expositions en Europe. Lorsque le peintre a fini de poser à genoux ou accroupi ses signes, il redresse son torse, me regarde, se met debout, enfin me dit : “ voici ce que j'ai écrit ”. Oui : écrit. Ici avec une solennité réelle, il parcourt de ses yeux, les signes. Sa main tendue les désigne l'un après l'autre. Il nomme ce qu'il a fait. Souvent récite de ce que nous avons, justement, parcouru ou vécu dans la montagne ce matin ou hier. Je perçois dans cette entrée du signe graphique dans une sorte de dramaturgie orale offerte à qui l'écoute –et justement au poète, homme de la parole écrite – une part d'improvisation. Non pas tricherie. Mais théâtralité créatrice à son tour, dont le signe graphique constitue le canevas ; le signe graphique tout juste peint sèche au sol, en plein soleil ; et avec ce temps de séchage, c'est-à-dire d'accomplissement, la parole du poseur de signes, les cordes vocales de celui-ci, les lèvres de celui-ci achèvent ce que sa main a commencé ; ce que sa main a commencé, celle-ci en a pris de la main du poète le relais, ce relais qu'est l'intuition poétique du lieu ; le poète, parce qu'il parcourt ce lieu et le vit avec les peintres et grâce à eux, est un des passeurs de cette œuvre continue. Merveille du passage : merveille du fait de se passer l'un à l'autre l'esprit du lieu³² et sa question et notre réponse allante.

Les “ installations ” de poèmes-peintures sur les pierres sont encore plus belles. La matière et la forme des pierres plates que nous choisissons sont déjà belles par elles-mêmes. Les mots y naissent encore plus épurés, les signes graphiques plus nobles dans leur aventure d'aube du monde. Puis nous dressons les pierres en fonction des accidents du relief de l'emplacement lui-même ; mais aussi en fonction des lointains et même des découpes visuelles des formes sur l'horizon, en fonction des événements historiques, animistes et mythiques dont les formes visuelles du proche et du lointain portent mémoire et témoignage. Un fin et puissant réseau de formes et de lignes plastiques, humaines, mythiques porte le sens de l'“ installation ”, splendide dialogue avec l'espace, dialogue d'une beauté qui me bouleverse souvent et que nos rudes expériences personnelles de la vie, que nos

³² note de novembre 2010 : et sa signification patrimoniale ainsi que sa fonction symbolique : deux éléments très proches de la poésie, de toute façon.

rudes expériences dans les montagnes nous donnent de créer, dans notre dénuement agissant, certains jours de grand bonheur et de grande gravité.

Les poèmes-peintures sur les pierres restent en place, à la merci des violentes intempéries. Ils se dégradent ; l'été dernier nous avons recommencé une de leurs " installations ". Les peintres et Alabouri veillent soigneusement sur celles-ci. Je ne sais pas ce qu'ils en pensent, étant cependant sûr qu'ils y accordent grande importance. Il ne m'en reste, quant à moi, que les photos que j'en fais.

Statut des signes et des poseurs de signes

Pendant ce séjour d'octobre, je souhaite que nous puissions travailler davantage sur le papier, y compris sur de petits formats. Je pense que la main du poseur de signes a aussi beaucoup de choses à dire en serrant son amplitude et en entrant, comme dans une pièce silencieuse, sur une surface brève. En outre, la présence, au mois d'Août dernier, tant d'un médecin parisien qui m'a accompagné, qui a soigné, palpé, ausculté et donné toute importance à ce que dit et signifie le corps, autant que la présence de ma fille, jeune, vive, doivent, je le pense, provoquer la venue de signes neufs. Voilà pourquoi aussi j'éprouve comme une évidence d'écrire avec les poseurs de signes des poèmes où la voix que la gorge émet et où le corps humain qui vit et va se donnent à entendre plus encore.

C'est dire que le cheminement de la personne humaine, si ce n'est encore de l'individu, s'affirme dans les œuvres nouvelles. En outre, la gravité de la situation, à cause des ravages des criquets, rend plus conscient ce que peut avoir de noble mais aussi de pathétique le profil de la personne humaine dont l'élan le dresse sur un horizon sombre.

Tout de la sorte prend un tour plus vif. Des significations se montrent sans détour, alors que les premières années tout allait prudemment et lentement. La lune, ces nuits de fin octobre, est pleine, le ciel nocturne très pur ; on voit en pleine nuit nettement les formes des arbres déchiquetés par les criquets et les rochers et blocs se hérissant contre les étoiles.

Belco Guindo dessine à l'encre de Chine toute une matinée un petit cahier de dessin que j'ai apporté. Il décide d'y raconter notre parcours de la vire de Danka, où Hamidou m'avait précautionneusement montré l'auvent peint d'un damier tellem. Belco me tend enfin le cahier et me nomme ces dessins, au trait toujours ferme, subtil et inventif, de la sorte :

- Le tournant que nous avons fait en descendant de Kaga toko pour gagner la grande vire horizontale de Danka
- Notre groupe de marcheurs sur la vire de Danka
- Le haut rocher pointu de Toko Tiégué, au pied duquel nous sommes passés avant de nous engager sur la vire
- Tangita, maison tellem³³ près de la cascade de Bonsiri, à laquelle aboutit la vire de Danka

³³ note de novembre 2010 : ultérieurement les peintres n'ont plus employé l'expression " tellem ", mais " kuno bainan " qui veut dire ancêtre d'il y a très longtemps ; cela peut-il signifier que les Dogon parlant le toro tegu descendraient en fait de tellem ? A aucun moment je n'ai d'ailleurs entendu de récit mythique parlant d'une population dogon arrivant sur cette montagne, dont elle aurait repoussé les premiers habitants.

- L'aboutissement, en descendant à pic, du chemin de la vire à Taga Iwa, belle poche d'eau parmi les grands blocs effondrés au pied de la cascade de Bonsiri, avec ses "génies"
- Une très grande roche
- Une grande roche avec une entaille
- La falaise autour de la cascade de Bonsiri
- Deux Tellem face à face, se tendant les bras l'un vers l'autre
- La grande falaise au dessus de Danka
- Les Tellem (pourtant représentés ici par un seul d'entre eux, empli de pointillés, les bras levés) décident de construire le toko de Bonsiri
- Un Grand Ancêtre, ancêtre de tous les tellem de Danka
- Les Tellem ordonnent aux pierres de se mettre d'elles-mêmes en place dans le toko de Bonsiri
- Un Tellem édifie la sorte d'escalier dans le toko presque vertical
- L'auvent de Danka komo, avec son damier peint et où "reste la tête du Grand Ancêtre"
- "Les os du mort de Danka komo"
- "La source et l'origine de toutes les pierres des toko de Bonsiri et de Kaga", en conclusion de ce cahier³⁴.

Ces dix-sept dessins déroulent une nouvelle narration. Elle est le récit de notre parcours de la vire. Elle est aussi le récit de notre entrée progressive dans le monde "différent" que Belco peuple de Tellem, dont au demeurant les traces sur la vire sont évidentes, auxquels il attribue, comme Alabouri l'avait déjà fait oralement pour moi, des pouvoirs surnaturels qui les apparentent aux "génies". Aucun aplatissement dans les dessins de Belco sur ce cahier; mais toujours des lignes et des traits, droits ou courbes, qui se croisent à l'occasion : autant d'écritures dont le développement, page à page, déploie la puissance animiste.

Pour Belco, chanteur sacré, instrumentiste dont l'instrument a sûrement un effet si ce n'est un pouvoir sacré, tout l'espace que notre corps a physiquement parcouru et éprouvé (je suis d'ailleurs lourdement tombé, vers le fin de la descente, d'un rocher instable), tout l'espace est un jeu de forces passées agissant encore dans le présent et de signes actifs actuels dont il gère les influences et les pressions avec l'intelligence rapide qui est la sienne et le pouvoir vif de sa main qui pose, à l'encre de Chine, les figurations. Je ne pense pas que, il y a encore quelques mois, dessiner de la sorte aurait été possible.

Voici une autre situation éclairante :

Je souhaite commencer un travail de poème-peinture avec Bédari, dont les peintures blanches qu'on m'a pour la première fois montrées en février 2004 dans la Maison des Femmes à Koyo sont une splendeur. J'avance à pas prudents pour le lui

³⁴ note de novembre 2010 : sans encore le nommer Belco figure le mythe d'Ogo ban. Mythe fondamental, on le verra plus loin.

faire comprendre, mais aussi pour le faire comprendre à Alabouri et aux autres peintres. Jusqu'à la soirée du 27 octobre, où nous nous reposons sous l'éclat de la lune à Bonodama, après une journée de création intense. Hama Alabouri fait du thé. Je me tais pendant une discussion longue et grave tantôt en Peul tantôt en toro tegu entre les peintres et Alabouri. Enfin celui-ci se tourne vers moi, qui réponds parfois, et me communique le refus du groupe des peintres d'accepter en son sein l'arrivée de Bédari. Il me semble inutile et, surtout, inefficace de chercher à montrer que cette notion de groupe coopté ne correspond peut-être pas tout à fait à ce que je souhaite. Mais écoutant attentivement ce qu'Alabouri puis les autres peintres me disent, je comprends alors ceci : les peintres et Alabouri conçoivent que, depuis cinq ans que nous travaillons ensemble, nous formons une "équipe" qui a son histoire, une "confrérie"³⁵. Notre groupe est allé d'étape en étape, et, en fait - le mot est enfin prononcé - d'initiation en initiation. Y introduire maintenant un "enfant" (dans la langue française des peintres et d'Alabouri, le mot signifie une personne peu avancée dans les savoirs et les initiations, quel qu'en soit par ailleurs l'âge physique) provoquerait des dysfonctionnements préjudiciables à tous et à tout. Qui sont, dans cette logique, les initiateurs, les Anciens qui donnent progressivement le savoir ? Cela n'est pas clair et, en tout cas, pas dit à haute voix. Mais je me rappelle alors les nombreuses occurrences où tel ou tel peintre disait avoir appris avec moi beaucoup de choses et, même à l'occasion, me remerciait de tout ce que je lui apprends. L'expression jusqu'ici me semblait incongrue et même maladroite et inadaptée. C'est aujourd'hui que je la comprends. En outre Alabouri joue un rôle d'initiateur dans le "groupe", mais je ne vois pas clairement lequel.

Alabouri ajoute que Bédari est affecté au groupe des Femmes dont il doit effectuer des travaux de force dans leurs terrasses cultivées ; mais il est clair qu'il a auprès d'elles bien d'autres fonctions rituelles. Alabouri dit qu'il ne peut agir à la fois dans le groupe des Femmes et commencer à agir dans le groupe des peintres et du poète. Gestes, usages et actions dont les responsabilités rituelles dans chacun des groupes sont importantes, sont, certainement, incompatibles. Mais alors qu'est notre groupe, au juste, celui des peintres et du poète : celui qui pose les signes graphiques et alphabétiques ? Avec quelle responsabilité pour le village ?

³⁵ note de novembre 2010 : cette notion s'éclairera complètement deux ans plus tard. Il s'agit d'un baillo de base.

Remarques sur le treizième séjour de création

de février et mars 2005

Les pierres de Koyo Ilo

Saison très sèche. Grande chaleur déjà. L'harmattan souffle sans cesse et certains jours charrie dans le ciel une poussière beige qui efface les lointains. Les ravages provoqués par les nuages de criquets pèlerins en septembre sont encore visibles. Sur des arbres dans la plaine entre Nissanata et le Carrefour de Boni, je vois encore des dizaines d'essaims, pendus aux branches décharnées.

Dès le lendemain de mon arrivée à Koyo, lors de ce séjour, les peintres unanimes et moi, nous décidons de créer une nouvelle "installation" de poèmes-peintures sur pierres. Une sorte de gravité circule dans l'air. Nous nous mettons tout de suite d'accord sur l'idée de réaliser cette installation loin, très loin sur le plateau sommital de Koyo, vers son extrémité nord. Départ dès l'aube. Longue traversée de larges bourrelets de grès, escaladant de courtes falaises de vingt ou trente mètres de haut, franchissant des ravins ; je suis surpris de voir, une fois de plus, que même dans des endroits qui me semblent vraiment éloignés du village et mal commodes d'accès, les habitants de Koyo entretiennent des petits champs ; terre binée, petits alignements de pierres dressées pour limiter des parcelles, menus greniers aménagés sous des auvents de roche et certains le sont sans doute depuis les siècles tellem.

Les peintres me montrent une grande avancée de roches sombres s'orientant vers le sud-est : c'est la crête après Pondo Na, me disent-ils, dont les falaises que d'en haut l'on ne peut évidemment voir, plongent vers les villages de Loro dans la plaine. L'accès m'en paraît encore fort éloigné : pour l'été prochain ? Plus tard, sur une autre grande échine de roche, de l'autre côté d'un profond ravin, une bande de singes, agiles et tranquilles, se déplace sans nous voir. Certains, sombres, ont taille humaine. Je verrai encore, dix jours plus tard, une autre bande, une quarantaine d'individus, adultes et jeunes, allant sans souci sur le plateau. Peut-être les ravages des criquets leur ont-ils à eux aussi raréfié la nourriture et les obligent-ils à se mettre plus à découvert qu'auparavant : jamais je n'en avais vu autant ni si facilement.

Montagne tabulaire s'effilant, allant, allant, mais que la vent racle et que la poussière esquite. Montagne allant et parlant à contrevent, et nous allant d'un pas simple, regardant, allant. Et nos pas tracent sur les dalles et les dalles, sur les roches et les roches, leurs longues arabesques, nos pas ensemble, longue danse, lent cortège que l'intuition, notre fille et notre mère, au devant de nous conduit, patient et têtu cortège que l'ouverture active à l'hypothèse d'un monde à créer et d'une parole à inventer, notre fille et notre mère, au devant de nous conduit. Ainsi avons-nous depuis l'aube tracé notre route belle et hasardeuse sur le plateau, plateau d'une beauté impitoyable : la parole y dresse les branches drues de sa perpétuelle question, nous en cueillons les fruits, nous en semons sans cesse les graines, nous

formons de nos pieds, de nos mains, de nos torses que le soleil racle, les racines têtues.

Nous avons beaucoup marché et escaladé ; nous avons déjà dépassé le point le plus au nord que je connaissais sur le plateau. Nous continuons, en pleine chaleur. La largeur du plateau semble se rétrécir. Comme une proue il s'avance et s'enfonce vers le nord, vers le Sahara que la poussière cache. Je vois la plaine grise et beige en contrebas, basse, infinie, encore loin au devant de nous. Mais là, juste devant nous, quelques bourrelets de roches grises : l'endroit semble parfait pour tenter une "installation".

C'est la dix-septième "installation" de poèmes-peintures sur pierres que nous réalisons ensemble ; c'est le début de notre sixième année de travail ensemble. Tout s'articule comme naturellement et sans pour ainsi dire que nous ayons besoin de nous expliquer. Calciné de soleil, mais je m'en rends à peine compte et mon dos va me brûler plusieurs jours d'un énorme coup de soleil, assis sur une pierre, je trouve les mots que je vais peindre en sombre sur les pierres. Les peintres, dispersés aux environs, un à un rapportent de grandes pierres plates. Je commence à peindre les lettres, tous les peintres assis autour de moi, je traduis les mots en toro tegu, tandis que Alabouri les traduit en Peul pour Yacouba. Nous pensons tous à la vie si dure, à sa grande fragilité maintenant que les criquets ont détruit la totalité des récoltes ; nous pensons au relais que nous avons en main et qu'il est hors de question que nous lâchions. Les peintres, à leur tour, peignent leurs signes, beaux et francs, sur les pierres. Tous travaillent ensemble, torses nus courbés vers les pierres allongées au sol ; grand et humble effort courbé vers le sol, que le vent passe en caressant chaudement, râpeusement. Dos et têtes inclinés dans la venue de la parole et du signe. Tous peignent en silence. Voici :

<i>avec Yacouba Tamboura</i>	L'enfant écoute le vent
<i>avec Hamidou Guindo</i>	Le vent soutient la montagne
<i>avec Hama Alabouri Guindo</i>	La montagne engage l'avenir
<i>avec Belco et Dembo Guindo</i>	L'avenir creuse mon torse
<i>avec Alguima Guindo</i>	Mon torse souffle pour l'enfant
<i>avec Belco Guindo</i>	L'enfant court de sommet en sommet
<i>avec Dembo Guindo</i>	La montagne choisit l'enfant
<i>avec Hamidou Guindo</i>	La montagne naît sans fin
<i>et deux pierres sans mots avec des signes peints par Alguima Guindo et Belco Guindo</i>	

Dès que la peinture sur les pierres est sèche, nous déplaçons chacune jusqu'à un ensemble de rochers enchevêtrés, légèrement plus élevés que ceux qui les environnent. Ils forment une bosse ondoyante, sœur des montagnes tabulaires érodées qui s'éloignent vers l'est, cortège de courtes montagnes sombres que nous voyons comme de profil, toutes arquées contre le vent du Sahara, tournant leurs épaules et leurs torses secs contre le vent. Je trouve avec les peintres, sans

hésitation, le rythme qui convient aux pierres, aux signes et aux mots. Notre "installation" forme notre réplique heureuse et têtue au vent, aux ravages, notre volonté de vivre et de dire. Pierres dressées comme nos mains, comme nos torsos lorsque nous nous relevons ayant fini de peindre. Belle danse lente et aiguë des mots et des signes sur les mains de pierre érigées en plein vent.

L'auvent peint de Na Na Wurou To

Hamidou me prévient en détails la veille ; il m'avait déjà parlé plusieurs jours à l'avance. Mais il me dit le moment arrivé et nous devons partir le plus tôt possible, avant que personne ne soit réveillé. Pourquoi tant de secret, tant de crainte ? Je me réveille dès la toute première lueur de l'aube ; Hamidou me rejoint en silence et nous partons aussitôt. Il marche à pas très rapides, car, dit-il, nous devons revenir au village avant qu'on ait vraiment remarqué notre absence. Nous partons vers le nord-est du village ; j'apprends à cette occasion que la partie haute du plateau, étirée à l'est du village et très loin vers le nord, s'appelle Kuno Koyo, et la partie basse du plateau, parallèle à Kuno Koyo, mais dominée par celle-ci, s'appelle Dosu Koyo. Le Haut-Mont et le Bas-Mont. Nous avançons en silence. Surmontons deux ou trois petites falaises. Avançons. Au bout d'une petite heure de marche, Hamidou oblique à droite dans un fouillis de buissons épineux et d'herbes sèches, gagne la base d'une petite falaise sombre. "C'est ici", me dit-il. Un long auvent se dégage, trois bons mètres d'avancée, au moins cent de long, de deux à cinq mètres de haut. Vers la droite où gisent en désordre de grands blocs de grès le fond de l'auvent est meublé en hauteur d'anciens greniers cylindriques en briques de terre, sans doute tellem, transformés actuellement en ruches. Hamidou redoute ces ruches et me fait signe de garder silence et de ne pas rester près d'elles. Au centre de l'auvent, à son plafond, sont peints de très larges signes blancs. Je remarque tout de suite cinq grands arcs de cercle concentriques dont le diamètre dépasse un peu ce que peut faire à bout de bras un homme debout. Le sens de ces arcs de cercle, visiblement très anciens, m'échappe. D'autres figures apparaissent nettement, certaines abstraites, d'autres qui figurent peut-être des personnages ou des animaux dressés sur leurs pattes arrière. A un endroit du plafond les signes blancs sont plus difficiles à percevoir, car à eux, sans doute nombreux, se mêlent des restes blancs d'alvéoles d'essaims abandonnés, dont les traces forment des pointillés réguliers. Je peux prendre quelques photos. Mais Hamidou me presse et me presse. "Les abeilles !", me dit-il, et il répète que l'on ne doit pas savoir au village que nous sommes venus ici. Il me donne tout de même le nom du lieu : Na Na Wurou To ; j'en ignore le sens. "Na" signifie en toro tegu "la mère" et aussi "grand". "Wurou To la mère grande"? Que craint Hamidou ? Que cherche-t-il à me signifier par cette démonstration de crainte ? Est-ce un lieu encore actif de cérémonie animiste ? Une légende dangereuse y est-elle attachée ? La certitude de ce matin, quant à moi, est d'avoir vu ici les plus grandes peintures d'auvent depuis mon premier séjour dans la région³⁶.

³⁶ note de novembre 2010 : la fonction de cet auvent peint et la signification de son nom s'éclaireront magistralement deux ans plus tard. J'en parle dans le dernier chapitre de ce livre.

Nouvelles peintures dans la maison d'Hamidou

Une nouvelle fois, évolution aussi rapide que profonde : elle indique chez Hamidou une réflexion sans doute permanente et une pratique infatigable. Les murs de sa maison portent maintenant un palimpseste considérable, dont au moins six strates de peinture sont de grand intérêt et, en outre, de plus en plus belles. Tous les trois ou quatre mois Hamidou peint à neuf et recouvre ce qu'il a fait auparavant. Cela pose un problème de conservation : car les ensembles beaux et intelligents disparaissent, beaucoup trop vite. Il n'en reste à vrai dire que la mémoire d'Hamidou lui-même et les photos que je peux faire. Je ne vois pas d'autre solution à ce problème de conservation : problème peut-être typiquement européen ? Mais je me prends à imaginer que d'autres personnes puissent voir ces peintures murales originales. Il est sûr qu'en outre ces peintures ont aussi pour Hamidou l'aspect essentiel d'être des supports mnémotechniques de récits, de transmissions, de visions (d'ailleurs de plus en plus poétiques) pour un exercice oral d'« improvisation sur canevas visuel » ; Hamidou, chaque fois, attache la plus grande importance à ce que je regarde longtemps et beaucoup ces peintures et, à ce que, immédiatement après, il me les « lise ». « Je vais te lire ce que j'ai écrit », dit-il. Il voit que j'en prends note soigneusement sur mon petit carnet. Acte de transmission de lui à moi, de sa communauté à l'homme de l'écriture et du lointain que je suis, mais qui revient fidèlement au cœur du village. Ce processus de transmission est certainement essentiel, à chacun de mes séjours, et légitime le recouvrement de la peinture précédente. Interrompre le processus serait rompre sans doute un équilibre d'ensemble dont la dynamique est pensée tant par Hamidou que par le Chef, Alabouri, Alguima et les Anciens du village.

A l'extrémité droite du mur qui porte depuis l'été dernier le damier du Dina dogon, œuvre particulièrement importante, Hamidou a peint un grand fond blanc et sur celui-ci un crocodile : Hamidou dit que l'animal veut manger "l'enfant et l'oiseau", figurés au centre du mur : il s'agit d'un enfant dans l'ordre des initiations, ce qui indique qu'il rejoint seulement maintenant le Dina dogon ; Hamidou disait en novembre à son sujet qu'il est "en retard". Mais Hamidou a peint au dessus du crocodile deux mains, penchées vers le bas : ces deux mains, dit-il, suffisent à retenir le crocodile. A droite d'elles et au dessus, lui aussi, du crocodile, un motif circulaire, sorte de roue épaisse à six rayons (je vois ce même jour un motif identique chez Alguima, mais avec un sens différent) : c'est, dit Hamidou, "le cœur d'Yves qui réfléchit à tout". Le crocodile est, sans doute, le monstre de plaine, figuration des dangers, comme l'est dans la peinture de Dembo l'éléphant : en somme, le péril Peul.

Sur le court mur perpendiculaire à droite du crocodile, Hamidou a couvert toute la moitié inférieure d'un badigeon rose carmin. Le damier originel reste visible en haut du mur. Ce rose est cerclé de noir, beau tracé de dessin qui installe un profil de montagne : c'est la "paroi de Bonsiri", explique Hamidou ; sur son bord gauche il a figuré le toko de Bonsiri vers le haut duquel une petite silhouette noire me représente en train de grimper, tandis qu'une autre, en haut et penchée vers celle du bas, montre Hamidou occupé à m'aider.

Dans le haut de la partie droite de la paroi rose, il a figuré le médecin venu avec moi en août dernier, en train de soigner un enfant. Tout en haut, un groupe de peintres qui m'attendent sur le plateau alors que j'en finis à gauche l'escalade d'accès. En dessous des peintres, dans la surface rose, des "herbes sauvages". En bas à gauche, aussi dans la surface rose, une énorme panthère, dont des criquets attaquent le bout de la queue : est-elle sœur du crocodile ? Dans les jours qui suivent, on me mène d'ailleurs dans la pente est d'Isim Koyo, le sommet du plateau, là où réside la plus forte concentration de génies : c'est un labyrinthe de grands rochers et de ravins étroits. Là on me montre dans le fond buissonneux d'un profond ravin, la tanière de la panthère ; on ajoute que personne n'a jamais vu celle-ci.

La principale création nouvelle d'Hamidou se développe sur le mur perpendiculaire au précédent, jusqu'à la petite porte d'entrée de la pièce. Ensemble spectaculaire et de grande taille, environ 2,3 mètres de haut sur 4,5 de large. Hamidou a entièrement repeint ce mur. Les deux cinquièmes inférieurs portent une sorte de fresque abstraite bleue, orange, noire, blanche et rouge, très rythmée, mouchetée de points des mêmes couleurs. Les trois cinquièmes supérieurs, essentiellement figuratifs, sont organisés, de gauche à droite en trois entités cernées les deux premières d'un trait blanc doublé de noir, la troisième seulement d'un trait noir. Les deux premières entités ont des profils de montagne.

Je transcris ici exactement ce que Hamidou m'a dit de ces peintures, la deuxième fois que je suis venu les regarder. La plus grande, à gauche, au fond mauve et ocre-orangé, montre de gauche à droite le long cou noir de "Ogo Dubu", le chef [coutumier] des oiseaux (en français usuel, on dirait le Roi des Oiseaux). Son cou est redressé, il chante ; mais, ajoute Hamidou, "on le chante, car il est le Ogo (chef des rites) de tous les oiseaux. Il regarde un cultivateur qui récolte le mil en chantant". On se rappelle qu'en septembre dernier les criquets pèlerins ont détruit sur pied la totalité des récoltes. Mais dans sa peinture murale le cultivateur, dogon bien sûr, chante. Le chant n'est pas un fredonnement. Il est cette parole qui appelle les esprits, qui énonce et convoque le réel dans un statut autre ou selon une volonté singulière. Faut-il comprendre que le chant du Roi des Oiseaux consonne avec celui du cultivateur ? A droite, dans l'entre deux monts, se découpant sur un ciel dont la couleur est celle de la terre, se dresse le profil de Yuna Koyo, la montagne isolée au

loin où se déroulent les grandes cérémonies pour hâter la pluie tardive et dont le graphisme simple est devenu presque une signature d'Hamidou lui-même ; un nuage et un soleil surmontent cette montagne. Puis Hamidou a peint Isim Koyo, le plus haut sommet du plateau où il habite, sommet peuplé d'une foule de génies. En blanc sur cette montagne Hamidou a figuré, à nouveau le cultivateur, jouant du tambour, "celui qui a récolté et a bien réussi". Ici se trouve cette notion de "bira", "travail", autour de laquelle tant de conversations tournent, tant d'attitudes s'affirment chez mes amis peintres de Koyo, chez tous les habitants du village. Ce "travail" est l'accomplissement de la personne, le déploiement de son activité, sa belle dépense de parole, d'eau, de force. Mes amis opposent leur "travail" à la vie de "vagabond" : on se rappelle ici le nomadisme des Peul et Tamashek. Le tambour que frappe le cultivateur réveille les génies, remue les entrailles du sol. A côté du joueur de tambour, "un danseur" ; la danse, loin d'être une gesticulation défoulante, est aussi la mise en rythme du corps en accord avec une impulsion sacrée et une parole chantée.

Enfin à droite, Hamidou quitte le figuratif. Un triangle bleu et un triangle noir, "la nuit", dit-il, est séparée en deux par une forme rose coudée et mouchetée de points bleus : "c'est le jour" . Il "donne la route" : c'est-à-dire qu'il ouvre le chemin, libère l'espace et écarte, si ce n'est même dissipe, les turbulences de la nuit.

La partie inférieure du mur est vraiment surprenante. Composition complexe où l'on pourrait reconnaître assemblés les éléments d'un vaste puzzle. Damier où tout se tient, dont tous les éléments constitutifs sont imbriqués les uns dans les autres, cependant tous irréguliers. Les éléments de couleur blanche attirent tout de suite le regard, d'autant plus qu'ils sont rehaussés par un vigoureux mouchetis de points rouges. J'aurais envie de dire que le damier s'est mis à danser. Hamidou me dit d'abord : "c'est tout le travail ("bira") des Dogon, de tous les villages" ("parlant le toro tegu" : on se rappelle que Koyo est le dernier à rester en haut de sa montagne). Hamidou poursuit : c'est la "réunion de tous les villages". "Réunion" ("bailo") a sûrement deux sens : la communauté, telle qu'elle existe, très soudée, solidaire et assez repliée sur elle-même. Mais aussi, second sens : l'action de réunir, ce qui se passe effectivement de village à village avec occasionnellement un rassemblement à Douentza ; à ce second sens participe sans doute aussi ce que mon travail de poète ici provoque.

Deux formes étranges blanches se dressent en bas à droite, symétriques. Ou bien c'est une seule forme, comme une tête aux yeux grand ouverts, mais à la voûte crânienne non fermée et avec une immense bouche grande ouverte : un masque. Hamidou dit "c'est toi, Yves, qui aides les Dogon à se réunir, le crâne n'est pas fermé, parce que ta pensée ne s'arrête jamais". Je remarque que cette figuration est

celle d'un masque. Hamidou ajoute qu'en symétrie en bas à gauche de la fresque, presque à son autre bout, se trouve le Ogo, chef coutumier des rites de tous les Dogon, qui réside à Douentza. Le personnage est à vrai dire très fondu dans la partie que désigne Hamidou. Comme je remarque une épaisse ligne rouge qui sinue entre certains des éléments du centre et de la gauche, Hamidou me répond, réponse pour moi étrange : "ce sont les mains", "les mains qui travaillent", "les mains qui applaudissent" : j'ajoute les mains qui soutiennent de leurs claquements rythmés les danseurs ; c'est "l'aboutissement de tout le grand "travail" du Dina dogon", c'est "l'accord abouti des mains et des cœurs". Et Hamidou ajoute alors : "les mains et les cœurs cherchent quelle langue unique garder" parmi toutes les versions de toro tegu, qui diffèrent de village à village. Hamidou ajoute en outre que la densité des points est plus forte en bas à gauche, c'est-à-dire dans la zone du chef de tous les Dogon, parce que ce dernier est "très content". Sans doute chante-t-il ; son contentement est parallèle à celui du cultivateur qui juste au dessus, récolte en chantant. Ce cultivateur n'est-il pas tout simplement le chef de tous les Dogon ?

Hamidou dit qu'il a peint ce grand mur en "sept jours", étape par étape, en réfléchissant à chacune tour à tour. Il a commencé par le Roi des Oiseaux, puis a peint le cultivateur, puis le mil, puis la danse à Isim Koyo, puis le groupe du nuage, du soleil et de la pointe de Yuna Koyo, puis la nuit que le jour fend, puis tout le bas. La sorte de masque blanc qui me représente, il dit l'avoir peint en avant-dernier. En dernier, il a peint le triangle noir inversé, dont la base joint la base des deux montagnes supérieures. C'est, dit-il, le "salaire" de tous les Dogon, l'accomplissement de leur "travail" (bira).

Quant aux significations des couleurs de ce damier désarticulé par sa danse, Hamidou précise : en blanc, c'est la parole qui va et vient partout, comme celle de la grande réunion dont cette grande peinture est la figuration. Il ajoute que les éléments blancs à gauche sont la parole des Anciens (des Ancêtres ? il utilise le même mot pour désigner les deux) qui répondent à la parole de la réunion. Il précise que l'étrange figuration à droite est ma parole. Les éléments en bleu et en noir figurent les Dogon "dosu" ("d'en bas", vivant maintenant dans des villages de plaine) ; en ocre sont figurés les Dogon "kuno" ("d'en haut", vivant dans des villages de pentes d'éboulis, comme Loro ou Yuna Habé [dont il me révèle les noms en toro tegu cette fois-ci], et dans l'unique village restant en haut d'une montagne, Koyo).

Il me paraît évident que la partie haute et la partie basse de ce mur se répondent. Ce que peint et dit la partie haute du mur est l'accomplissement heureux, chanté et dansé, du "travail" d'un Dogon cultivant ; ce que peint et dit la partie basse est la vitalité rythmée de la langue qui unit, accomplit, danse, et brasse le peuple dogon

parlant le toro tegu ; dans cette partie basse, la figuration de ma parole (ou de ma personne) se différencie, comme à part, mais son étrange gémellité correspond à la gémellité des montagnes du haut, et à la composition globale en deux parties de ce mur ; la ligne rouge qui court entre les éléments du bas peut aussi être un parcours de cet espace. Tant de fois déjà les peintres ont peint près de mes poèmes sur le tissu ou sur le papier ces sortes de cadastre de leurs lieux familiers, de leur montagne ; tracer ce cadastre était, de plus, en refaire en raccourci le parcours effectué avec moi le matin, avant que nous ne commencions à peindre. Le damier dansant du Dina dogon est à sa manière, lui aussi un cadastre. Mais ce qui fonde maintenant la représentation de cet espace et sa mobilité rythmée, c'est la parole, parole libre figurée par la couleur blanche, parole des Anciens, parole mienne, parole de la "réunion". Les points rouges sur la parole blanche sont les gouttes de sang du sacrifice animiste qui légitime et renforce le nyama de cette "réunion", nyama de ce vaste exercice de pensée et de peinture, nyama de cet espace où chaque village, chaque Dogon, "du haut" ou "du bas", trouve sa place en harmonie avec son voisin et avec la collectivité. Les points rouges, comme sur les éléments bleus les points rouges, sur les éléments noirs les points bleus, sur les éléments ocres les points rouges, rythment eux aussi l'ensemble du cadastre, du damier dansant en lui renforçant sa cohérence, peuple d'étoiles côtoyant le sol où danse la parole.

Je demande à Hamidou quel est aujourd'hui de ses trois murs peints celui qu'il préfère. Il me répond sans hésiter celui dont il est question ci-dessus : "car c'est le travail ["bira"] de la montagne³⁷".

³⁷ note de novembre 2010 : le sens de cette formule deviendra complet dans la dernière partie de ce livre.

La double fête d'accueil

C'est la sixième année que je monte au village de Koyo. Les premières années, je n'osais y séjourner plus de deux jours de suite. Ce n'est plus le cas. Mais, du fait de cette brièveté (dans les premiers temps) de mes séjours, j'ai dû monter au village une bonne quarantaine de fois. Les habitants qui ne reçoivent pour ainsi dire jamais de visite des gens, Peul ou autre, de la plaine, et encore moins de voyageurs lointains, Européens entre autres, ont certainement remarqué ma fidélité. A vrai dire, les Européens venus avec moi ou par moi en six ans sont jusqu'à ce séjour au nombre de dix.

En outre, chacun de mes séjours au village consiste en salutations au Chef, en journées très actives de travail avec les peintres (journées rémunérées au moyen des expositions des œuvres en Europe), en partages de repas, en accueil pour dormir dans la maison du Chef ou dans une maison située dans le monde de sa famille. Enfin, Alabouri, les peintres et moi, avec les interventions occasionnelles de tel ou tel représentant de tel ou tel groupe du village, avons défini peu à peu les étapes d'un Projet de Développement propre au village ; nous les accomplissons. Cela n'a pas toujours été facile, parfois à cause de dissensions passagères au sein du groupe des Dogon, surtout parce que les démarches en France sont parfois très fastidieuses. Mais nous avançons d'un pas jusqu'ici ferme et efficace. Les habitants de Koyo me disent que ma "parole est réelle" et qu'en ce qui me concerne, ce que j'annonce je le fais ; aucune promesse en l'air, aucun mensonge ; c'est d'ailleurs aussi le sens de la parole poétique en acte et en espace.

Cet hiver j'ai accepté d'emmenner à Boni et, bien sûr, à Koyo, dont la création artistique et la vie passionnent maintenant bien des gens, un groupe de douze lycéens des Mureaux. Ce voyage, non sans risque, m'a demandé une préparation intense plusieurs mois à l'avance. Préparation en France pour trouver les moyens nécessaires à ce voyage et pour préparer les douze lycéens à faire et surtout comprendre ce voyage. Trois jeunes professeurs les accompagnent ; j'arrive six jours à l'avance à Boni et Koyo pour bien vérifier les accueils. Préparation au Mali même car Boni et, encore moins, Koyo n'ont de structure d'accueil ni l'usage d'une arrivée nombreuse de visiteurs ; Koyo, on le sait, les lycéens le savent, est un village et une montagne qui se protègent de manière très vigilante. Il va de soi, dès le départ, qu'il ne peut en aucune manière s'agir d'un voyage touristique avec une jolie aventure errante "en brousse" ³⁸. Koyo a donc accepté d'inviter les lycéens le samedi 26 février, pour la journée.

³⁸ Malheureusement les jeunes professeurs, s'étant dispensés de toute préparation, ont fait dériver le voyage vers une sorte de bien piètre "road movie", pesant fortement sur les lycéens, dont pourtant l'ouverture d'esprit et la curiosité intellectuelle sont remarquables. Ils ont justifié, avec une violence poujadiste, leur désinvolture par leur "goût des contacts humains", leur "amour de l'improvisation", leur "haine de l'intellectualisme", etc.

Par ailleurs, devant la détresse de la région à cause des ravages des criquets pèlerins en septembre, j'ai tout fait pour mettre en place une aide financière pour Koyo. Car ce village, isolé en haut de sa montagne, vivant en autarcie grâce à son maraîchage industriel, est le plus fragile des villages de la région. De plus disperser les aides d'urgence en aurait pour ainsi dire anéanti les effets. Koyo, fondant son Projet de Développement sur le dialogue de création des poèmes-peintures, le réalisant en autogestion, est exemplaire pour la région. Les aides nécessaires sont financières : en autarcie, les habitants n'ont pratiquement pas d'argent pour acheter au marché de Boni, en bas de leur montagne, les aliments de substitution. L'état a promis et distribué une aide, pour l'année, de neuf kilos de riz par personne : c'est tout... J'ai donc collecté en France, en partie avec l'aide du médecin venu à Koyo avec moi en août dernier, des sommes importantes que, par des moyens complexes mais sûrs (il n'y a pas de banque à Boni, ni de cabine téléphonique, etc.), j'ai petit à petit fait parvenir au village. J'en apporte ce mois de février également. Les deux tiers de la population peuvent donc y rester, alors que des villages alentour ont été désertés ; Alabouri et le Chef me disent que le village devrait pouvoir survivre jusqu'aux prochaines récoltes en septembre 2005.

Enfin, l'Ecole de Koyo, dont quelques aides exceptionnelles et les financements par la location de nos œuvres en Europe ont permis la construction, est maintenant achevée. Je propose à Alabouri et au Chef que son inauguration se fasse en présence des lycéens français. J'ai demandé à ceux-ci d'apporter du matériel pédagogique. J'expose ici toutes ces éléments car ils expliquent pour quoi le village a décidé d'organiser un double accueil très particulier. D'autres éléments l'expliquent sans aucun doute aussi, que j'ignore.

Premier accueil

Lorsque le vendredi 18 février dans l'après-midi, je monte, la première fois de ce séjour, à Koyo, je passe par l'itinéraire traditionnel de Boni toko : le seul par lequel les Dogon acceptent le passage des étrangers, le seul par lequel un forgeron puisse accéder au village lorsqu'on l'y a appelé pour des travaux à faire. Surprise : dans le creux profond et ténébreux, dans un grand repli de la falaise, les peintres ont peint sur le rocher énorme qui barre le fond de cette sorte de grotte un personnage rouge, une fois et demi plus grand que taille humaine. Il brandit un grand couteau courbe. Alabouri me dit que ce "génie" accueille, protège ou refoule : il sait faire tout cela et apprécie chaque visiteur qui s'aventure jusqu'ici. Grande figure en effet impressionnante, peinte par Alguima et, je crois, Belco. Sur la paroi de la falaise, à droite de l'effigie géante, Hama Alabouri a peint un signe mystérieux, sorte de barque portant un coffre hémisphérique, à moins que ce ne soit une sorte de grand chapeau ? Aucune explication ne m'en est donnée. J'ai d'ailleurs l'impression qu'il s'agit d'une peinture inachevée. A gauche de l'effigie, Hamidou a peint sept personnages alignés, les cinq peintres de Koyo, plus Alabouri et moi ; petites

silhouettes indifférenciées, veillant comme des sentinelles et des hôtes sur le passage clef de ce toko.

Peu après notre débouché sur le plateau, toujours aussi beau, nous rencontrons trois ou quatre hommes jeunes de Koyo, avec des fusils. Alabouri dès le matin a envoyé à l'avance quelqu'un pour prévenir le village de notre arrivée. Dès qu'ils nous voient ils tirent en l'air. Signe de fête et signal pour ceux qui sont restés, plus loin, au village : c'est ce que je pense. Puis lorsque nous nous rapprochons du village, à hauteur du " barrage des hommes " dont j'ai financé il y a quatre ans la construction et qui est, depuis, toujours un lieu où il se passe quelque chose d'important entre nous, nous voyons un grand nombre de femmes, en groupe étiré perpendiculairement au sens de notre marche. Dès que nous sommes proches d'elles, elles commencent leurs chants polyphoniques en claquant en rythme leurs mains. Ces chants sont ponctués de sortes de prosternations, comme dans leurs chants nocturnes ; pourtant les mélodies, les rythmes et, certainement, les paroles, qui m'échappent, en sont différents. Notre groupe, les chanteuses, les hommes au fusil, les peintres, Alabouri et moi, s'arrête peu de temps et je me trouve bientôt entraîné dans une sorte de cortège chantant, battement de mains, demies prosternations occasionnelles, polyphonies en majeur, très belles. Et nous descendons la petite pente douce qui mène aux premières maisons. A mon étonnement, les chants ne s'arrêtent pas. Notre cortège suit alors entre les maisons un itinéraire tout à fait inhabituel, en comparaison de celui que l'on me fait habituellement suivre, jusqu'à la maison d'Alaye où l'on me fait habiter depuis quelques années.

Deuxième accueil

Après divers événements, je reviens à Koyo le vendredi 25 février avec deux des lycéens, passionnés par ce que, en France, je leur ai raconté et expliqué de la vie et des coutumes du village. C'est pour moi l'occasion de préparer avec Alabouri et les peintres la réception de tous les lycéens par le village le lendemain. De plus, les deux lycéens peuvent assister, à leur demande, à la création de grands poèmes-peintures sur tissu à Bonodama.

Le lendemain les peintres, Alabouri, les deux premiers lycéens et moi retrouvons le groupe des autres lycéens et leurs accompagnateurs au débouché de Boni toko. Ils ont été impressionnés par les peintures dans le fond de la gorge du pli de la falaise. Nous avançons sur le plateau de Koyo. Chacun voit et constate l'étendue des ravages des criquets. Au même endroit, devenu rituel, près du premier des barrages dont mes aides ont financé les constructions, se tiennent en attente trois hommes jeunes avec leurs fusils. Vieux fusils, ou fusils de forgeron. Fusils au canon dressé vers Isim Koyo. A un signal, que je ne vois ou n'entends pas, ils tirent une salve. Tous les coups de feu seront ensuite tirés en direction d'Isim Koyo. Plus tard dans la journée on m'explique que les génies dont la concentration la plus élevée réside à

Isim Koyo, sont attirés par le surcroît de vie et d'énergie des danses : il convient certaines fois, comme aujourd'hui, de les en tenir éloignés par ces coups de feu, qui sont protecteurs. Les trois tireurs portent de beaux vêtements de couleur unie vive, particulièrement propres.

Un peu plus loin, nous arrivons devant un groupe d'hommes, une cinquantaine, parmi lesquels une dizaine portent par une courroie en bandoulière des petits tambours. Ils se mettent à les frapper en rythmes rapides avec des petites baguettes de bois dur. Puis tous se mettent en cortège, commencent à chanter des chants polyphoniques, de toute beauté eux aussi. C'est la première fois que je les entends. Coups de feu parfois. Le cortège s'étire et s'affine et forme bientôt un alignement dansant, conduit par Ansion, homme de la soixantaine, en magnifique costume monochrome bleu, suivi de Boura Paté, en costume aussi rutilant, rouge carmin. Danseurs dont on m'avait déjà dit la célébrité dans toute la région. Ils chantent en dansant. Deux, trois autres chanteurs principaux les suivent, en costumes monochromes. Ces premiers danseurs tiennent chacun à la main un fusil. Je ne peux saisir les paroles de chants. Les autres hommes chantent aussi, dans la suite de la file dansante. Parfois, sans doute à certains couplets de l'histoire que raconte leur chant, les premiers danseurs ralentissent le pas, dansent presque sur place une chorégraphie complexe de pas courts en avant, en arrière, de côté, faisant tourner les fusils, puis miment une chasse héroïque ou, en deux occasions, Ansion se mettant face aux autres qui le regardent, miment un combat. Puis le cortège reprend sa progression chantée et dansée. Je remarque que Bédari est habillé d'un grand boubou entièrement blanc : c'est lui qui a peint, de manière si franche et si noble, et uniquement en couleur blanche, l'intérieur de la Maison des Femmes. Entre temps le groupe des hommes ne cesse de s'accroître.

Notre grand cortège arrive en haut du plan doucement incliné de dalles de grès sombre, avant la petite descente vers le village. C'est ici que nous attendent les femmes. Elles aussi en beaux vêtements, une centaine sans doute. Aujourd'hui aussi elles se sont disposées en ligne perpendiculaire à l'avancée du cortège des hommes. Quand nous arrivons devant elles, elles commencent leurs chants polyphoniques avec, assez rarement, demies prosternations, rythmant leurs chants de claquement de mains. Certains des tambours masculins se joignent à elles. Puis les femmes chantant et dansant se mettent aussi en cortège, à peu près en parallèle au cortège des hommes.

Nous arrivons tous à la vaste esplanade où vient d'être construite l'Ecole de Koyo. Les deux cortèges se fondent en un seul. Certains et certaines restent sur les bords et regardent. Des gens arrivent du village. Trois cents, quatre cents personnes sont ici. Ansion conduit le cortège, avec des figures chorégraphiées, précises et étonnantes. On tourne tout autour de l'Ecole. Je m'aperçois qu'en fait on m'a fait prendre la tête de ce cortège ; on me fait signe que je dois y rester. Et ainsi nous faisons cinq fois le tour de l'Ecole. Toujours des coups de feu.

Le cortège circulaire se disloque et la petite foule se divise en cinq ou six groupes réunis autour de danseurs isolés ou par couple ou en trio. Rythmes et chants deviennent beaucoup plus rapides. La danse devient alors une sorte de piétinement frénétique, avec des frémissements très rapides du haut du corps, des épaules, des bras et des mains en particulier ; je pense à des préparations de transe. Les tambours, les claquements de main, sans doute les paroles des chants les encouragent, s'approchent de plus en plus des corps des quelques danseurs : je me trouve dans le groupe qui entoure Boura Paté, danseur virtuose dont je ne comprends pas où il peut trouver une énergie si grande et si maîtrisée. Soudain il tombe à la renverse, touchant le sol de sa nuque, puis se redresse comme si de rien n'était. Il danse à nouveau, renouvelle plusieurs fois sa chute arrière. Un peu plus tard il encourage, de très près, par des paroles chantées, par des claquements de main, par des regards insistants et très près du visage, une danseuse, qui tremble et piétine frénétiquement. Ai-je raison de penser ici à une transe ? Les yeux de la danseuse, qui ne chante pas, se révulsent puis se ferment. Elle tombe à genoux. Puis se relève tranquillement et cède le centre de notre petit cercle à un autre danseur.

Alabouri me dit que nous devons alors entrer dans l'Ecole. Vaste pièce en banco, toute neuve. Sur le mur face à la porte d'entrée, une grande peinture d'Hamidou me montre, en pantalon rouge, tenant de mes deux mains croisées sur mon ventre un petit carnet, comme ceux que j'ai toujours avec moi. A gauche, Belco a peint le grand génie du lieu. A droite Hamidou a peint un veau et une chouette. La chouette, me dit Hamidou, voit tout, même la nuit.

Avec le Chef, nouveau Chef qui a été intronisé il y a quelques semaines, fils du précédent, Alabouri s'assied, le Conseil des Anciens, les femmes aînées "responsables" des Femmes du village, Boura et Bédari, les "porte-parole" des Femmes -en fait hommes affectés à des fonctions rituelles auprès d'elles-, s'assoient. Les peintres s'assoient. On me dit de m'asseoir. Outre les nattes, on dispose au sol les sacs vides qui contenaient le riz que les aides d'urgence envoyées par moi ont permis d'acheter ; et il est évident que choisir ces sacs, en complément des nattes, comme il y en a partout, y compris dans le bâtiment neuf de l'Ecole, est significatif et du statut de ces aides et du statut de ce sol et du statut de ceux qui s'assoient ici. Les lycéens et leurs accompagnateurs sont invités à s'asseoir de même. Discours de bienvenue du Chef, d'Alabouri, auxquels je réponds. Cadeaux rituels aux lycéens. Ceux-ci remettent un peu de matériel pédagogique que je leur ai demandé d'apporter de France et une aide financière qu'ils ont patiemment collectée pour contribuer au sauvetage du village après le désastre des criquets³⁹.

³⁹ Je passe ici sous silence le comportement des jeunes accompagnateurs français, dont la vulgarité et l'inattention ne mériteraient que d'être oubliés ; mais peu de jours après j'ai su que Koyo l'avait bien remarqué et n'est pas prêt à le pardonner.

Ensemble nous gagnons ensuite, sans chant ni danse, le village et le traversons : Alabouri m'a informé que nous ne y arrêterons pas, "pour ne pas fatiguer des personnes malades". Nous gagnons la grande terrasse naturelle de Bonodama, au delà du village et au dessus de la falaise qui plonge à l'Est. Une chèvre que l'on a sacrifiée pour l'occasion et grillée est offerte par le village aux peintres, aux lycéens, à Alabouri et à moi. Un grand plat de riz, une grande Calebasse de bouillie de mil. Alabouri, entouré des peintres, avait tenu à me montrer la veille tout le "matériel" culinaire qui était préparé, aux frais des peintres, pour le repas de cette fête : c'était un déploiement, aussi sur sacs vides de riz étalés au sol, des fournitures alimentaires, et jusqu'aux condiments eux-mêmes : il avait été nécessaire de les disposer au regard, sur le sol de l'Ecole, de les montrer du doigt, de les nommer.

Par des révélations qui m'ont été faites avec grande prudence un an auparavant, je sais que cette partie du plateau est celle où se tient "Solinungo", grande cérémonie de danse et transe qui est sans doute la plus importante et la plus capable de faire intervenir les "esprits". Sans doute les "esprits" sont-ils si habitués à fréquenter ces lieux que les coups de fusil pour les tenir aujourd'hui à distance sont vraiment nécessaires. Ces dalles sont maintenant rases, sauf un grand "figuier" près de l'Ecole : les habitants de Koyo me disent appeler l'endroit "Dosu Kimbo", "Sous le Figuier", arbre donc tutélaire ; je penserais volontiers que le lieu porte d'autres noms, d'usage plus réservé. Dembo, par le moyen d'un de ses beaux dessins sur cahier, m'apprend que dans un passé remontant à une trentaine ou une quarantaine d'années, dans ces parages, ici et jusqu'au "barrage des hommes", cinq cents mètres en aval, poussait une "forêt", sans doute quelques courts baobabs et des buissons épineux ; les dalles sont maintenant, sauf le "figuier", tout à fait nues. Belco, commentant le dessin de Dembo, me dit que ces parages s'appellent Béoura Taté : le sens de ces mots me reste inconnu.

En outre, je remarque, tant sur place qu'ensuite en regardant les photos que j'ai pu prendre pendant le second accueil, que dansent et chantent de manière beaucoup plus active et entraînante que les autres une dizaine d'hommes, dont Boura Paté, Ansion et deux ou trois autres que je vois habituellement au village. Mais les autres me sont totalement inconnus ; pourtant j'ai bien effectué des dizaines de séjours ici. Je suis prêt à penser que les chanteurs et danseurs qui me sont inconnus sont des initiés habitants d'autres villages du toro tegu, initiés importants, comme les "zima" et certains "hole bari" chez les Songhaï, que le chef du village de Koyo, Alabouri et le Conseil des Anciens ont prié de venir pour cette cérémonie inhabituelle. Cérémonie tout à fait importante : elle célèbre la survie du village, elle célèbre et légitime la survie du cœur du monde toro tegu, elle intronise son entrée dans une forme de monde moderne dont ils maîtrisent soigneusement les formes et les contenus. D'ailleurs sur l'importance et la fréquence des ces danses, dans des dizaines de dessins sur papier ou de signes peints sur les tissu, les peintres depuis trois ans ont, comme ils disent, "écrit".

Alguima dessine

Alguima est un homme d'une finesse et d'une profondeur que j'admire. Il est le plus âgé des peintres de Koyo et doit maintenant approcher la cinquantaine. Alabouri a fait de lui son fidèle assistant ; il le consulte à tout propos. Alguima a un sens de la justice et de l'équité qu'il pousse jusqu'à la minutie. J'ai su assez tôt, vers la deuxième année de mes séjours, qu'Alguima m'observait attentivement dans mes faits, paroles et gestes. Son avis sur mes comportements et, sans doute, sur ma personne, a été décisif. Il ne relâche pas pour autant sa vigilance : comme je peux maintenant comprendre plus d'une phrase en toro tegu je surprends parfois Alguima en train de dire à ses compagnons telle remarque humoristique sur moi, tel propos conciliant ou telle proposition judicieuse pour nos innovations. Les parents d'Alguima sont âgés et très respectés dans le village. Alguima tient à ce que je les salue souvent. Sa mère, très âgée, son torse ridé et fripé toujours nu, est entourée du plus grand respect. Alguima est un homme frêle, petit de taille, petit de charpente, la peau comme chiffonnée. Quand se présente l'occasion des grandes baignades dans les vasques d'eau ici ou là sur le plateau, pendant l'hivernage et un peu après, où tous les peintres, nus, barbotent en riant comme des enfants, lui se met à l'écart, nu aussi, dans une vasque à part. Il s'y lave à peine. Certaines fois, je l'ai vu fatigué, presque éteint. Alabouri me dit qu'il lui arrive des épisodes de fatigue et de fièvre intenses. En six ans je le vois en effet vieillir nettement⁴⁰.

Alguima est, par ailleurs, celui des peintres qui manifeste progressivement, à mes yeux, à mes yeux de poète qui observe et apprend, de plus en plus de réalités "patrimoniales". Hamidou va également loin dans les "révélations" ; mais Hamidou est en passe de devenir un inventeur ; aucunement un menteur ou un affabulateur, mais un homme qui réfléchit de plus en plus profondément et poétiquement au devenir de la parole, au devenir de l'espace, au devenir de l'homme dans la langue et dans l'espace. Sans doute Hamidou est-il actuellement le peintre le plus proche de moi. Il ne cesse de m'observer et, je le crois, de réfléchir à ce que je dis. Sa fidélité est, je pense, très grande. Sa capacité de créer, dans la démarche poétique mienne, que j'appelle le dialogue avec la langue-espace, est d'une maîtrise et d'une intelligence que j'admire. Hamidou pour autant ne "vend pas son âme" ; il pense sa vie de cultivateur de montagne, son destin de poseur de signes parmi les Dogon du toro tegu. Il pense et, dans ses signes graphiques, dit le devenir de sa communauté, telle que la démarche du dialogue avec la langue-espace permet d'en activer la revitalisation. Je suis porté à croire que mon travail de poète avec Hamidou, avec Alguima, avec –à des degrés moindres – les autres peintres, provoque une réactivation de la culture des Dogon du toro tegu.

⁴⁰ note de novembre 2010 : j'apprends en été 2009 qu'Alguima est un redoutable féticheur, maître de très puissants gri-gri et qu'on le consulte de tous les villages de la région. Ses guérisons ou ses ensorcellements par le simple toucher de la main sont spectaculaires ; pour renforcer le pouvoir de ses gri-gri, il doit se laver le moins possible. Comme je pouvais le sentir en 2005, il pense par classements et par inventaires, mais pas par intuition dynamique et encore moins dialectique.

Alguima diffère. Sa pratique et sa pensée ne s'approchent pas des miennes, comme celles d'Hamidou le font. Alguima décide pas à pas, d'étape en étape de dire de plus en plus ce qu'il sait. C'est surtout par ses dessins sur papier et, en particulier, sur les petits cahiers d'écolier qu'il me donne régulièrement, qu'il m'ouvre peu à peu des pans entiers de son monde. Les noms à tiroir des lieux et, parfois même, les usages de ces lieux. Les noms des ancêtres et certains de leurs rôles. Depuis très peu de temps les noms voire les histoires des tellem qui habitaient, dans des sites nombreux, les auvents et grottes du plateau de Koyo. Je vois bien qu'il n'y a plus de peur, plus de méfiance, plus d'interdit, plus de tabou à me dire par signes graphiques certaines de ces réalités ; elles sont d'ailleurs, dans les magnifiques dessins d'Alguima au style si reconnaissable, complexes et subtiles. Alguima depuis mes deux derniers séjours me nomme des éléments concrets du monde tellem et du monde des esprits. La question cependant se pose s'il ne fait que me les nommer. Ne s'agit-il pas en outre d'une transmission ? Alguima est sans doute physiquement fragile (à vrai dire quand sa santé rayonne, il grimpe sur les rochers et dans les toko avec une agilité extraordinaire) : que voudrait-il transmettre ? Hamidou a souvent attiré mon attention sur lui : "écoute-le, parle avec lui, il peut t'expliquer beaucoup". Hamidou ajoute que dans les petits conflits qui agitent parfois le groupe des peintres, Belco et Dembo ayant du talent pour la jalousie et l'ironie, Alguima soutient toujours Hamidou que sa sensibilité peut affaiblir. Hamidou a parfois tendance à se confier à moi ; Alguima jamais. Mais je remarque que Alguima tient à me faire, en tête à tête, des cadeaux d'une finesse, d'une beauté et d'une originalité qui me touchent ; Hamidou aussi. Les autres peintres jamais.

Les peintres savent très bien que mon âge et ma fatigue progressive mettent clairement un terme à nos rencontres et à nos travaux. Nous en parlons parfois. Eux n'ont dans leur vie quotidienne, si pauvre, rien ou presque rien. Maisons sans mobilier, monde sans objets. Mais ! : cette peinture abondante, ces signes graphiques prolifiques...Mais ces récits nombreux, ces révélations de rites, de légendes, d'antécédents historiques. Mais ces transmissions vers moi (en premier lieu par Alguima). Mais ces hypothèses somptueuses (par Hamidou) sur le devenir de la pensée toro tegu, transmises aussi vers moi. Pour quoi, pour qui les peintres me prennent-ils ? Qu'attendent-ils de moi ?

Le monde physique des peintres de Koyo est d'un dénuement extrême. Le désert proche, le climat impitoyable, en ce moment les ravages des criquets pèlerins, la très grande pauvreté, l'absence d'écriture, l'absence ou presque d'objets mettent à nu les usages de la vie. Chaque geste, chaque parole engage celui qui l'accomplit. On vit et travaille " sans filet ". Tout acte humain, toute parole porte directement sa part de responsabilité. Chacun, au fur et à mesure de ses initiations, assume entièrement sa responsabilité d' " enfant " ou, plus tard, d'initié. On regarde la mort droit dans les yeux. On regarde le corps, on le touche sans parade. Combien de fois ai-je vu palper, soigner (tenter de le faire) le corps avec une franchise dans le regard et dans le geste que peu d'Européens parviendraient à pratiquer. Il y a dans cette vie sur le

plateau de Koyo une franchise de tout geste, de tout signe que l'on pose, qui fait assumer entièrement ce qu'on fait ; une responsabilité entière à tout moment de ce qu'on fait et dit. Même si on ne peut dire que ce que l'on sait, dans l'ordre progressif des initiations. Tout a un port franc, une allure droite, responsable. On ne se plaint pas. On ne met jamais du creux dans ce qu'on fait ou dit. On n'y installe pas l'esthétique de la dérobadie ni celle du leurre qui déresponsabilise celui qui la pratique : même quand Dembo ou Belco se moquent par des propos d'ailleurs souvent fins et intelligents, ils assument pleinement leurs moqueries et sont, dans l'usage de celles-ci, entiers.

Lorsque les peintres posent à côté de mes poèmes leurs signes graphiques, ils le font toujours dans une démarche de franchise plastique et d'assurance droite qui rend le moindre trait ferme. Jamais de repentir, jamais de retouche. Ce n'est là une affaire de naïveté. Au contraire, c'est une affaire de responsabilité, de conscience et de fondation. La peinture a à Koyo une énergie claire et droite, car chaque signe se dresse avec une énergie neuve et une conscience claire dans son propre monde. Chaque signe est au mode indicatif et dans une phrase affirmative, quelles qu'en soient la complexité ou l'originalité. Ainsi procède également à Koyo mon poème.

Et pourtant nous sommes, les peintres et moi, séparés par des distances culturelles immenses. Mais comment cette claire franchise à poser ensemble des signes, à poser ensemble des mots peut-elle avec si constante fécondité si bien s'articuler ? Cela me reste un inépuisable mystère, un inépuisable émerveillement.

Alguima peint seul des pierres dans la montagne

Dans un dessin sur cahier, Alguima met en scène un élément que j'ignorais jusqu'ici. Je pense que l'avoir ainsi dessiné et ensuite "dit" à moi, par cet acte de "transmission" orale auxquels les peintres tiennent soigneusement, est un signe important.

Alguima m'explique, par cette procédure orale ritualisée, que sous un auvent aménagé (un "hangar", dit-il) dans la pente d'Isim Koyo, le plus haut sommet du plateau et où résident le plus grand nombre d'"esprits", on fabrique les "canaris", c'est-à-dire les grosses jarres de terre nécessaires à la vie du village, en premier lieu pour y garder l'eau que les femmes vont à tout moment chercher à la source. Je m'étais toujours demandé d'où venaient ces canaris, quasiment intransportables par les toko. C'est dans cet endroit que l'on prépare la terre, qu'on la forme et la tourne, qu'éventuellement en la modelant du bout d'un doigt on l'orne de quelques motifs, puis qu'on la met à cuire lentement dans un trou au sol, bourré de branchages se consumant lentement. Quoique sans source ni vasque d'eau l'été, cet endroit dans la pente d'Isim Koyo est certainement chargé de tant de sens qu'il été à dessein choisi pour confectionner la seule pièce de mobilier indispensable aux maisons de Koyo.

Alguima ajoute à la fin de la "lecture" de son dessin : juste à côté de cet atelier, il a peint et dressé des pierres. Acte et geste sans doute d'une grande beauté ; mais surtout manifestant que le village reconnaît à Alguima une responsabilité et une relation avec les "esprits" assez grandes pour qu'il pose des signes à cet endroit fortement ritualisé. De même Alguima a peint de quelques signes la grande dalle, de hauteur d'homme, que les peintres ont érigée depuis un an à proximité de l'Ecole. C'était l'avant-première d'un acte de peinture autonome dehors, pour la collectivité du village et la collectivité des esprits. Avoir peint et dressé ces pierres près de l'atelier de fabrication des canaris est un acte majeur. A ma demande, Alguima m'annonce qu'il me montrera ses pierres et cet atelier lors de mon prochain séjour⁴¹.

⁴¹ note de novembre 2010 : je ne verrai jamais ces pierres dressées. En 2005 nous sommes pourtant allés travailler à cet endroit, qui s'appelle Barga Guro .

Aransan toko

J'y étais déjà passé en juillet 2003. Mais trop vite, sans aucun doute. Après le départ des lycéens pour Bamako ce lundi matin, je remonte de Boni à Koyo, avec les peintres, par Aransan toko. On monte toute la pente et gagne le pied de la falaise jusqu'à pratiquement la gorge sombre de Boni toko, mais à cet endroit, on oblique à droite et on longe longuement le pied des parois oranges. Immenses dalles verticales, stries géantes fendant du bas en haut la roche, surplombs massifs, couloirs verticaux qui se perdent dans le ciel, et encore et encore ces grands drapés de grès resplendissant que le vent caresse en venant s'y frotter ; des rafales claquent contre des surplombs : "génies", me dit aussitôt Dembo.

En contrebas de notre itinéraire, la pente raide encastrée de grands blocs tombés, quand ?, de la falaise. Plusieurs centaines de mètres plus bas, la plaine sèche où la végétation recroquevillée par la saison sèche se fond dans une brume grise, oppressée de chaleur. Des oiseaux frôlent les parois à grands coups d'aile. Des martinets bruns, qui migreront en Europe dans deux mois, filent près de nous en longs vols planés aussi rapides que silencieux. Des faucons, des éperviers au cri rauque tournoient. Nous voici à un endroit où la pente inférieure se précipite plus raide. Le passage que nous empruntons se resserre. La pente à notre droite est devenue une seconde falaise de grès. Au dessus de nous à gauche, ce sont les créneaux les plus découpés de la falaise, tels qu'on les voit si nettement de Boni en bas, tels que le soleil levant les saute chaque aube pour déverser une lumière éblouissante, blanche, silencieusement stridente. Le créneau le plus grand là-haut, profond d'une quarantaine de mètres, s'appelle Wosiri ka : la "bouche" ou la "porte" de Wosiri. J'ignore ce qu'est Wosiri. Ici le pied de la falaise que nous longeons devient une densité surprenante de piliers et de facettes dont chacun monte au ciel sur cent mètres de haut. Sous la vire que nous suivons, d'autres piliers, d'autres facettes plongent vers la plaine. Ici commence un passage extraordinaire. Dans toutes ces immenses couches verticales de grès l'érosion a laissé en place les plus dures, immense feuilletage vertical, évidé ici et là. Les lames verticales sont parfois profondément ébréchées, d'où ces aiguilles folles dressées en plein vent, d'où ces blocs massifs posés comme au dessus du vide, d'où cette éloquence épique aussi formidable que légère qui fait danser la montagne avec le vent et avec le vide. Elle prend dans ses bras le vide, elle embrasse le vent. Le vent serre la montagne comme une main, dont les doigts dressés tressent l'air qui file, rêve et va. L'endroit est si beau et si étrange que je propose que nous nous y arrêtions un moment. Hardiesse, simplicité, originalité des formes, puis-je dire irrationalité des formes, là où en fait rien ne s'apparente à la rationalité mais où, terre, ciel, eau, vie, tout va et respire dans un état de poésie ouverte et souple, avant même la mise dans une forme nommable. Monde de l'intuition.

Nous avançons encore parmi les aiguilles et les parois ; passons parfois au bord d'un vide impressionnant. Gagnons enfin la base du couloir étroit encombré de

gros blocs coincés ; ce couloir est le toko lui-même. Escalade parfois compliquée. Nous passons d'ailleurs deux fois entre la paroi et des blocs, par une sorte d'escalade-reptation qui écorche désagréablement la peau. Encore des blocs raides à grimper. La pente s'apaise ; la difficulté de l'escalade, non. Mais nous atteignons la brèche, profonde elle aussi, entre Koyo Poto et la crête. Devant nous, de l'autre côté et en contrebas le plateau sommital et, là-bas, dans une lumière étincelante, le village de Koyo. Long arrêt en plein vent sur la crête près de la brèche, tant la beauté épique du lieu nous parle. De nombreux poèmes-peintures nous viendront de cette ascension.

La descente vers Koyo n'est pas simple, malgré la dénivellation modeste. La déclivité est un ensemble de courtes falaises et de ressauts verticaux ; plusieurs passages d'escalade dont l'un me demande bien de l'attention. Sur un replat à mi pente, un large auvent : sous son couvert des murets très anciens de briques de banco ferment des sortes de pièces, avec petites ouvertures carrées. Les peintres me voient regardant ces pièces de terre sèche, attendent un moment puis me disent : “ c'est Zongori ”. Le chef actuel du village y effectue des cérémonies. Les peintres me montrent sur un replat, juste en dessous, d'autres maisons tellem sous un second auvent, et, à peine plus loin, encore d'autres. Oui, me dit Belco, c'était un village tellem. J'étais passé tout près de lui deux ans plus tôt sans rien voir⁴².

Pendant ce séjour je vois ainsi, au fur et à mesure de nos déplacements sur la montagne de Koyo, trois autres villages tellem dont Alabouri et les peintres me donnent sans difficulté les noms et certains usages passés et actuels. Le plus important, une trentaine de pièces aménagées sous un long auvent au fond du ravin de Zogro, s'appelle Guro Na Omo : “ le grand cimetière de la mère de Guro ” : les habitats tellem ont été utilisés par les Dogon comme sépultures ; ils sont maintenant ou abandonnés ou convertis en ruches, dont les villageois redoutent les abeilles. Je ne suis pas sûr qu'ils les redoutent pour leurs seuls dards.

⁴² note de novembre 2010 : la belle date plate devant Zongori est devenu un de nos principaux lieux de création de poèmes-peintures sur tissu en 2008 et 2009.

En Europe

Le Museo Nazionale Etnografico Pigorini à Rome a présenté de mi juin à fin octobre 2005 une très grande et belle exposition des poèmes-peintures créés au Mali depuis le début. Il s'agissait d'une sélection, bien faite ; les plus grands formats y étaient remarquablement présentés. Ce sont, avec mes conférences, ces expositions qui permettent, parce qu'elles sont louées, de financer le Projet de Développement du village, les rémunérations des peintres et les frais de production des œuvres. Alabouri, les peintres et moi sommes depuis le début d'accord là-dessus.

Depuis longtemps les peintres souhaitent connaître ma maison en France, voir mes montagnes. Nous avons mille fois évoqué ces lieux. Ils m'en parlent souvent, disent désirer fortement les découvrir. Je n'ai pas individuellement la capacité de les inviter ; de plus une invitation privée de ma part ne leur permettrait sans doute pas de recevoir le visa Schengen. Mais une grande institution a ces capacités : et justement l'Ambassade de France épaula le Musée romain pour inviter deux peintres et le poète.

Dans mes séjours précédents au village de Koyo, je me suis assuré que chacun, Anciens, Chef, parents, peintres, au delà de ce qu'il pouvait dire, acceptait vraiment et comprenait ce voyage. Il me semble, enfin, que l'invitation des Romains, en ce qui concerne les peintres, Hamidou et Yacouba, est bien reçue et acceptée

par tout le monde. Malheureusement un financement insuffisant contraignit Yacouba à renoncer à son voyage.

Ce voyage étant sans doute fort difficile pour un peintre-paysan qui, de plus, ne sait pas lire, je vais chercher Hamidou à Bamako début juin. Il est jovial, fier, exubérant et m'accueille en me donnant sa "daba". Il ajoute : "maintenant je ne suis plus cultivateur, je suis peintre". Grande marque de confiance certes, mais don plus que préoccupant : comment peut-il donc envisager de couper les ponts avec son monde et son mode fondamental de vie ? Mais dans l'heure qui suit, il se lamente et se plaint qu'il doive abandonner ses "jardins", ses pierres, sa femme et ses deux enfants et que personne au village ne le comprend.

Pendant un mois le voyage d'Hamidou a oscillé vigoureusement entre des périodes de détente et d'ouverture heureuse de l'esprit et des yeux, et des périodes, beaucoup plus nombreuses, d'abattement si ce n'est même parfois d'agressivité. Ce que mille fois il m'avait dit désirer avec tant de force il l'a refusé et le plus souvent rejeté ; lorsque nous avons marché jusqu'au pied de la plus grande montagne à côté de ma maison, tant et tant de fois évoquée par Hamidou et même déjà dessinée au Mali, il a refusé, sans aménité, d'y commencer le moindre pas.

Toutefois dans quatre lieux clos, il a créé quatre fresques étonnantes, qui

ont été comme son ancrage et dans le territoire pour lui très rugueux de l'Europe et, en même temps, dans la mémoire puissante de sa montagne.

Début juillet, je suis retourné au village de Koyo avec lui. Le retour d'Hamidou au village a été laborieux

jusqu'au jour enfin, vers la mi-juillet, où dans leurs chants nocturnes, les Femmes ont célébré le peintre voyageur, sa vaillance et son courage et ont touché de leurs mains tendues le sol devant lui. De ce jour, tout est allé mieux.

Contrejour

En revenant du quinzième séjour, en juillet 2005

Première partie

La fissure étroite

avec dix dessins à l'encre d'Alguima Guindo, en pleine page

Toute une journée de ce grand soleil droit et terrible qui nous brûle le dos, nous travaillons, à deux heures de marche du village, sur les dalles de Séidou Panga. Les tornades de l'hivernage font filer une eau abondante dans une faille de la roche, au long des dalles. Nouveaux poèmes-peintures sur trois tissus rouges : j'en pose et peins les mots, les peintres en posent les signes, torses nus penchés au sol, nous tous tour à tour à genoux ou accroupis, œuvrant sur le tissu, sur cette mince peau de fils tramés les uns aux autres, ouvrant notre création, notre hypothèse rude et candide, droite et naïve sous les yeux impitoyables du ciel.

Nos yeux, eux aussi, voient ce que nous avons posé sur ces simples peaux de tissu que nous avons étendues au sol. Aventure franche et drue, j'en suis toujours étonné, que chaque poème-peinture ose calmement à la pointe de l'invention, de plain-pied dans la modernité de notre disparate temps à tous. Je ne sais ce que, dans ces poèmes-peintures, les peintres voient et pensent : sûrement un ébranlement de leurs croyances et de leurs perceptions habituelles de leurs lieux de vie, une mise en mouvement maintenant confiant. Sans doute aussi un jeu théâtral qui a formé au fil des années son rituel.

Triptyque achevé, déjà sec ; nous finissons le troisième verre de thé qu'Hama a fait mijoter sur dix braises dans la grotte qui borde les dalles. Il est temps de quitter la montagne de Koyo et de gagner sans délai l'oasis dans la plaine, Boni, où l'on m'attend. Alabouri et trois des peintres vont m'y accompagner.

Le matériel replié dans le sac, les sandales remises au pied, nous longeons les grands ressauts de grès orange qui, relevés verticalement, bordent le plateau sommital avant de plonger, verticalement, en plusieurs centaines de mètres, vers la plaine. Au bord du vide, par une brèche carrée, nous regardons la plaine, l'oasis dans la brume de chaleur. Longeant ensuite un ressaut qui m'a toujours intrigué et attiré, j'y vois soudain, au bout de six ans !, un long auvent évidé par l'érosion et meublé à intervalles réguliers de petites constructions en banco, sous le couvert du surplomb. A l'évidence des constructions tellem, comme maintenant j'en connais et les peintres m'en ont montré tant sur leur plateau. Je demande à Alabouri comment s'appelle cet ancien village : "Bonko". Je propose que nous y allions ensemble, comme chaque fois que les peintres me voient découvrir un nouveau site

tellem. “ Pas question, me dit Alabouri. Il y a encore des morts là-dedans, des os, des crânes. Beaucoup de “ génies ”, beaucoup de pouvoirs, beaucoup de dangers. Si tu t’approches trop, même de vingt mètres, tu vas attraper des maladies terribles qui détruiront tes poumons et tes os ”. Les peintres écoutent Alabouri et se taisent. Nous continuons à longer le ressaut, passant au large. Le couloir habituel de descente vers Boni commence quelques centaines de mètres plus loin.

Mais de manière aussi soudaine que surprenante Alabouri propose que nous descendions par Bonko tukié, tout de suite ; j’y étais plusieurs fois passé, mais toujours à la montée. Faille très étroite, impressionnante. C’est d’ailleurs à son débouché qu’un des peintres, Hamidou, et moi avions débusqué et, finalement, attrapé un caracal il y a trois ans, chasse devenue mythique et chantée la nuit par les chanteuses sacrées du village. D’accord, allons dans la fissure. Les parois ocre s’y resserrent si étroitement qu’on ne peut parfois avancer que de profil, en s’éraflant. Long frottement, parfois pénible, toute la peau raclée par le grain de la roche. Quelques dizaines de mètres à lutter, vers la lumière éblouissante de la sortie en bas. Juste avant le débouché, les parois éclatent d’une lumière de feu et nous voici, le corps transpirant, éraflé, dans la brûlure d’un autre soleil, dans le souffle d’une autre atmosphère, au dessus du chaos de blocs au pied de la falaise sommitale, prêts à plonger dans la pente vers la plaine comme les blocs et les oiseaux de proie.

Descente dans l’air brûlant, de rochers en rochers, mes genoux souffrent. Nous perdons vite de l’altitude ; quelques arbres épineux que le vent remue bruyamment. Encore des blocs entre lesquels sauter, encore des blocs. Ici, entre de gros rochers, Alabouri me montre des empilements, presque invisibles, de pierres plates : “elles permettent un cheminement horizontal et, ainsi, tout autour de notre montagne ; seuls les gens de notre village le connaissent. Ainsi les Anciens, ajoute Alabouri, ont créé un chemin secret qui leur permet d’aller de pied de toko à pied de toko, - de bas de couloir vertical secret en bas de couloir vertical secret- et qui relie les terrasses cultivées les unes aux autres, sans que jamais les gens de la plaine ne s’en rendent compte”. Treillis de vigilance, d’astuce et de méfiance tissé sur la peau de la montagne.

Dans la lumière aveuglante, descente laborieuse dans l’éboulis final. Et enfin la plaine où la poussière chaude court à ras du sol. Nous gagnons l’auvent tamashek de branchages secs et de vagues tissus qui m’accueille à Boni depuis six ans. Nous attendons que la chaleur décroisse un peu pour aller saluer telle et telle personne dans l’oasis. Alguima me dit : “ sors la bouteille d’encre et les piquants de porc-épic, nous allons dessiner”. L’ombre y invite en effet. Un thé, que déjà prépare Hama.

D’une main ferme et tranquille, lentement, Alguima fait grincer le piquant sur le papier : il organise à pas délibérés sa marche sur la surface tendue, il va et trace sa

voie, allant droit ici, tournant raide là, revenant en sens inverse, contournant une vaste zone qu'il laisse ébahie. Non sans quelque raideur, mais aussi avec une sensibilité inquiète et drue. Voici un cercle qu'il accompagne d'un triangle : une tête et un torse ; quatre petites parallèles : les jambes. Et alors Alguima trace, dans le double chemin des jambes, à intervalles réguliers, des cercles, six, nodosités vides, articulations, bulles de désir et de pensée, gros blocs d'air posés juste au bord du vide où le personnage va se précipiter, mais non, dont il naît par l'efficacité surnaturelle de l'encre. Sur la surface raide mais qui gondole de désir sous la belle rage des traits, là, Alguima trace un nouveau cercle, son triangle, les piliers vides des jambes, les mystérieux cercles-articulations. En silence. Seul le crissement du piquant de porc-épic sur la surface. Encore trois figures. Il ajoute des petits cercles vides pour les yeux, pas de bouche. Yeux ouverts comme des rotules vides. Yeux pour nous voir ; trous pour que nous, nous voyions derrière la feuille, à travers elle. Puis Alguima trempe son piquant longuement, le charge de beaucoup d'encre et trace un ferme treillis qui enchâsse, contourne, lie et conclut : Alguima plisse les yeux, sourit et se tourne vers moi : "voilà, prends ce dessin. C'est notre descente par la fissure et les grands éboulis jusqu'en bas".

Ici Alguima dit avec ses lignes noires qui se croisent et se tressent l'armature du monde des hommes ; mais beaucoup de vide, beaucoup de vide, beaucoup d'yeux vides ouverts vers quoi ? Beaucoup de ventres vides, gonflés d'un air dont l'oxygène n'est pas né ce matin. Les lignes d'Alguima, comme les métaphores du poème, comme les pas du marcheur par les rochers et les blocs, tracent le réseau de nerfs et de veines qui nourrit la peau de la montagne, la peau de la vie. Mais la peau n'est pas visible, nullement visible, ni caressable, ni atteignable. Elle est retournée. Elle est dérobée. La retournerons-nous un jour, l'aurons assez marchée, assez dite, assez palpée, assez striée ; et déjà l'aurions-nous lacérée et détruite ?

Mais Alguima et moi disons non. Cherchons et créons toujours la peau de jour, éloignons celle de nuit. Voici les grandes alvéoles pulmonaires qui évident le dessin d'Alguima, voici les souffles de l'air ombreux et lointain, qui ouvrent la langue, voici l'intuition de la métaphore et de la ligne. Respiration incessante de la montagne, marée haute puis basse puis haute du poème, agissante avancée de la ligne qui taille et recoud le monde.

Ce matin, nous avons jeté sur les brèves peaux étendues à même les dalles, sur nos tissus, des signes, des mots, déjà pliés et roulés dans mon sac, tandis que les grands morts continuent de gronder dans les trous de roche de Bonko. Alabouri, Alguima son fidèle et vigilant second, les peintres m'interdisent d'entendre le grondement des morts. D'entendre le bégaiement rauque, d'entendre la drue question de la

montagne de Bonko. Ils ne m'expliquent pas pourquoi. C'est un fait, c'est une parole, la leur, qui nie et pose les choses toutes droites sur elles-mêmes, sur leur base à jamais stable. Discuter, expliquer, cela ne serait pas même envisageable. Mais aussi ils savent très bien que l'érosion existe, que la mort racle, que la peau s'érafle. Et par leurs rites d'initiation et leurs murailles de secrets ils retiennent la vie qui va, ils maîtrisent la vie par leur droiture et leur raideur, par leur férocité et leur ruse, par leurs pas de chasseurs et leurs danses de rêveurs au bord du vide.

Poète venant vivre dans ces montagnes épiques aux formes si simples, habitées de manière si profonde et intègre par les peintres, j'ai toujours la sensation aiguë que les peintres, intrigués, séduits mais aussi apeurés de mon regard, montrent ce qu'ils veulent bien, tel ou tel jour, montrer, de manière oblique ; et même parfois en élaborant ironiquement ou anxieusement des leurres. Mais, en même temps, ils savent bien que mon regard ni le leur ne peuvent tout à fait être masqués, ils savent bien que la vie cherche sans cesse ses voies et chemine, même douloureusement, à travers l'épaisseur de la roche et de la nuit.

Depuis six ans que nous travaillons ensemble à créer au sol nos poèmes-peintures, nous nous connaissons, je crois, un peu moins mal. Le caractère de chacun se découpe avec plus de netteté et moins de ruse. Dissimuler est moins facile. Les épreuves, parfois pesantes, de ces dernières semaines et, en particulier, le voyage tumultueux d'Hamidou en Europe, ont mis en plein jour le statut totalement communautaire, pour eux, de la personne. Les comportements parfois si paradoxaux et si pénibles d'Hamidou en Italie et en France l'ont été au premier chef pour lui-même, désemparé hors de sa communauté ; maintes fois, il avait à assumer une parole, une posture ou un geste solitaires et individuels, ce qui lui est aussi impossible qu'impensable. Cent fois avant son voyage il m'avait certes affirmé son souhait de devenir un peintre, un artiste, son appétit de découvrir seul avec moi les montagnes d'où je viens, les villes européennes que je traverse. Une fois sur place sa conduite et ses paroles ont soutenu avec violence l'inverse. Paroles préalables sincères, mais ne l'engageant pas, car il n'y avait pas d'individu à engager, paroles leurres pour me faire plaisir, paroles leurres pour aider son propre rêve à l'aube d'une individualisation.

Hamidou est sans doute le plus sensible et le plus inventif des peintres de Koyo. Les autres agissent et sentent de même, en tout lieu et en tout temps, fondus dans leur propre communauté, indissociables et inséparables, même si leurs styles graphiques sont nettement différents. Tous se tiennent, tout se tient. Ainsi pas de menace. Mais si quelque chose se distingue, si quelqu'un seul s'enhardit sur un chemin où une lumière neuve ne dissimule rien, la menace dresse ses griffes et jette ses sorts. Les peintres l'appellent " dzin " et le disent dans leur langue française " diable ". Pourtant l'aventure du signe graphique qu'ils ont décidé de courir depuis six ans

avec moi, avec le poète qui pose les signes alphabétiques fondateurs de pensée et de vie, ils la jouent comme une théâtralité que délibérément ils fondent. Mais les morts de Bonko grondent toujours près d'eux et près de moi.

Alguima le montre clairement dans ses dessins, qui sont toujours un réseau de liens. Des trames qui lient. Constance des relations, interdépendance des moindres éléments, rotules et articulations multiples des extraordinaires machineries célibataires qu'il met au jour sur la feuille. Mais pour lui-même ces machineries ne sont ni extraordinaires ni célibataires.

Comment puis-je avec Alguima communiquer, moi qui viens de ce monde du Nord où la parole créatrice cherche sa voie en cheminant contre une pesanteur collective, en luttant d'abord contre l'opacité inerte d'une sédimentation froide qui étouffe la pensée et la vie ? Comment parler et créer en dialogue avec Alguima ?

Par le cheminement clair dans la montagne, par son labeur quotidien : c'est ici la manière la plus simple. Alguima est homme des montagnes et je le suis. La forme épique et sans partage d'une montagne nous pose, à chacun de nous, les mêmes questions vitales. Comment vivre ici, comment survivre, où tracer le chemin, où boire à quelle source, de quelle danse préfigurer sa propre mort à venir, où trouver un toit, où aimer, comment s'appeler l'un l'autre par dessus le ravin. Alguima et les peintres trouvent des réponses dans la nuit secrète qui dans une profondeur tumultueuse peuple leur mémoire : j'essaie de comprendre la forme, l'élan et le sens de leurs réponses. Souvent je n'y arrive qu'à demi. Quant à moi, je trouve, pas à pas, des réponses dans la langue dont j'hérite et qui devient la mienne.

Mais pour parler avec Alguima et créer avec lui, et de même pour le faire avec les autres peintres, il me faut passer par la faille très étroite de Bonko tokié, qui m'écorche. Certains jours au village de Koyo, en haut de sa montagne, j'ai le sentiment très net que j'ai mis un pied dans l'autre monde, celui des peintres, et que je suis sur le point de ne pouvoir en revenir. La peau m'est alors retournée, la pensée muée. Les choses ont d'ailleurs faillit tourner à la catastrophe quand mon corps, dans un pur retournement physique, de fatigue et de faiblesse, a cédé et s'est effondré, par chance le lendemain de mon retour en France, ce dernier mois de juillet. L'accident de santé va peut-être mettre un terme à mes voyages là-bas et me boucher à jamais la faille de Bonko. D'ailleurs quelques fois déjà, j'ai éprouvé, seul occidental là-bas, un découragement, seul dans une mer de pensée symbolique et animiste ; et je me demandais quel leurre me faisait encore, malgré tout, croire à une création en dialogue et, simplement, à une possibilité de communiquer.

Je comprends mieux que ma vie, si difficile, à Koyo retourne ma peau, tissu maintenant flottant au vent. L'identité avec laquelle je suis venu à Koyo, avec laquelle j'ai grandi dans mes études et mes années, flotte, dépouille bigarrée que je vois déjà de loin, un peu haut dans le ciel, avec un léger contre-jour qui est le propre

de l'adieu. C'est alors, dans cette liberté heureuse et déliée du regard et de la pensée, que la langue du poème se déploie, agit, va et me donne les mots que je pose ; je les assume pleinement, en suis heureux, surpris, comblé et ne fais à ce moment aucune expérience du vide ou du deuil.

Je vois alors s'agiter ma peau qui se rétrécit et s'éloigne, je vois qu'elle est l'hypothèse baroque et légère mûrie par des siècles de civilisations. Heureuse et paisible mue de la conscience, qui connaît que le moi est une peau et qui découvre la minceur de cet épiderme. Mais, de leur côté, Alguima et les peintres, qui vivent et pensent par relations et par liens, qui vivent et pensent dans un continuum, vivent-ils à leur manière, en créant les poèmes-peintures avec moi, eux aussi une heureuse mue de la conscience ?

Nos chemins réciproques sont à vrai dire si ardues qu'une forme de paresse donne parfois envie de renoncer en disant que la communication entre nous est décidément illusoire car impossible. Non, je veux y croire ; les failles de Bonko tokié existent. L'art en dialogue est une tentative ; je mets toute mon audace et toute ma naïveté à m'y engager. Je tiens à oser. Allant et vivant à Koyo, je veux essayer de comprendre ce que dit et ce qu'offre ce monde sans je, sans écriture, sans objet matériel. Aller au bout de ce que je peux tenter avec mes moyens intellectuels et physiques.

Tournant autour de ces difficultés, entrevoyant de plus en plus d'heureuses créations, lucide au demeurant sur les leurres divers et sur ma naïveté propre, j'ai pensé depuis quelques mois trouver un socle sur lequel bâtir une nouvelle phase de notre dialogue ; et ce socle permettrait peut-être que nous allions loin. J'ai trouvé le personnage mythique. Celui que nous recueillons et qu'ensemble nous animons d'une vie future.

M'ouvrant progressivement leurs lieux, les peintres m'ont montré et au rythme des mois raconté un lieu particulier : Danka. Très loin du village, une vire large d'une dizaine de mètres, à mi-falaise, surmontée de parois oranges qui la surplombent sur deux cent mètres et dominant une falaise inférieure, aussi grande. Dans un creux de roche, sous un auvent, les peintres m'ont montré quelques signes peints, très anciens, dont le plus élaboré est un damier aux cases meublées inégalement de points. Ce damier, m'a dit Hamidou, a inspiré une grande partie de sa peinture récente sur les murs à l'intérieur de sa maison. Alabouri et les peintres m'ont peu à peu raconté que Danka est une très ancienne implantation humaine sur leur montagne : c'était un "village". Ogo ban ("Le chef rouge/mûr") y faisait régner une paix juste et prospère. Un jour toutefois, des "enfants" aux intentions obscures ont fait tomber du haut de la falaise des pierres sur lui ; Ogo ban ne s'est pas remis de ses blessures, s'est retiré dans une autre grotte, on n'a jamais retrouvé son corps. Son cheval, sûrement surnaturel, est resté seul, à mi falaise. Après, la

vie des gens s'est troublée ; on a dû quitter l'emplacement de Danka, s'installer en haut, au bord de la falaise sommitale. Danka se trouve sur une vire à gauche de la grande cascade de Bonsiri ; sur la même vire à droite, se trouvent les ruines qu'Alabouri me montre et que je n'avais jamais aperçues, d'un autre village très ancien, Bondiagiérin ; sur un élargissement de la vire, une plate-forme rectangulaire, quatre mètres sur dix, "giérin", place des rites chantés-dansés, célèbre dans la mémoire de tous les Dogon de la région : on s'y réunissait de tous les villages du toro tegu pour de grandes célébrations rituelles. Les peintres ne me disent pas les liens entre ces deux villages. Ils ne me situent pas non plus dans le temps, avant, pendant ou après Ogo ban, la période où a été construit le "toko" de Bonsiri⁴³, entre les deux villages, presque au long de la cascade ; mais ils disent avec une assurance définitive que les ancêtres ont décidé d'équiper en "escaliers" cette faille verticale, ont enjoint avec des paroles magiques à de grandes pierres plates d'y monter seules et de s'y coincer afin d'y former les degrés des "escaliers" - en fait des aménagements pour l'escalade- qui subsistent encore. Entre le début de ce toko, le plus hardi et le plus beau de la montagne, et la cascade, sous un bel auvent de grès suspendu au dessus du vide, Alguima et Hamidou les premiers il y a deux ans, puis Alabouri cet été m'ont montré des signes peints, complexes, très anciens pour certains et récents pour d'autres. Alabouri m'explique en outre qu'on vient y effriter une pierre dont la poussière forme une poudre explosive particulièrement efficace que l'on transforme sur place à l'aide d'un feu vif qui noircit une partie du plafond de l'auvent.

Le lendemain de la visite avec Alabouri à l'auvent peint de Danka, je propose aux peintres que nous travaillions sur la figure d'Ogo ban. Je prenais un risque, celui d'entrer de plain pied dans le mythe, et de tutoyer une figure de grand Ancêtre, dont je comprenais qu'il constituait une référence absolue pour tous ici, tenue toutefois secrète aux étrangers. Des dessins magnifiques naissent aussitôt sous les piquants de porc-épic.

A mi hauteur de la falaise, sous son auvent de roche penché sur le vide, devant le beau damier qu'il a peut-être peint lui-même, Ogo ban vit sur un seuil. Il est lui-même un seuil, que les peintres et Alabouri, m'offrent et me tolèrent. Ils pensent la situation mûre et mon initiation suffisante ; j'ai moi-même aidé cette évolution en ne cachant jamais mon appétit de parcourir la montagne et d'en découvrir les sens et les élans poétiques. Ogo ban, seuil de la mémoire acceptable, visible et ce jour-là enfin communicable, Ogo ban, qui vit au bord du vide, à mi hauteur, Ogo ban qui

⁴³ note de novembre 2010 : c'est un an plus tard que le mythe se complète. C'est Ogo ban lui-même, homme dont la parole était d'un intégrité et d'une densité considérables, qui a dialogué avec les pierres aux formes parfaites, donc les pierres paroles, pour qu'elles aillent en une nuit se coincer seules dans la grande fissure, constituant ainsi le toko vertigineux de Bonsiri.

pourrait aussi bien s'appeler l'Homme-Risque. Ogo ban, l'homme qui franchit sans cesse dans un sens puis l'autre son propre Bonko tokié. Ogo ban, l'homme mythique qui accompagne la montée magique des pierres, mais aussi celui qui est tué par des pierres jetées par des enfants.

Les peintres savent très bien ce que sont les pierres mobiles. Celles dressés pour les sacrifices animistes qu'ils pratiquent encore couramment. Mais tout aussi bien celles que nous choisissons, peignons de mes mots et de leurs signes et dressons enfin en "installations" au cœur du lieu, ici et là, sur le plateau sommital, sur tel sommet que les "génies" et la foudre des tornades habitent.

Le soir, après les premiers dessins d'Ogo ban vivant et ceux d'Ogo ban mort, nous créons trois poèmes-peintures que la figure d'Ogo ban inspire. A la nuit tombante Alguima dit en me lisant une figuration qu'il vient de peindre sur le tissu : "ce sont les peintres et toi, nous six, car nous sommes tous les descendants d'Ogo ban".

Aube d'une histoire, d'un rire, d'une théâtralité. Ce mois de juillet Alguima et moi créons avec la figure d'Ogo ban ; Alguima en fait venir au grand jour le réseau graphique et les articulations ouvertes comme des bouches, mes mots courent dans le ciel, où Alguima jette en souriant les filets de ses mailles ; Ogo ban s'échappe en riant et réapparaît au bout de la feuille, du tissu. Les mots rebondissent. Le dessin agite son treillis qui se roule et s'aère, la métaphore du poème est plus libre que jamais. Le récit mythique ouvre la lumière sur la parole qui s'écrit. Quel dessin s'engage, quel poème, quel poème-peinture, nous engagent vers quelle terre de la modernité, entièrement nouvelle ?

Deuxième partie

Paroles par la pluie et le vent

avec dix-huit dessins à l'encre, chacun au format A4, d'Alguima Guindo, Belco Guindo, Dembo Guindo, Hama Alabouri Guindo, Hamidou Guindo et Yacouba Tamboura

La nuit lourde

Le ciel a posé sa main la plus lourde sur le dos de la terre et le frotte. De la fièvre et de l'odeur de peau chaude rampent en bas de l'air. La nuit n'apaise pas mais la main épaisse du ciel appuie et épaissit l'obscurité. Je dors dehors sur le sol, juste une natte pour ne pas manger la poussière, juste un drap pourtant déjà trop chaud. La main du ciel appuie sur mon torse. Je me retourne pour libérer mon souffle et mes bras. La main appuie sur mes coudes et sur mes hanches. Je me rendors sans voir les étoiles. Le ciel est trop bas.

La nuée bosselée

Pas de levée étincelante de la lumière par derrière la falaise ce matin, pas de lent chant silencieux de l'aube du monde. Une lueur grise. Le ciel reste bas. Mais n'ose plus appuyer sa main, cache ses doigts, ses mille doigts. Il les plie. Il les serre. Articulations et phalanges grises et noueuses tournées contre nous, contre le sol, contre les chameaux et les chèvres qui remuent inquiètes. Les trois arbres ne bougent pas. Mille doigts roulés et pliés, mille bourrelets de nuages sombres, bosselés, serrés, drus et gris et noirs. Qui raclent.

Longtemps nous attendons, longtemps, depuis l'aube, ce qui se tait et se prépare et tous, hommes et bêtes, retiennent leur souffle. On range les tissus, les vêtements, les Calebasses, on presse les enfants vers les abris. On attend et regarde les doigts qui ne se sont pas encore ouverts et refusent, pourquoi, d'atteindre notre sol.

Le grondement derrière la montagne

Orange la falaise est grise. Elle s'est durcie dans la nuit. Elle creuse son ventre. A son point le plus haut, à son extrémité sud, là où le regard se perd, les nuages se pressent et se serrent encore plus nombreux. S'amassent avant de charger.

Un grondement derrière la falaise, dans les nuages noircis qui se massent derrière elle, là-bas. On racle et grogne. “ Attends ”, dit là-bas une voix de ciel et de nuée, dit là-bas une voix de sable et d’épines, “attends encore, attends ”. Elle parle à tous horizons, à toute oreille, aux oiseaux effrayés, aux serpents nerveux, aux bergers qui serrent leurs lambeaux de toile bleue sur leurs longs os, aux branches des arbustes qui se crispent. Au cultivateur qui se presse de finir de biner sa terrasse à mi-pente et puis court vers la grotte. Elle grommelle. Les hordes de nuages courts s’assombrissent. La voix de poussière et de vent noir se multiplie. La voix nombreuse gratte la terre profonde sous le socle de la falaise. La voix se cogne à son ombre qui racle sol et roche. La voix nombreuse s’étrangle. La voix remonte et roule contre les mille nuages noirs qui piétinent, tête en bas, et n’arrivent plus à voir les montagnes, les falaises et les hommes. La voix tend ses bras, trente deux bras vers rien et tout lui échappe mais ne s’enrage pas.

Le vent de poussière

Trente deux nuages jaunes surgissent du sol derrière l’extrémité sud de la falaise. Nuages jaunes qui enflent très vite et roulent leurs épaules et se hissent, regardent par dessus la montagne, vont manger la montagne. Mais : boursoufflures jaunes sans yeux ni bouche ni orifice. On les aperçoit ici depuis l’abri de roche, depuis le seuil de la hutte de branchages, on se dresse sur la pointe des pieds pour les voir par dessus les murs de briques de terre, par dessus l’échine des bœufs. Oui, c’est le grand vent qui lime, c’est “ kunso ”, le vent de poussière. Il accourt très vite. Les trente deux nuages jaunes grandissent cent trente deux et six cents et montent en roulant jusqu’aux bourrelets de nuages gris et déferlent sur nous avec la violence des plus grandes vagues sèches. Très violent le vent jaune rage en tous sens. Pas le vent. La poussière violente jaune qu’il soulève partout, les débris, la paille, les cailloux, les familles de grains et les hordes de feuilles sèches, les cailloux, les herbes blanches et les brindilles, les crottes des chèvres et les cailloux. La poussière jaune noue ma gorge, rampe sous mes vêtements et crisse sur ma langue. Est-ce que j’arrive à respirer ? Je ne vois plus la falaise. Je ne vois plus mes pieds sur le sol que les cailloux strient. Je ne vois plus mes jambes que le vol des grains de sable et des épines lime. La poussière, la poussière jaune en rage court plus vite que les yeux et que le vent. Et soudain l’air fraîchit.

Les grands déversements

Scindant la poussière jaune épaisse, la main a plongé dans le sol ses dix mille doigts gris. D'un seul coup quelque chose de lourd tombe sans bruit et cogne et pénètre le sol. Et tombe. Ecarte la poussière. La falaise, j'ai juste le temps de la voir, encore plus sombre, arc-boutée sur sa dure soif. Encore tombent les sept cents doigts d'eau tiède, gouttes épaisses qui cognent la tête et les épaules, trente mille doigts. Vêtements trempés, l'eau roule entre mes cotes, entre mes jambes, dans ma bouche. J'entre trop tard sous l'abri. C'est alors que les grands fracas commencent. La foudre tombe très près. La pluie se rue. Les rideaux d'eau se précipitent sans cesse. Le sol se creuse sous les chutes, les flaques, les mares montent partout. La foudre tombe trente fois. Je n'arrive pas à voir tous les éclairs. Si drue la pluie que la falaise disparaît à nouveau. Et la foudre. Et le torrent qui se forme et cherche son chemin de serpent entre les levées de sable et les pierres. Et la foudre et les roulements incessants du tonnerre à tous les points de l'horizon que plus personne ne voit.

Ici la voix joint les coups de tonnerre et leur fait lancer : “ tu veux l'eau. Tu as crié de soif. Tu as rêvé de la mer douce et immense dont tu ne connais même pas la forme et le sel. Tu quémanges tout le long de tes journées. Tu passes tes nuits à retenir ta langue qui se dessèche à force de chanter tes demandes sableuses. Tu te tiens à cheval sur l'échine du rêve et crois le guider vers moi. J'aime que tu me cherches. Je n'aime pas que tu me veuilles. Même proche de toi, je vis par l'éloignement. Je t'abreuve mais tu ne verras jamais mon visage. Je ne montre que mes doigts, et encore jamais tous, je les serre et un matin, je les pointe vers toi quand j'ai décidé de t'aimer. Je dis et refuse. Je pénètre, traverse et te, toi, laisse éreinté sur le sol que j'ai gorgé plus que toi. Je t'ai nourri. Je te nourris ce matin à nouveau. Tu grandis par mes nouvelles phrases, toi qui les entends comme des cris et t'efforces d'en garder les bribes et les minces fibres que tu confonds avec ce qui t'a éraflé les jambes, c'était le vent de la poussière, mon fils qui court en jouant juste devant moi. ”

Les cascades dans Zuku

Rideaux de pluie maintenant moins denses, moins agités, moins de craquements du ciel et de tonnerres retentissants. Pluie encore, pluie encore, mais comme européenne. Je vois à nouveau le ciel, nuées moins serrées, gris toujours, gris plus clair, que le vent presse vers le Nord, par dessus la falaise d'Isim et par dessus celle de Zuku.

Des bruits nouveaux descendent du haut de celle de Zuku, ronflements drus, émiettements, effritements. Par les brèches du haut de la falaise, par les créneaux, par les failles, je vois des cascades qui naissent et se précipitent dans le vide. Eau beige et blanche, hâtive et brutale. Eau bruyante, même d'ici, six cents mètres plus bas. Vingt cascades. Langues d'eau que la falaise et le ciel qui s'y accoude tentent de mêler et de tordre ensemble, désir nu violent. Vingt quatre cascades que la pierre et le vent jettent en deux cent quarante questions drues blanches. Mais qui les comprend ? Que dit l'eau enragée que le ciel a jetée et que les dalles et les roches chassent et lancent dans le vide ?

Les quarante huit cascades de Zuku grossissent. Le vent roule à toute force sur la faite de la falaise, roule à toute force contre le flanc de la falaise. Le vent prend l'eau des cascades, prend les voix des cascades, prend les bras et les torses de l'eau, prend les hanches et les seins, prend, prend. Et les noue et les broie et les jette à nouveau. Le bas n'existe plus pour l'eau. L'eau s'éparpille dans le vent horizontal. Les cascades meurent, sans cri, sans chant dans les longs filets de vapeur blanche qui brillent et meurent en riant contre le haut des parois.

Bonsiri horizontale

Il nous faut monter au village, en haut de sa montagne, face à Zuku. Je regarde sa falaise, où l'eau se jette aussi sans aboutir. Gronde, gronde vers le nord de la falaise. Gronde quelque chose que je vois, loin plusieurs kilomètres là-bas, blanc. Que je n'avais jamais vu, jamais entendu. Se gonfle perpendiculairement à la falaise et tend sa forme en voile enflée de chair claire et de feu blanc. Enfle et bouge en tourbillonnant dans son énorme sein qui enfle. Ronfle jusqu'ici. C'est la cascade de Bonsiri, que chaque tornade remet en eau. Qui fait exulter les gens. On s'y précipite alors, on s'y lave, nu, on y lave ses linges, on y joue, sous le soleil toujours revenu très vite. Aujourd'hui Bonsiri se déverse cent fois plus grosse ; toute l'eau du plateau de Koyo que j'imagine se ruant par les ravins et les rigoles et les failles là-haut, tourbillonnant, rageant, arrachant, hurlant, se précipite dans le vide et jaillit loin à l'horizontale ; et d'une masse si grande et si dense qu'au large elle tombe enfin, fracas parmi les grands rochers de la base de la falaise. Loin là-bas, la boursoufflure de Bonsiri jette son œil exorbité sur la plaine et tous ceux qui se terrent encore et sur ceux qui passent les premiers torrents et les premières mares pour retrouver leurs bêtes, pour rejoindre leurs enfants, pour redresser l'arbuste.

Bonsiri tend son oreille dans le vent vertical et ouvre le profond de la falaise à ce qui se dit dans le creux de l'air et dans l'épais de la pierre, parole glaiseuse encore mêlée de souffrance et de temps. Bonsiri ose et souffle. Bonsiri ouvre le profond de la montagne et brasse dans son grand gonflement blanc les signes des grottes et les

marques des dieux, les ruches et les tombes, les greniers de terre et les murets de grès, les os et les crânes, les graines et les feuilles. Mais ravale ce qui serait trop dit et reprend l'écume de trop de jour, de trop de lumière et l'avale dans le roulement de son eau qui se brise à coups de tonnerre sur les rochers du bas de la falaise.

Traverser avant qu'il ne soit trop tard

Tant d'eau descend et se rue de la montagne. Pour monter à Koyo, nous devons, même pluie non apaisée, partir immédiatement. Bientôt traverser la plaine jusqu'au pied de la première pente ne sera plus possible. Marécages prolifèrent et, dans la très faible déclivité de la plaine, déjà large cours d'eau boueuse, épaisse. Nous en avons jusqu'au-dessus du genou. Luttons contre les remous. La boue du fond, invisible, nous prend, aspire les pieds, déséquilibre. L'eau monte à la taille, enserme tiède et fangeuse les hanches et pousse, pousse. Gagner le pied de la première pente où les arbres du désert tordent leurs troncs, où les premiers rochers tendent les bras, où on remet mieux d'aplomb la charge sur le haut de la tête et, moi, sur mon dos.

Nous avons lutté dans l'eau, courbés contre le courant. Au premier rocher et à sa mince cascade claire que la pluie nourrit encore, nous lavons nos jambes boueuses, tordons nos vêtements, trop alourdis, avant de les remettre. Là où nous venons de passer, l'eau beige en remous vifs emporte une chèvre, des branches, un tissu sans forme. Draine l'épiderme de la terre et ce qui y est mort dans ces derniers jours, peu visible, misérable, sous le ciel aveuglant qui brûlait de plus en plus.

Monter dans les rafales

Ruisseaux beiges et drus torrents filent entre les blocs dans la pente. Filent les rafales de vent entre les rochers et les arbustes. Nous montons, la peau trempée de sueur et de pluie. Nous montons. A mi pente, dans les rafales, dans les chutes de l'eau, le bruit dur enfle son ventre de bête et vient cogner à nos fronts. La plaine grandit en s'éloignant. Eaux luisant partout ici, au loin, toute la plaine tirée à bout, peau écartelée, et de la lumière blanche filtre du sol jusqu'à l'horizon. Nous montons, la pluie descend sur nos épaules, sur nos torsos, sur nos jambes ; les pieds glissent sur les pierres et lèvent notre corps, notre charge, notre souffle ; la pensée reste en arrière, plusieurs pas plus bas, dans le brouillon de poussière et d'eau où elle lutte et cherche, courant après nos jambes, déjà hors souffle. Il faut s'arrêter.

Je pose mon sac et les peintres-paysans leurs charges sous le grand bloc orange où ils sont venus cent fois chercher la terre ocre de la termitière pour peindre. La dalle au sol ruisselle. Le vent cogne au plafond de l'auvent. S'asseoir ; la pensée revient, attardée, heureuse, s'allonge entre mes épaules et je regarde alentour : les empilements des grands blocs depuis la falaise, là-haut, jusqu'à la plaine. Les nuages qui glissent vers les confins et emportent des peaux mortes, des cris en langue étrange.

Plié au fond de l'auvent, un homme jeune nous regarde. Il sourit. Descendu du village il y a deux heures, bloqué ici par la violence de la tornade. Descendant au marché de l'oasis, en bas, puisque c'en est le jour. Il nous regarde en souriant. Yeux très jeunes, corps petit, jambes nues décharnées, très noires, genoux pliés contre le torse. Sa tunique grande ouverte, bleue et blanche, trempée. Les peintres le reconnaissent, le saluent, parlent à voix douce avec lui. Devant lui il a posé la petite table de bois qu'il s'est fabriquée et qu'il descend sur sa tête tous les jeudis, pour le marché : il y vend dix babioles et, le soir, remonte heureux au village avec sa monnaie dans un nœud qu'il fait à sa tunique. Petite table recroquevillée devant ses genoux maigres, serrée sous l'auvent. Il sourit. Il s'amuse seul.

Ses longs doigts tâtent sur la table l'échine du vent qui est venue s'y mesurer. Il sourit, car le vent s'allonge et s'enroule, s'allonge et se déroule, à force qu'il l'observe. Sur sa table, il voit s'ouvrir et se fermer les yeux de sa montagne, heureux, effrayés, heureux. Sur sa table ses longs doigts tâtent l'ombre de toute l'eau du ciel qui lui est passé, il en est sûr, sur les épaules et a pénétré entre ses clavicules jusqu'au centre de son torse, là où du souffle monte du fond de la terre et du fond des siècles, avec un grand murmure rauque où se mêlent en désordre des paroles très anciennes, des noms étranges d'ancêtres, des râles, des soupirs, des images dérangeantes et des débris de très profond sommeil.

Le vent en tempête à la faille

Au revoir, jeune marchand. Nous reprenons la montée, vent mêlé de rafales de pluie tiède, rochers glissants. La plaine en bas luit de plus en plus. Menues cascades d'eau beige entre chaque bloc, vent, vent. Nous buttons contre la falaise du haut de la pente. Le vent la cogne et la cogne. Tord furieusement les branches de trois arbres. La falaise crie, les branches grognent, rien ne tombe, rien ne casse. La falaise raidit, les rochers s'arquent, le vent rage. Falaise : dans le profond de la faille, que le vent ne parvient pas à fouiller, nous escaladons les pierres coincées en forme d'escalier par les ancêtres. Tournons dans la pénombre humide autour des énormes blocs coincés, nous faufile. Au dernier passage, très étroit, la lumière qui revient afflue, mais grise et métallique, et le vent, le vent frappe si fort que la roche

tremble. Si violemment. L'endroit est dangereux : beaucoup de vide, la roche glissante, les bourrasques irrégulières, imprévisibles, capables de nous jeter dans le vide. Que faire ? Attendre dans le creux de la faille ? Continuer à grimper le plus vite possible, monter avec les mains la dernière petite paroi de quelques mètres, courir, si possible, sur la vire suspendue, ce ne sera pas facile.

Nous nous hissons hors du dernier passage de la faille, à découvert. Une rafale renverse un des peintres, son ballot tombe dans le vide. Encore une rafale, elle me jette contre la paroi. Non, attendons. Retour à la faille, trempés, meurtris. C'est alors que nous voyons, dans un pli de roche, encore dans la pénombre, un homme du village. Cultivateur, qui voulait descendre au marché. Peau brune et cuivrée, petit corps fin, large visage souriant. Même ici où il se protège, le vent agrippe sa tunique, le tissu en lambeaux vole en tous sens à son épaule, à sa taille. Il nous regarde en silence. Il a trouvé la place exacte pour ses épaules dans la roche, il respire lentement, le temps lui passe sur la peau comme la caresse du vent, derrière les coups, derrière les coups.

“ Tu crois, lui dit la montagne dans un creux de laquelle il se serre, vivre avec moi et mes durs fruits. Tu veux bâtir ta vie en prenant à mains nues ma chair et mon sang que tu cherches dans mes fissures et au fond de mes grottes. Tu apprends à m'écouter en collant chaque nuit ton oreille gauche sur mon ventre et en collant ton oreille droite sur la lune la nuit où elle vient m'embrasser. Est-ce que tu comprends que je regarde par dessus ton épaule et par dessus celles des enfants de tes enfants de tes enfants ? Tu m'indiffères et j'aime ton mince corps et tes muscles durs, tes jambes frêles et tes yeux noirs qu'un vent broierait. Tu m'indiffères et j'aime ta pensée qui me discerne, qui juge ma sagesse et ma colère. Tu m'indiffères et je te sauve. ”

“ Vous pensez, dit le vent aux peintres et à moi, saisir mon sens qui court mille fois plus vite que vos mots. N'ai-je qu'un sens ? Vous cherchez et cherchez ce que je forme. Vous me résistez et dressez vos signes et vos lettres en filets souples pour retenir dans leurs mailles ce que je formule et je forme bien au delà de votre entendement. Est-ce que vos yeux voient ma forme, le croyez-vous sérieusement ? Vous dressez vos filets qui m'attrapent à peine par les cheveux ; je vous laisse en arracher quelques-uns et m'en vais en riant. Dressez encore vos lettres et vos signes, je vous laisserai quelques oiseaux. Mais dans leurs chants que vous ausculterez, l'oreille sur leur poitrail tremblant, vous ne comprendrez que peu de choses. Ma vie bouillonne dès mon haleine, dans ma gorge, dans la moindre chose que je vois et pars toucher, le voyez-vous ? Tout près de ma naissance, vous tremblez de peur et de joie, mais ne comprenez pas assez que je n'ai pas un sens, mais cent, qui se contredisent. ”

“ Vous voulez, dit l’eau à nous tous, le cultivateur, les peintres et moi, rapprocher votre colonne vertébrale de la longue phrase que je déroule au long du plateau sommital et que je jette, à Bonsiri, dans le vide que j’aime et crains. Vos os sont mes mille yeux que je ne clos jamais. Je rampe sous les blocs, je fais croire à mes mille naissances que vous apercevez entre les pierres, mais je nais aussi bien dans la brume blanche et la nuée noire. Vous voulez marier votre échine au fil tord de mon destin. Mais votre bouche vous trahit les matins où vous mordez le fruit empoisonné de la discorde et votre corps se dessèche et je n’ai aucune pitié de vous. Vous voulez fondre dans mes bras légers mais vous raidissez vos muscles pour dominer et distribuer. Est-ce que vos yeux à vous ont saisi que je n’ai pas d’os et que ma substance est l’âme diverse et agitée des ancêtres, des dieux non-nés et des jumeaux que vous n’avez pas ? Si je vous dis que ma chair est l’enfant qu’engendrent l’élan lové au fond de la grotte et la force nouée au fond de la pierre, me comprendrez-vous ? Pour me contenir, vous dressez des murets de signes, de pierres et de mots : vous avez un peu raison, mais de guingois, car en fait je contiens et retiens votre vie, votre souffle et vous donne l’humidité qui huile les articulations de vos pensées et de vos désirs. Je glisse odorante et salée sur votre peau dans l’effort. Je renforce vos murets et amollis les pensées trop rudes, vous amenant à reconstruire toujours, à bâtir l’instable”.

La poussière de l’auvent

Les rafales s’espacent. Nous sortons, allons aussi vite que jambes et poumons le permettent, courons au bord du vide, avançons dans la pluie, courons, atteignons le bord du plateau et derrière le grand rocher de Repousse-étranger, Losundama, trouvons abri : juste contre le rocher plus de vent, seule la pluie, drue à nouveau. Ici sur le plateau, nous sommes arrivés dans l’autre monde, plaine d’en bas maintenant invisible. Longues étendues des dalles sommitales brunes et noires, luisantes d’eaux que le vent frise. Monde en altitude et horizontal, parallèle au ventre du vent qui s’allonge et s’allonge jusqu’après la source de la nuit. Quittant l’abri de Losundama, nous traversons les dalles et les ruisseaux et gagnons Bisi et déjà la pluie redouble. Ici d’habitude les peintres cultivent et irriguent leurs jardinets, comme tous les gens du village cultivent les leurs, le long du ravin d’écoulement des eaux de pluie. Gens d’habitude affairés partout sous le soleil, puisant l’eau dans les Calebasses, arrosant les carrés de plantes, binant, taillant, binant, les reins cassés, binant, sarclant. Chantant parfois, si plusieurs dos, plusieurs bras binent ensemble, du même rythme des dos et des bras, la même travée de terre sableuse filant entre les dalles noires.

Personne ce matin, seuls le glissement de la pluie et les butées du vent qui vient tordre ici un arbuste, là brasser des épis de mil, et la pluie fouettant et l’eau ruisselant. Trempés, nous allons nous abriter sous l’auvent de Bisi komo, où tant de

fois déjà nous avons trouvé l'ombre pour peindre nos poèmes-peintures sur les tissus que nous étalions. Personne ici non plus. " Viens plus profond sous l'auvent, me dit un des peintres, l'eau n'est pas arrivée jusqu'ici, elle va venir." Des filets d'eau suintent rapides au plafond de l'auvent, tombent sur nos têtes, sur nos nuques, glissent entre nos omoplates. Nous rentrons profondément sous l'auvent, le sol s'en relève, le plafond s'abaisse, des blocs bouchent presque le fond. Ici en effet la roche reste sèche. Les peintres ôtent leurs vêtements trempés, rampent sur une longue pierre plate, quelques centimètres séparent leurs corps du plafond. Dans la pénombre je vois leur peau noire, ici et là couverte de la poussière du grès qui se désagrège. Ils sont allongés les uns contre les autres, presque nus, sur le ventre ou sur le flanc, s'endorment. Les poumons bougent un peu, à leur rythme l'eau dégouline à l'entrée de l'auvent. Sur une autre roche plate, je m'allonge, regarde l'eau dehors qui coule partout, qui envahit les jardinets, je regarde les branches des arbustes qui tordent et roulent leurs bras maigres. Le ciel est gris, l'espace est clos, la lumière se retire. Je m'endors parfois. Je me réveille, me rendors encore ; l'engourdissement de mon bras mal replié me réveille, la poussière de grès que j'ai avalée m'étouffe. Je vois l'eau qui déborde partout, mais le fond de l'auvent reste sec et tiède.

Je me réveille encore. A ma droite, je découvre le petit homme qui se cachait tout à l'heure au débouché de la faille de la falaise, agressée par le vent en furie. Comment et quand est-il arrivé jusqu'ici, renonçant donc à descendre au marché ? Il dort, au pied d'une autre grosse pierre, dans l'obscurité ; son torse bouge à peine. Bouge-t-il ? Avant de se fondre dans le creux de la roche, dans le fond du sommeil, il a serré sur lui son tissu noir, curieusement sec ; quelques cheveux dépassent. La pierre et la roche veillent sur lui en fermant leurs lèvres. Retenant leur salive, suspendant leur haleine.

Or à peine plus loin à droite au fond de l'auvent, sur une longue pierre plate, aussi ombreuse et poussiéreuse, je vois une femme, torse nu, un pagne bleu à la taille, sale et troué. Allongée, genoux pliés, dormant. Ne bougeant peut-être pas. Arrivée ici quand ? Les cheveux tressés mêlés de paille. Epaules et seins maculés de la poussière beige qui se délite ici partout. Devant elle, un fagot de bois mort, qu'elle a posé dans la poussière. Menues branches qu'elle a cherchées au pied des rochers, dans les ravins, loin, très loin, seule, pour ce soir devant sa maison de terre cuisiner la bouillie de mil de ses enfants. Mais où sont maintenant ses enfants sous la pluie, le garçon qui garde les chèvres, la fillette d'habitude partie dès l'aube à la source ? Filtrant sous l'auvent, de l'eau ruisselle près d'elle, la cherche, l'ensommeille, hésite, néglige ses jambes et passe vers la nuit profonde où une vie obscure prend, loin là-bas, sa sève.

Les peintres, serrés les uns contre les autres, dorment. La femme, le cultivateur dorment. Je crois que le plafond de l'auvent s'est un peu rapproché de leurs corps ici et là blanchis de poussière. Dans la pénombre tiède, la roche tiède et l'eau tiède

broient du sommeil profond partout. Farine sous le poids de la roche qui grince, lente meule que l'huile de la pluie aide. Pensée qui sommeille et va par les chemins de grès, par les alvéoles des poumons, par les secrets de l'eau, par la tiédeur de l'air. Pensée qui n'a pas de forme assignée, pas de contour encore clos et qui cherche dans l'ombre des corps des traces sombres et nettes, comme des signes ou des lettres.

Mais les corps ici n'ont pas d'ombre. Mais dans la poussière les traces ne se peuvent dessiner. Mais la pensée dans le bruit de la pluie et le mouvement du vent, dans la torpeur de la roche et la raideur des os, mais la pensée avec la peau qui enfle et qui se vide et s'enfle, mais la pensée avec le sang qui afflue et reflue dans les rêves, dans les cous, dans les poignets et dans les talons, où respire-t-elle, où atteint-elle sa forme et son élan qui puissent la dresser en contre-jour épique dehors dans la lumière ?

La levée

“ Est-ce que tu es sûr de comprendre où est mon horizontale et où est ma verticale ? demande la grotte au petit cultivateur. Tu me connais depuis deux mille ans. Tu écarter les rides de tes joues comme moi le bord de mon auvent pour sourire. Sommes-nous apparentés ? Savons-nous bien tous deux à quoi nous sourions ? Accepterons-nous de le dire ?

Tes yeux, si tu ne dors plus, plongent à la verticale dans la terre et tu jauges le devenir des graines. Tes yeux plongent du haut de la falaise et tu jauges les troupeaux que des Peul poussent au loin dans la plaine. Debout le matin sur un rocher, allongé à midi sur une dalle, tu saisis entre tes doigts la vie robuste, lui prélèves un peu de sang et de suc et la laisses repartir en riant parmi les pierres. Apprends-moi ce qu'est ta verticale et ce qu'est ton horizontale, car de la vie se forme aussi en moi, mais beaucoup plus prudente elle ne peut naître entièrement. En moi, de la lourdeur, une torpeur de tous les membres. Pas une malédiction. La forme des corps et la forme des mots ont besoin de ces deux dimensions qui sont les tiennes pour arriver au jour où tu vis. Promets-moi de revenir dormir sous les tonnes et les tonnes de mon plafond à la prochaine tornade : je brasseraï ton rêve et masseraï ta mémoire. Elles me donneront, je le voudrais tant, la lumière non noire qui me manque. ”

Le cultivateur sourit. Il ne répond pas.

“ Est-ce que tu es sûre de comprendre d’où je dérive, demande la poussière à la femme ? Tu me connais depuis six mille ans. Tu m’éparpilles sous tes hanches quand tu dors allongée sur le sol. Lorsque tu chantes en broyant sur la meule les grains de mil et que tes mains, tes reins, ton chant nourrissent et sauvent le village, c’est moi aussi que tu entreprends et je me cabre et je m’arque et je me disperse multipliée dans les notes de ton chant. Tu me fais naître alors dans l’absence suave de forme qui me projette dans la lumière et m’y fait rire.

Mais dans le fond de l’auvent où pendant la tornade tu viens en t’allongeant farder de ma blancheur tes épaules et tes seins et tes pieds, est-ce que tu perçois entièrement que je suis le délitement du grès mêlé du balbutiement éternel des morts que les ancêtres de tes ancêtres ont serrés au fin fond de mon ombre ? Je te farde et tu me donnes ta peau, dans le délaissement de ton sommeil, pour que j’entre dans une forme d’où puisse enfin naître la parole. Je te remercie. ”

La femme ne répond pas ; elle porte ses mains sur son ventre.

“ Est-ce que vous êtes sûrs de comprendre ce que je risque et ce que je refuse, demande le rocher aux peintres ? Vous me connaissez depuis vingt mille ans. Vous tournez ma forme dans votre imagination. Vous cherchez mon ombre pour vous y asseoir et pour creuser votre torse jusqu’à l’extrême bout de l’expiration. Vous me demandez de prendre votre air et la place de vos poumons et de dégager toute ma force aveugle qui fixe la matière en plein jour, face au vent, face à l’avenir dangereux, face aux yeux inconnus et, plus difficile encore, face aux yeux de vos proches, de vos frères, de vos filles. Pourtant je ne peux réunir ma masse que si le soleil et le vent m’entraînent dans leur querelle amoureuse. Pour cela j’ai vraiment besoin du poignard du soleil et du dard du vent ; tous deux font quelques pas mais me le refusent. Sauf juste avant la tornade où le ciel pèse de tout son poids : le soleil alors, au plus fort de sa brûlure, me desquame, le vent, au plus fort de sa rage, me décape. Je refuse et je risque.

Vous me demandez la patience qui crève le ciel et allège la peur. Vous me demandez l’empreinte des siècles et des millénaires d’où vous savez que vous venez. La peau encore très fragile, vous commencez juste à marcher debout, tâtonnez, attrapez la fourmi hardie et le brin de l’herbe maigre qui pousse à mon ombre. Voici, vous vous adossez à moi, riez tout haut et en six mots bancals me demandez de vous dresser bien droit la colonne vertébrale. Car debout, croyez-vous, vous verrez se préfigurer claire et nette l’ossature des signes et la belle harmonie qui les élance dans les espaces. ”

Les peintres regardent durement le rocher, ne le touchent pas, étalent devant lui au sol le papier et le tissu. Ils s’assoient. Ils allongent leurs bras, dans leurs doigts

serrent le pinceau, et arrêtent le bavardage du rocher en posant les signes. Ils deviennent alors les fils du rocher.

“ Est-ce que tu es sûr de comprendre ce que je fends, me demande la faille ? Tu me connais depuis six ans. Tu empruntes mon cours vertical pour monter au village des peintres-paysans. Tu descends mon cours vertical pour regagner la plaine des longs départs. Je suis l’horizon debout. Tes pieds, tes jambes, tes mains quand tu grimpes au creux de mes parois arpentent le profond de l’étranger, la rigole du lointain où l’Autre se forme avant d’essayer de naître, où il remue lentement pendant les tornades. Tes mains touchent ce que je prépare depuis l’éternité et que je n’arrive pas à mettre au jour. Dans mon creux, il fait trop sombre pour que tes yeux t’aident à comprendre vraiment ce que je fais en fendant la paroi. Le sais-je moi-même ? Mais tu m’aides à fendre le dur et le fermé, l’hostile et le muet.

“ Va-t-en, étranger ! ” me crient les peintres. Mais leurs cris rebondissent sur le rocher et les rejettent hors de la peinture.

“ Viens, étranger ! ” me disent les peintres avec des mots de leur langue qu’ils ne connaissaient plus et dont ils sont eux-mêmes surpris. Ils ont regardé au fond de leur rêve, allongés dans la poussière au fond de l’auvent. La poussière sur leur peau a glissé. Elle s’amasse dans les plis de leurs cous, sous leurs bras, entre leurs jambes, durcit sur leurs fronts, leur fait mal et pique leurs yeux. Ils voient l’étranger, ma silhouette en contre-jour, assise près d’Ogo ban sur un rocher. Ils scrutent nos silhouettes : oui, à côté de moi, c’est bien Ogo ban, l’étranger qui est arrivé il y a tant de siècles sur leur montagne, a été accepté, est devenu un de leurs ancêtres. C’était il y a des siècles et des siècles. Il connaissait les paroles capables de soulever des pierres ; il leur a dit d’aller se caler dans la faille, entre ses deux parois verticales. Elles se calaient toutes seules, depuis on a pu grimper dans la faille. Quand il était vieux, un enfant, un des ses petits-enfants, peut-être en jouant, a jeté une pierre du haut de la falaise. Ogo ban, allongé en bas, se reposait. La pierre muette l’a tué.

Les peintres n’en croient pas leurs yeux. Ils se demandent s’ils rêvent. Ils se réveillent complètement alors qu’enfin la pluie cesse.

Le vent est constant et tiède. Partout descend l'eau généreuse. Le soleil sèche la montagne. Le rocher monte en riant dans le ciel. Les peintres le regardent. L'un d'eux dessine son sillage.

La faille me rend l'ombre. Je ramasse sur la dalle un lambeau de peau, mais de qui. Mes yeux y suivent un tracé de rides, fines et très anciennes, mais de qui, jambages et lettres, mais de qui. Dans leur creux, un peu de poussière brille.

Le vent est constant et tiède. Partout coule l'eau généreuse. Le soleil étend la montagne. Le rocher tourne en chantant là-haut dans le vent. Les yeux des peintres saisissent ses phrases les plus simples. Les doigts de l'un des peintres dessinent le clair risque de son chant nu.

La faille accepte le vent qui l'aborde. Elle respire et tend aux mille mains du ciel la moisson de mots que je leur forme.

Troisième partie

Recherche d'Ogo ban vif et mort

avec dix dessins verticaux à l'encre d'Alguima Guindo, Belco Guindo, Dembo Guindo, Hama Alabouri Guindo et Hamidou Guindo, chacun de format 21 cm de haut sur 8 cm

“ Par la montagne, dit Ogo ban, par l’herbe, par la brume, je passe mon bras.
Je traverse la chair épaisse de la montagne,
je parcours la racine rieuse du brin d’herbe,
je secoue la brume et ses ailes éblouies
et je passe mon bras
et je tends mes doigts jusqu’à vous, hommes mystérieux de maintenant.

Vous m’intriguez, je ne vous vois qu’en contre-jour, mal distincts, depuis le fond de ma grotte.
Mais je sens bien qu’une autre distance que celle des pierres et du vent nous écarte.
Vous me faites pitié car vous vous allez de guingois
et vos vêtements tombent de travers sur vos épaules maigres. ”

La montagne allonge le vent.
Haute est la falaise, noueuse la branche de l’arbre dans le ravin.
Rare est l’herbe au grand courage.
Plus rare encore la brume qui étincelle, la brume qui prépare la parole dans son sein ;
et la parole naît enfin et dissipe la brume, qui sourit.

“ Mais enfin, je m’adresse à vous, hommes du présent ! Vous ne me répondez pas.
Vous vous agitez comme des chèvres peureuses,
vous vous cachez dans votre chemise sale
que vous relevez sur votre visage. Répondez-moi. ”

“ Ogo ban, nos pères et les pères de nos pères t’ont admiré. Ils ne t’ont pas plus connu que nous. Mais ils t’ont sincèrement admiré. Si tu nous parles brutalement, crois-tu que nous pouvons nous aussi t’admirer ? L’oiseau s’enfuit du jardin où le chat rampe ; au cri de l’épervier le mulot déguerpit. Laisse-nous tranquilles ”.

Droite est la falaise qui brille pour le soleil levant.
Le vent fouille les plis de la falaise. Le vent libre fouille les arbres, fouille les tissus des vêtements.

“ Du fond de ma grotte, je me lève sur un coude. Les ancêtres de vos ancêtres m’y ont enterré, mon corps blessé à mort serré dans le linceul que leurs femmes ont cousu en damier. Depuis des siècles, j’essaye de me lever. A chaque mouvement, à chaque effort, jusqu’ici j’échoue et un nouveau morceau de la montagne s’écroule en me brisant un peu plus les os. Vous me perdez de vue, sous mon amas de poussière, monceau de ronces, d’épines, de cailloux et de débris. Où se trouve exactement ma grotte, vous ne le savez même plus. ”

Sur la plaine au sud, des nuages se concertent. Le ciel brûle, la terre se dessèche depuis des mois. Sur la plaine, des nuages grossissent ; la pluie future se réunit. Le vent l’aide.

“ Ogo ban, parle plus fort. Articule plus clairement. Nous n’avons pas perdu ton nom. Nous cherchons ta grotte. Où es-tu ? Belco t’a cherché sur la vire à gauche de la cascade. Il est parti là-bas, au milieu du vide, en nous disant que la falaise s’y dresse si orange et si droite que le sang doit s’y épaissir et la peau s’y durcir en se noircissant encore plus. Donc le corps d’Ogo ban devait y être dissimulé et protégé, peut-être sous un surplomb. Belco est resté sur la vire, l’arpentant de long en large, cinq jours. Quand il est revenu, il est resté muet pendant encore cinq jours. Puis il a repris la parole, mais uniquement en raillant et en ironisant et il nous a montré une petite pierre totalement sphérique. Il nous a affirmé qu’il l’avait trouvée sous un large surplomb au milieu de la vire, qu’elle calait ton crâne. Il n’a rien dit d’autre. Peut-on le croire ? Ce qui est sûr, c’est que les enfants qui gardent les chèvres là-haut, au bord de la falaise, ont entendu chanter en bas, dans le vide. C’était la voix de Belco, ils n’ont eu aucun doute là-dessus. Il chantait d’étranges phrases, très belles, où il traçait à ces enfants et même à des jumeaux que le village verrait bientôt naître, un destin, des épreuves, une mutilation, une très grande joie, un désastre, une descendance surprenante, l’arrivée d’un étranger qui connaît l’art de la parole fondatrice. Les enfants ont retenu ces chants, Belco les chantait plusieurs fois le matin. Mais depuis, au village, Belco raille et ironise ; il refuse le plus souvent de chanter, ou seulement quelques strophes de cette étrange histoire. Nous en venons à nous demander si, par sa gorge et ses lèvres, c’est vraiment lui qui a chanté. ”

Les pierres dressées sur la vire pivotent sur elles mêmes. Elles dansent à leur rythme, elles dansent, qui est celui des siècles. Elles tracent dans la poussière au pied des surplombs des sillons, des arcs, des angles. Sans effroi certains oiseaux s’en

approchent, certains lézards. Dans les grandes chaleurs de juin, les pierres les plus lisses se desquament vers le soir, en claquant, l'une après l'autre : la falaise claque et retentit et les singes en haut et les oiseaux dans les fissures jaillissent en criant, en dansant, en chantant.

“ Vers vous je tends mes doigts, dit Ogo ban. Phalanges, pulpes du bout des doigts, fines empreintes digitales filent, filent dans l'air. Traversent l'air confus de l'arbuste épineux au bord du vide. Fouillent les remous de l'air tiède au ras de la plaine. Tâtonnent dans le sommeil de l'air chaud sur les longues dalles du plateau, au sommet de ma falaise. Je vous cherche et vous cherche. Je laisse les ombres de mes doigts, les bribes d'ombre de mes doigts un peu partout. Là où le vent adulte ne les arrache pas. Menus signes, ici sur une dalle, minces empreintes sous l'auvent, traces têtues. Vous ne les voyez pas. Votre distraction vous perd. Mais enfin, têtes engourdies, réveillez-vous ! Je vous tends mes doigts et vous oriente. Je vous destine. Je veux vous serrer et vous étreindre à jamais. Où êtes-vous ? ”

La montagne pose sa main grande ouverte sur le dos de Dembo. Le ciel appuie sa paume sur les épaules d'Alguima. Le vent étire ses doigts sur le torse de Hama.

“ Tu as fondé certains usages de notre peuple. Tu l'as fait le soir où tu as regardé le soleil droit dans les yeux ; puis tu as allongé ton bras jusqu'à sa bouche et du bout de ton index as atteint, dans sa gorge, humide et tiède, la source de la parole la plus enfouie qui organise la vie des plantes, des animaux, des hommes et, entre eux tous, la juste circulation des chants et des récits. Nous avons appris par les Anciens que tu as pu chaque soir embrasser le soleil sur la bouche. Et que tu te retournais et posais sur la paroi de ta grotte tes lèvres. Mais y insufflais-tu les élans, les vides et les pleins de la parole ? Cela n'est pas clair pour nous. Ou bien est-ce que tu apaisais tes brûlures en scarifiant le rocher ? ”

La montagne s'affaisse dans le couchant. L'horizon se replie dans la nuit. Le vent se déshabille et se décharne jusqu'à sa colonne vertébrale. La montagne respire allongée sur le dos. Le ciel s'agenouille près d'elle, se roule sur elle, s'allonge sur elle.

“ Des enfants en jouant au bord de la falaise, en haut, dit Ogo ban, ont jeté une pierre ronde. Bonds de la pierre sur les dalles et les dalles de la falaise, claque la roche, froisse en crissant l’air, claque la roche. La pierre ronde écrase mon oreille gauche, brise ma clavicule et mon bras, fend mon torse. Je n’ai pas saigné. Je n’ai plus pu parler. Mon fils m’a allongé au plus profond de mon auvent, là où j’avais cent fois posé mes lèvres en feu. J’ai pu regarder les cercles, les arcs, les lignes de mes traces, mais je ne pouvais parler. Ma fille a accouru. Ils voulaient tous que je leur lise ces signes. Je n’arrivais presque plus à respirer. J’ai levé une dernière fois mon bras droit et ouvert mes doigts. Ils ont compris qu’il fallait libérer mon cheval. Il est descendu par la pente raide de terre, au bout de la vire. Il connaissait bien le chemin. Ses sabots ont frappé un peu plus fort la terre sèche, les graviers, l’herbe rase. Ses sabots ont tracé des trous alternés d’arcs de cercle. Mon cheval va et vient dans la plaine depuis six siècles et revient au pied de ma falaise les nuits de pleine lune. Personne ne le voit. Vous pouvez juste entendre le chant rauque de ses sabots. Essayez de trouver la trace de ses pas. Essayez de lire ses empreintes. ”

La plaine rode et va. Elle écarte les montagnes et les lime. Elle ne les écarte pas. Le vent défend les montagnes. Le jour lime les falaises. La nuit redresse les falaises et les arque.

“ Nous avons à sauver tes signes, disent Alguima, Dembo et Hama. Belco y contribuera aussi. Nous ne savons pas comment, nous cherchons. L’étranger qui connaît l’art des paroles est arrivé il y a six ans. Il reste plusieurs semaines au village puis il s’en va, puis il revient. Il ne pose pas de questions. Il aime que nous l’emmenions par les ravins et les replats de notre montagne. Il connaît l’art des signes qui fixent les mots et l’art de les assembler. Il les assemble sur le papier, sur le tissu ou sur la pierre. Il nous lit ce que cela écrit. C’est très étrange : la montagne, le vent, l’eau, et bien d’autres choses viennent s’y agenouiller et y boire une substance qui les transforme, les ouvre et les élargit tout en multipliant leurs ombres. Il nous a proposé de poser près de ses signes des lignes et des traits de couleur. Mais nous, qui ne savons pas l’art d’écrire des mots, nous avons hésité. Sans rien faire paraître à l’étranger, nous avons tous quatre pensé à toi et nous continuons à t’invoquer toutes les nuits. Nous avons compris qu’avec toi, nous pouvions travailler avec l’étranger. Les lambeaux de ta peau, les bribes de ta carcasse, nous ne savons toujours pas au fin fond de quelle grotte, dans la falaise, ils gisent dans la poussière. Mais dans chacun de nos dessins, nous en enfouissons, avec l’encre et la peinture, une part ; et cette part de toi, nous sommes émerveillés de voir qu’elle se renouvelle sans cesse. ”

Les peintres, Alguima, Dembo, Belco et Hama, et l’étranger ont marché des jours et des jours de montagne à montagne, erré comme d’île en île parmi la mer aveugle

des nuits et des choses difficiles qui hantent et divisent les hommes. Ils s'arrêtent à l'ombre d'un grand rocher ocre, au bord du vide en haut de la falaise, qui attrape le vent et le pose à son ombre, lui aussi.

“ Portez-moi jusqu'au bout de vos doigts, faites-moi entrer dans l'encre et la peinture, dit Ogo ban. J'ai quitté mon linceul en damier depuis si longtemps ! poussière infime, minuscules bribes de tissu effiloché dans la poussière. J'ai quitté ma grotte depuis si longtemps et cherché depuis si longtemps à enfourcher mon cheval perdu derrière l'horizon ! Je me suis dissous dans la mémoire du ciel et dans le poids de la roche. Vous avez sauvé mon nom, de génération en génération ; en me protégeant vous m'avez desséché et je n'existe plus que par le chant d'un tel ou par le récit morcelé de tel autre. J'ai dépéri et me tiens, douloureux, sur le seuil du vide. Il est très coupant, brûlant à la plante de mes pieds, ce seuil. Si je le franchis, je tombe, en tombant deviens la pierre qui me tuera éternellement ; vous pleurerez beaucoup et tellement pleurerez que vous vous écoulerez tout entiers dans le flot de vos larmes : alors vous disparaîtrez en cascade et vous disperserez en étincelant au pied de la falaise. ”

Le soleil avance horizontal. Le vent monte vertical. La falaise tend son torse à l'horizon qui hésite. La cascade perd et reprend souffle.

“ Avec l'étranger, nous arrivons à ta grotte. Nous l'avons trouvée, Ogo ban, à mi-hauteur de la falaise, dans un pli de roche rouge. Ici la vire s'enfonce sous un surplomb que l'aigle seul connaît. Voici ta grotte, c'est sûr, voici les signes ronds, les arcs de cercle, les lignes sombres que tes lèvres ont déposés sur la paroi du fond de la grotte. Dis-nous ce que t'a dit le soleil en t'embrassant ! Réponds-nous ! Pourquoi te tais-tu ? ”

Le silence s'agite dans la grotte. L'air s'immobilise au long de la falaise. Le silence s'élargit dans le ciel et se serre sur la paroi du fond. L'air s'incruste sur la paroi du fond et montre aux peintres et à l'étranger un damier, très ancien, peint là il y a des siècles, quarante-huit cases, des lignes noires et rouges, dans chaque case des points en nombre irrégulier.

“ Dans ta grotte, Ogo ban, nous ne t’avons pas trouvé. Nous refusons d’accepter que nous ne te trouverons jamais. Nous avons besoin de toi pour vivre et pour parler. Mais avec l’étranger qui connaît l’art des mots, c’est nous qui atteignons le seuil. Pas celui d’où l’on saute dans le vide. Celui, encore cisailant, englué de mystère et de peur, d’où l’on jette dans le vide le frêle filet que l’étranger et nous tressons, maille à maille. Lettres et lignes tressées, traits et mots noués patiemment, lentes et nombreuses articulations. Filet souple, aux mailles lâches. Nous le jetons, en prenant ensemble notre souffle, en élançant ensemble nos bras dans le vide. Le filet de nos signes flotte et va. Le vent aime s’y frotter. Le soleil aime s’y risquer. Mais voilà : nous ne pouvons ramener notre filet. Nous le savons fort bien. Il reste suspendu en l’air ; ainsi dans ses mailles nous voyons se profiler des êtres étranges, des enfants aux bras écartés, enfants de qui ? un cheval au cou arqué, des silhouettes humaines, des sortes de petites montagnes, des jardins et des champs, d’autres montagnes plus lointaines et plus originales. Et tous vont en cortège, en contre-jour, car notre filet reste suspendu dans le ciel qui est le ciel du jour, la grande grotte de la lumière. ”

Le vent s’en va avec les bribes du chant d’Ogo ban,
qui n’existe pas et que je forme et crée ici

Remettre en vie la parole : deux lieux

Août 2007

Le récit chanté du griot

Depuis mars 2007, Alabouri et les cinq peintres dogon m'accompagnent tous dans la plaine chez Yacouba Tamboura, à Nissanata. Les gens de ce village, on le sait, sont d'anciens " captifs " sédentarisés de nomades Peul. A vrai dire ils restent très proches de l'état de servage. Leurs aïeux sont parfois d'anciens dogon toro nomu raziés dans les rochers de piémont ; l'acculturation auprès de leurs maîtres a éradiqué en eux la connaissance du toro tegu et, plus encore, celles des rites et des mythes. Les gens de Nissanata sont fiers de recevoir la visite des peintres de Koyo, avec moi. C'est Yacouba qui nous héberge. Seul autre étranger admis régulièrement à Koyo, et toujours en ma compagnie, Yacouba fait maintenant totalement partie de notre équipe, mais avec une approche qui lui est propre. A Koyo, il parle peu, écoute beaucoup. Sa peinture s'enhardit actuellement. Il a, à l'instar des peintres de Koyo, créé au centre de son village une Maison des Peintres ; à vrai dire il est le seul à y peindre. Elle est, elle aussi, superbe, même si la diversité et l'ampleur des transmissions du patrimoine de sa communauté composite, asservie il y a encore peu, sont faibles par rapport à celles des deux Maisons des Peintres dogon⁴⁴. Yacouba, à l'évidence, fait un patient et très efficace travail (un " bira ") de reconstruction de sa mémoire.

A Nissanata même Soumaïla Goco Tamboura tient à être toujours parmi ceux qui nous accueillent. Du même âge que moi, il est tisserand, cultivateur et surtout devin et griot : on se moque de son tempérament très sanguin, tout en le craignant. Les louanges ou les blâmes qu'il chante au rythme d'une demiealebasse vide qu'il pose au sol pour la frapper en cadence, sont admirés et également redoutés dans toute la région. Il dessine d'étranges dessins géométriques sur des feuilles à petits carreaux qu'il me demande ; puis il me donne un grand nombre de ses dessins, tous divinations et en même temps cadastres de ses montagnes avec leur peu d'ancêtres, lui qui est " captif ".

Ce mois de juillet 2007, alors que nous sommes tous réunis une nuit à Nissanata, Soumaïla propose que nous grimpons le lendemain en haut de sa montagne jusqu'à un village ruiné, peut-être tellem, Lamasaga, qu'il m'avait déjà montré en juillet 2003 avec Yacouba à la suite d'un incident dramatique dont ce dernier avait été victime : un envoûtement impressionnant en pleine montagne, faute d'avoir accompli un sacrifice préalable. La guérison s'était accomplie grâce à un important

⁴⁴ En avril 2006 les peintres de Koyo ont bâti, peint et ouvert leur première Maison des Peintres, un peu à l'écart du village, en haut de la montagne ; on la visite. Ils en ont créé en février 2007 une seconde, dans le quartier dogon qu'ils se sont construit à Boni. Sur la première Maison, on peut lire mon livre *La Maison des Peintres de Koyo*, éditions Voix d'encre, 2006.

sacrifice que l'on m'avait enjoint de financer et grâce à la création par Yacouba, à peine remis de transe, et sur son insistance, et par moi d'un poème-peinture harmonieux sur un tissu blanc⁴⁵ : de ce jour l'acte de créer un poème-peinture était pleinement intégré aux rites et prenait en outre un caractère d'arthérapie.

A l'aube nous montons donc à Lamasaga. Pour repas, quelques graines d'arachide. Soumaïla, à l'ombre d'un grand rocher rond, proche des sépultures pleines de crânes et d'ossements, me tire alors à son initiative les cauris et m'en livre les prédictions, ainsi qu'à deux des peintres dogon. Il ajoute que de très grands bienfaits sont à venir pour nous tous si je sacrifie une chèvre blanche. Puis il chante à très forte voix des récits qu'il improvise sur nos actions actuelles. Et nous autres, Alabouri, les six peintres et moi, créons à Lamasaga même nos œuvres sur les tissus et sur les papiers, entourés, c'est sûr, de la présence agile des ancêtres et des " esprits ".

Dès l'aube du lendemain nous grimpons tous à nouveau à Lamasaga et le plus jeune des peintres dogon y sacrifie la chèvre blanche que je me suis procurée à Nissanata. Soumaïla chante encore plus tandis que, là où aucun autre étranger n'est jamais monté, tous ensemble nous créons de nouvelles œuvres. Une cinquantaine de grands singes noirs tournent une heure autour de nous, à trente mètres, dans les blocs de roche rouge. Nous redescendons à Nissanata à la nuit tombante. A une heure du matin, Soumaïla me réveille pour m'offrir une cassette qu'il vient d'enregistrer en secret dans sa maison.

Comme je comprends difficilement le Peul, c'est le surlendemain soir à Koyo que Alabouri et les peintres dogon, qui parlent couramment cette langue, me traduisent le grand récit chanté du griot : nous l'écoutons sur un petit lecteur de cassettes. Sans Soumaïla, qui n'est pas admis à Koyo. Tous les registres de la parole sont pratiqués dans ce récit, de l'invocation rituelle au sortilège, de la louange à la simple information, de la flatterie à l'ironie, de l'apostrophe à la méditation, de l'invective à l'ivresse de la glossolalie. Mais surtout le griot devin, visionnaire, " captif " embourbé dans sa misère sous l'autorité pesante des Peul, dit en la chantant l'aventure de la parole que, peintres et poète, nous avons engagée depuis huit ans ; il dit le devenir de ces communautés extrêmement pauvres, dogon et rimaïbé, dont l'accueil du poète étranger transforme le devenir et le fertilise ; il dit la parole qui danse dans les montagnes, il dit la parole qui voyage, il dit la parole libre qui grandit celui qui la prononce comme celui qui sait l'écouter, il dit le poème-peinture qui grandit chacun et fonde un monde plus fécond. Le rimaïbé, étranger le plus étranger parmi les étrangers, déraciné, dépossédé de lui-même, dit en la chantant notre aventure moderne de la parole qui fonde l'homme dans ses racines lointaines et dans sa fertilité contemporaine.

⁴⁵ De ces épisodes, je rends compte dans mon livre *Si la montagne parle*, éditions Voix d'encre, 2005

Or à l'aube qui suit le don qu'il m'a fait de cette cassette extraordinaire, Alabouri et les peintres dogon invitent Yacouba et Soumaïla à nous accompagner sur notre chemin de retour vers Koyo. Par un nouvel itinéraire nous grimpons une partie très abrupte de la falaise dogon de Koyo. Et parvenons à un autre village abandonné, sans doute tellem, Bandagiérin, inconnu de tout étranger, dont Alabouri et Belco ont commencé seulement en 2005 à me parler. Alabouri et les peintres dogon m'y ont enfin conduit il y a une semaine : je souhaitais y retourner et que, si possible, si admis, nous y créions une œuvre. Les ruines de ce village sont accrochées en pleine falaise, au dessus d'une belle paroi verticale et sous de puissants surplombs orange. Toutes sortes d'oiseaux y nichent. Nous arrivons sur une petite place circulaire, dix mètres au plus de diamètre ; suspendue dans le vide. C'est le giérin du village. Non, nous ne pouvons nous installer sur son bord, car les peintres m'y montrent trois pierres-paroles dressées les unes contre les autres et instruments d'une culte actuel très puissant ; mettons-nous plutôt ici ; je sors de mon sac à dos des quadriptyques en très beau papier, les piquants de porc-épic et la bouteille d'encre de Chine. Ensemble nous cherchons, trouvons et posons sur le papier les signes graphiques et les métaphores poétiques du lieu. Alabouri sourit comme jamais. Soumaïla, frappant en rythme le bidon en plastique dans lequel il a emporté un peu d'eau, chante notre action de ce matin à très forte voix, que les surplombs renvoient vers la plaine. A la fin Yacouba esquisse au centre du giérin quelques pas de danse. Puis nous disons adieu à Soumaïla, finissons notre escalade, traversons tout le plateau, arrivons à la nuit à Koyo.

La parole en acte

C'est mon vingtième séjour. Comme à chacun de mes séjours désormais, nous nous déplaçons deux ou trois fois vers le village de Nissanata, dans la plaine, chez Yacouba Tamboura. Comme lors des deux séjours précédents, Soumaïla et Yacouba nous conduisent haut dans leur montagne : ils explorent avec nous les zones obscures de leur mémoire. Nous traversons Itri, le village de deux de ses ancêtres que Yacouba nomme pour la première fois, Sambo et Arsiké Gada. Nous nous arrêtons ensuite à la grotte peinte de Komboal Bingaldan ; cette fois, Soumaïla dit soudain qu'ici ont travaillé, il y a 2 700 ans, trois peintres poseurs successifs de signes : Antemeli (" le trouveur "), Saïdu Ugo bara et Antinba, dont les trois noms sont clairement dogon du toro tegu. Soumaïla ajoute que je suis le quatrième poseur de signes de cette grotte. Comme je suis le seul de nous tous à savoir lire, il me demande de lire tout haut, pour les peintres, Alabouri et lui, les signes de mes prédécesseurs. Je réponds que je perçois ici la présence d'un texte mais dans une langue que je ne peux traduire.

Puis nous arrivons au site de Lamasaga, où Soumaïla nous amène directement à un petit emplacement délimité par un cercle de pierres, de cinq mètres de diamètre, au pied ouest du gros rocher qui couvre des chambres et des greniers, abandonnés depuis des siècles. Il s'assied au milieu, nous sommes tous assis sur les grosses pierres qui font cercle. Soumaïla, griot et devin, nous dit alors que nous nous trouvons sur le " giérin " de Lamasaga, que nous n'avions pas remarqué jusqu'ici. Trois grands chanteurs y ont activé jadis la parole, dit-il soudain, Dembere de Lamasaga même, Alaï de Kalé (montagne pointue dans le creux de laquelle, dit-il, existe un tunnel vertical bardé de nombreux greniers) et Sambal de Homborié Tiékié où se trouve une petite grotte avec un grand signe peint rouge, habitat d'un grand " esprit " redoutable que Soumaïla et Yacouba m'avaient conduit voir en juillet 2003. Soumaïla ajoute qu'il est le quatrième chanteur de Lamasaga. Ainsi, le 4 août 2008, avons-nous remis en vie la parole fertile chantée-dansée du giérin de Lamasaga.

Ensuite, avant que nous ne commencions une trentaine de mètres plus bas un travail de création dont le thème fixé par les peintres est justement celui des grands chanteurs passés de Lamasaga, Soumaïla tire les cauris, prédisant entre autres à ma fille, à nouveau présente avec nous, de bonnes études et une entrée active et fructueuse dans notre travail de création. Comme je demande à Alabouri d'où il pense que Soumaïla Goco tient ses connaissances sur ces lieux, il me répond qu'entre nos séjours il se renseigne auprès des Anciens de Nissanata.

Mais la parole de Soumaïla Goco, disent Alabouri et les peintres n'est pas celle du toro tegu. Elle ondoie, flatte, hésite, reste instable. Il a des éclairs visionnaires, il

tente de stabiliser sa parole. Il y arrive parfois un peu. C'est seulement, disent les peintres du toro tegu, lorsqu'il tire les cauris que sa parole est claire et ferme, car ce n'est alors pas lui qui parle : ce sont les " esprits " de la montagne qui parlent par les cauris que sa main jette au sol. Les " esprits " de la montagne sont des surgissements actifs de la parole.

Les peintres précisent alors que eux-mêmes posant leurs signes, les Femmes qui Chantent la nuit à Koyo et moi, peut-être encore plus qu'elles et eux, sommes les gens de " tegu bitikuda ", de la parole retournée, de la parole mise en mouvement ; Soumaïla Goco n'accède à cette parole que lorsque les " esprits " parlent par sa main lâchant les cauris. Nous, nous travaillons la parole, nous la libérons, nous l'ouvrons et si, très concrètement, nous la retournons, c'est que nous sommes les cultivateurs de la parole qui en retournons la terre, avec la houe double de notre regard et de notre compréhension.

J'ajoute ici en novembre 2010 (et à dessein pas en note de bas de page) qu'à chacun de mes séjours ultérieurs, et plusieurs fois par séjour, notre plus accomplie démarche de création s'est déroulée dans ce balancement en deux temps. D'abord : la montée à Lamasaga au prix d'une escalade difficile à la fin, la divination aux cauris, un sacrifice, la création d'œuvres avec toujours le passage intrigué des grands singes ou même de grands caracals, tout cela sur une large terrasse d'altitude jonchée de blocs géants, dominant la plaine infinie du Sahara et face à la montagne de Koyo et aux nobles ondulations de sa falaise : notre travail de la parole en acte dans un paysage d'une beauté paisible et profonde. Puis dans un second temps, le lendemain, la montée à Bandiagiérin, au prix d'une escalade fatigante, un petit sacrifice, la création d'œuvres dans un paysage d'une beauté épique sous les immenses falaises orange surplombantes, tandis que les grands oiseaux très nombreux volent, veillent et paradent tout autour de nous. Rite double où, au prix d'efforts physiques intenses, nous sommes régulièrement allés restaurer et remettre en vie, dans nos œuvres sur tissu et sur papier, la parole aux origines si anciennes qu'elle paraissait perdue ; mais la voici active, moderne, resplendissante et nous en éprouvons, chacun et tous ensemble, un accroissement de la conscience de notre responsabilité et un bonheur qui nous comble.

Pensée et usage de l'espace à Koyo

Novembre 2010

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

D'une part j'ai compris de moi-même et analysé seul ce que les peintres et Alabouri n'ont cessé de me dire au fil des années en me " lisant " leurs dessins sur le papier, leurs signes peints sur les tissus et leurs peintures murales : une transmission progressive et de plus en plus abondante. D'autre part j'ai pris à partir de 2007 l'initiative de poser des questions à partir du lexique touareg : certains mots essentiels ne peuvent se comprendre qu'en dehors de la rationalité européenne et m'ont demandé des efforts d'analogie, de synthèse, de déduction ou d'induction pour lesquels l'aide des peintres m'était très utile. En même temps les peintres, Alabouri, les Anciens, les grands responsables du village voyaient bien que j'avancerais dans la compréhension et que ma fidélité restait la même, malgré les épreuves. Ces dernières avaient aussi une dimension initiatique. Elles ont été variées. Physiques : les ascensions parfois difficiles ou vertigineuses, la fatigue des très longues marches en pleine chaleur, mes chutes dans les rochers, les blessures, la morsure d'un scorpion, des piqûres de frelon et les maladies et infections diverses, parfois dangereuses qui m'ont imposé de longs traitements en France. Aussi les épreuves non physiques : le grand banditisme touareg de plus en plus menaçant dans la région, jusqu'à s'allier au pire intégrisme islamiste à partir de 2009 ; les pressions, sollicitations, menaces et intimidations fréquentes de gens de la plaine, surtout dans la bourgade oasis de Boni, pour que je leur cède des objets ou de l'argent, ce que j'ai toujours refusé, non sans risque. En outre, les années passant, je n'ai plus eu la même force pour créer au sol les œuvres sur les grands tissus, sur une dalle en plein soleil ; et les peintres ont bien vu que je me fatiguais parfois beaucoup. Ils ont alors accepté mes questions et les ont même largement devancées lors de mes trois derniers séjours en été 2008, en février-mars 2009 et en été 2009⁴⁶. J'en suis donc venu à une compréhension d'ensemble de ce qu'est Koyo et du rôle central que la poésie y joue ; le temps est venu d'en faire part dans les pages qui suivent. Pages où l'on va voir pourquoi les peintres ont si bien rencontré le poète que je suis et pourquoi le poète que je suis a si bien pu créer en dialogue avec les peintres. Pages où l'on va voir que la poésie en acte ne s'absente jamais.

⁴⁶ Après l'hivernage 2009 le risque d'enlèvement touareg et islamiste est devenu trop important et m'a fait suspendre mes séjours.

1

Espace symbolique et animiste

1.1

La nature du réel : le réel est de la parole

1.2

Définir l'espace : l'espace est un acte

1.3

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

1.4

Les activeurs d'espace : les hommes

1.5

Les densificateurs d'espace

Les “ médicaments ” et les “ veines ”

Les sacrifices

Les sons du *giérin* de saison sèche

Les *daka* dans l'autre espace

1.6

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

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

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

1.7

Les balisages spatiaux des activités humaines

Cultiver : le *gié* de l'hivernage

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

Puiser l'eau

Manger

Se reproduire

Initier

Accueillir et maîtriser les étrangers

1.8

L'anti-espace

La crise de la pleine lune

Les lieux interdits

L'espace interdit autour du sacrifice

Les sièges du *Ogo*, “ chef adjoint ”

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

2

L'espace neuf du poème-peinture

2.1

L'espace à deux dimensions

Le tissu acte

Le tissu récolte

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

En deux dimensions

2.2

L'espace à trois dimensions

Les *Maisons des Peintres*

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

1

Espace symbolique et animiste

1.1

La nature du réel : le réel est de la parole

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

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

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

Cependant cette pensée de la parole en acte, fondamentale, considère que la parole ne peut exister, donc s'accomplir et se déployer, si possible jusqu'à son *wurou*, que

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

1.2

L'espace est un acte

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

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

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

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

1.3

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

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

Or le même substantif sert aussi à désigner les larges surfaces de terre *iso* cultivable, sous la forme de “ champs ”, parfois fort loin dans la montagne. Et le même verbe désigne l'action qui s'y effectue. Les peintres et Alabouri sont formels : c'est bien le même mot et le même verbe qui sont employés dans ces fonctions apparemment si différentes. Alabouri me précise que le mot *giérin* désigne à la fois la “ place de danse ” et la “ place à ensemercer ou ensemencée ”. Onze *giérin* de “ champs ” existent dans la montagne de Koyo⁴⁷, tous affiliés à des ancêtres référents. Il existe d'autres surfaces de “ champs ” dans la montagne, mais plus petits ou plus éparpillés : ceux-là ne reçoivent pas la désignation ni le statut de *giérin*. Les *giérin* de “ champs ” n'existent que dans la montagne de Koyo ; on peut en trouver quelques traces dans celle de Nissanata, village actuellement de “ captifs ” de Peul, gardant cependant de nombreuses éléments de culture dogon *toro nomu*.

⁴⁷ *A Dosu koyo*, à partir du village, *Aranbamgiérin*, *Ogogiérin*, *Kusogiérin*, *Kirkongari giérin*, *Bazammigiérin*, *Turigiérin*, *Baïngiérin* ; dans les pentes sous la falaise : *Songiérin* (de *Boni toko* à *Aransan toko*), *Bokotorogiérin* (sous *Woïsolid*), *Sandogiérin* (sous Koyo pote), *Parangiérin* (sous Isim koyo)

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

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

Pour désigner l'action sur l'espace, la langue *toro tegu* utilise un autre verbe, lui aussi étonnant : *din*. Les peintres qui parlent un peu français le traduisent parfois "s'asseoir", ce qui est dès la départ étrange, pour une ethnie quasiment sans mobilier, en tout cas sans chaise⁴⁸ ni fauteuil. Si on s'assied, c'est au sol ou sur un petit rocher. Mais ce verbe signifie plus souvent poser, placer, voire installer. Il signifie aussi, pour un être humain, engager toute une attitude de vie et un choix éthique. Ce verbe sert à désigner, c'est sûr, un positionnement dans l'espace ; mais il va beaucoup plus loin et j'ai de la peine à comprendre sa racine sémantique et la logique de ses usages. Les peintres et Alabouri m'ont souvent dit que le verbe *gié* désigne une action grave et vitale, sous ses deux modalités selon la saison ; mais ils me disent que *din* a plus d'usages.

⁴⁸ A l'exception du *Ogo*, "chef adjoint chargé des rites", comme on le verra plus loin.

1.4

Les acteurs d'espace : les hommes

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

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

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

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

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

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

1.5

Les densificateurs d'espace

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

Les “ médicaments ” et les “ veines ”

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

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

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

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

Les sacrifices

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

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

Les sons du *giérin* de saison sèche

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

Les *daka* dans l'autre espace

Lorsque un motif solide entraîne les habitants de Koyo en dehors de leur espace propre, donc hors des zones d'action du *gié*, zones soigneusement gérées par les rites, par la pensée et par les pratiques agricoles, ce n'est pas dans le vide qu'ils se rendent ni dans la neutralité. L'inconnu hors *gié* est peuplé d'êtres ingérables et capricieux, souvent dangereux ; ils sont toujours présents et actifs. On les nomme au moyen de termes étrangers, les *zin*, mot d'origine arabe, *ginaru*, mot Peul ou *diabls*, mot hérité de la colonisation. Mais le terme français " esprits " convient mieux, car ces êtres invisibles ne sont pas nécessairement maléfiques. On ne se déplace pas dans l'espace autre, dont les êtres imprévisibles ne sont nommables que dans une autre langue, sans protection : un bon bâton de bois très dur, véritable gourdin ; des gri-gri au fond du sac en peau de chèvre, lui-même issu d'un sacrifice animiste. On évite dans toute la mesure du possible de se déplacer la nuit où l'énergie des " esprits " se déchaîne. Si on s'arrête un moment quelque part on jette alors aux quatre points cardinaux des miettes de nourriture ; pour finir on en jette au dessus de soi, au zénith : les " esprits " se précipitent pour les manger et, rassasiés, s'apaisent. On accompagne ces cinq dispersions de miettes de *ka oru*, " formule rituelle chuchotée ". Ces jets de bribes avec paroles secrètes s'appellent les *daka*.⁴⁹Dans nos déplacements loin du village les peintres les accomplissent toujours. En février 2003 nous sommes montés au prix d'une escalade franchement difficile à Isim koyo, la cime la plus élevée de la montagne de Koyo. Une tempête de sable noyait la plaine dans une brume blanche qui effaçait tout. J'avais proposé que nous allions faire tout là-haut une " installation " de poèmes-peintures sur pierres. Après délibération, les Anciens, le Saagun et le Ogo avaient accepté cette suggestion et avaient prodigué leurs encouragements. Nous grimpons largement au dessus des couches d'air brassant la poussière de sable, mais le vent était particulièrement violent. Lorsque nous sommes arrivés au sommet, le premier geste a été celui d'Alabouri, l'aîné des Dogon de notre groupe, qui a jeté des graines d'arachide et des miettes de barres de céréales que j'avais dans mon sac, dans les cinq directions selon les rites et sous les regards très attentifs des peintres. J'ai compris ce qui se passait et demandé, textuellement, à Alabouri " tu leur donnes à manger ? ". Avec un grand sourire il m'a répondu " oui ". A l'automne suivant, les peintres m'ont montré une énorme avalanche de pierres dans la falaise sud-est d'Isim koyo, qui regarde la plaine en direction du Burkina : à la suite d'une tornade

⁴⁹ Le 7 mars 2008, à la fin de mon vingtième séjour, le peintre Hamidou explique que les petites miettes viennent du mil ou de l'arachide ; elles sont cuites et pilées. C'est une personne aux mains très propres qui doit les émietter et les disperser, en particulier à *Amnaganu*, *Koso Kindu*, *Giésiri*, *Isim Koyo* et *Kuno Koyo* : ainsi sont maîtrisés tous les " esprits " de Koyo ". Hamidou nomme ici ce qu'il considère les six lieux de densité animiste les plus actifs et les plus versatiles dans la montagne de Koyo.

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

de l'hivernage une portion de la falaise, proche du sommet, s'était détachée, détruisant tout dans sa chute et roulant ses blocs jusqu'au sable de la plaine. Dembo, Belco et Hamidou ont figuré, chacun dans leurs peintures murales chez eux ou sur tissu l'événement en en disant : “ les esprits d'Isim koyo, qui sont très puissants et souvent dangereux, ont été si contents de nos poèmes-peintures sur les pierres du sommet qu'ils se sont mis à danser avec leur plus belle énergie et de grandes roches, ébranlées par leur danse, sont tombées jusqu'en bas ”.

1.6

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

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

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

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

Le double cortège de “ pose des médicaments ”

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

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

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

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

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

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

A la nuit ou très tôt à l'aube, de plus, une femme aînée chanteuse et danseuse, accompagnée d'une joueuse de tambour en bandoulière, vient devant telle grande *taga* saluer de son chant en langue très soutenue la reprise du dialogue avec les âmes des ancêtres de sa famille : en effet ils résident vraiment dans cette *taga*. Ces chants

sont secrets. Une fois qu'ils ont été psalmodiés on peut venir puiser avec les calebasses évidées l'eau de la *taga* pour boire et pour arroser les "jardins" que l'on a installés, de main d'homme, par concassage, sur les *taté*, dalles plates, au bord de la *taga*. On cesse alors de chanter. C'est maintenant l'eau parole des ancêtres qui travaille et apporte son énergie à la graine qui pousse dans le minuscule terreau *iso* et bientôt nourrira chacun. Aucun sacrifice n'est effectué pour ce rite.

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

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

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

1.7

Les balisages spatiaux des activités humaines

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

Le *gié* de l'hivernage : cultiver

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

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

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

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

poules : ainsi on sait si les pluies seront abondantes ou pas. Dans tous ces *giérin* on enfouit des *aïan*, “ médicaments ”, avant chaque rite important.

Puiser l'eau

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

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

Manger

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

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

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

Se reproduire

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

Initier

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

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

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

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

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

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

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

Accueillir et maîtriser les étrangers

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

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

courage et la force physique d'effectuer des travaux de force pour construire une longue retenue d'eau juste à l'est de Boni. Leur rémunération a été la concession perpétuelle des pentes, où ils cultivent depuis, dans ces nouveaux "champs", devenus leurs.

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

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

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

1.8

L'anti-espace

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

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

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

La crise de la pleine lune

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

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

Les lieux interdits

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

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

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

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

L'espace interdit autour du sacrifice

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

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

En contrepoint du débordement violent d'énergie du sacré, le geste humain du sacrifice crée le *dawin*, " lieu interdit ", suspensif de la violence ; et au centre du *dawin*, la violence sanglante du sacrifice aimante toute la violence disséminée dans l'espace, maintenant paralysée par le statut d'interdit du lieu du sacrifice, et restaure l'harmonie paisible du réel, de l'espace, donc de la parole.

Les sièges du *Ogo*

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

Il est une des seules personnes du *baiilo*, la " communauté " des hommes et femmes du village, si ce n'est la seule personne, à disposer de sièges où s'asseoir. Les sens de *din*, " s'asseoir ", sont beaucoup plus riches que ceux du verbe français, rappelons-le. Or ces sièges du *Ogo* sont des *dawin*, des petits lieux " interdits " : quiconque s'y assierait serait comme paralysé et en proie à de redoutables souffrances. Il s'agit de deux *Ogo puro*, très anciennes planches de bois posées sur des pierres plates, au bord de deux des plus importants *giérin* du village. Il s'agit aussi des *Ogo tuo*, " pierres du chef adjoint chargé des rites", dressées en groupe de trois ou quatre dans des lieux déterminés de la montagne où sont accomplis des rites que l'on ne m'a pas dits ; ces *Ogo tuo* ont une sorte de pouvoir magnétique qui peut paralyser quiconque s'y assied ou même les touche⁵⁰.

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

Des signes peints qui ouvrent l'espace

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

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

⁵⁰ *Dawin* signifie aussi " interdit au toucher " ; l'espace, dans tous ses aspects, est d'abord senti et vécu comme tactile, et non pas visuel.

Il s'appelle *Na Na Wurou To*, mot à mot “mère/grande mère/grande accomplissement petite vasque d'eau” : la “petite vasque de l'accomplissement de la grande ancêtre”. Il se trouve à une heure de marche du village, sur la ligne horizontale de jonction entre le plateau inférieur et le plateau supérieur. Il mesure à peu près deux cent mètres de long, l'avancée horizontale de son plafond va de trois mètres à six mètres. Sa hauteur sous plafond va de deux à six mètres. Il se développe du nord au sud. A son extrémité nord, sur la partie supérieure de la couche rocheuse qui fait auvent, les eaux de ruissellement d'un vallon supérieur (dans *Kuno koyo*, le “haut mont”) se réunissent, pendant l'hivernage, dans un *to*, “vasque naturelle peu profonde⁵¹”, avant de sauter en cascade l'auvent et de reprendre leur écoulement dans *Dosu koyo*, le “bas mont” : l'auvent se trouve en effet au pied d'un beau vallon évasé de *Kuno koyo* et devant une large partie plate de *Dosu koyo*. De l'autre côté de *Dosu koyo*, la falaise plonge ; de l'auvent, on ne peut distinguer l'oasis de Boni, cachée par le plongeon de la falaise. Ni la plaine sableuse. Mais on voit très nettement l'arc de cercle de la montagne de *Zuku*, jadis habitée et cultivée par d'autres Dogon *toro nomu* : celle-ci est comme une masse minérale qui se lève, astre sombre et géant se hissant dans une aube éternelle, de l'autre côté de la ligne-frontière du réel-parole.

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

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

Pendant des siècles dans le fond de l'auvent et dans la partie la plus haute de ce fond, là où une couche de grès tendre s'est évidée, des habitats en briques de terre ont été entretenus. Puis ces petites pièces sont devenues des tombes. Enfin elles sont devenues des ruches rituelles. Le miel en est récolté trois fois par an. Des femmes âgées de chacun de la vingtaine de villages de l'ethnie *toro nomu* y

⁵¹ Une vasque naturelle profonde s'appelle : *taga*

entretenaient ces ruches ; maintenant il semble que seuls les villages de Koyo et de *Loro y* poursuivent ce rite. Sans être directement une racine végétale, le miel de *Na Na Wurou To* est un des plus puissants “ médicaments ”.

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

Deux systèmes de signes peints se côtoient et se renforcent mutuellement : le système des petits signes, plus nombreux, qui fixent l'identité *toro nomu*, les cultes d'ancêtres, les rites ; en contrepoint, le système qui duplique l'élan géologique de la montagne, c'est-à-dire la gestation de la parole ; et même qui, plus que le dupliquer, le stimule et le dynamise.

La matière de base pour peindre est d'habitude la terre ocre, voire rouge. Les peintres appellent cette couleur *ban*, “ rouge ” ; ils disent que cette couleur multiplie l'énergie de l'acte de peindre, renforce ce que la peinture désigne et celui qui peint : car, poursuivent-ils, le rouge est la couleur du sang du sacrifice. Or tous les signes peints à *Na Na Wurou To* sont *piru*, “ blancs ”. Cette couleur est difficile à obtenir, car à la terre ocre il faut mélanger une poudre que l'on gratte au plafond de quelques rares auvents ; mais les peintres disent que ce *piru* “ blanc ” est sans sang. Le blanc est mystérieux et agit dans et sur un monde différent, car sans la violence doublement originelle du sacrifice. Ce blanc des signes est-il en relation avec le miel, qui ne demande pas le sang d'un sacrifice non plus ? Toujours est-il que les signes peints blancs de *Na Na Wurou To* agissent, les petits signes en fixant l'espace du réel-parole de la pensée *toro nomu*, les grands signes en élançant et en accentuant le mouvement naissant, donc le *gié*, de ce même réel-parole : comme signes blancs,

ils agissent, œuvrant dans le *bira*, “ travail, gestation ”, du *kenda nisi*, “ cœur bon ” du réel. Ils créent une modalité d’action qui ne tient pas compte de la violence originelle ni n’en introduit un détour lui-même violent dont l’effet est d’annuler la violence originelle. Le signe peint en blanc crée une modalité tout à fait différente de pensée.

2

L'espace neuf du poème-peinture

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

2.1

L'espace neuf à deux dimensions

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

Le tissu acte

Au sol, sur une *taté*, “ dalle plate ”, souvent déjà d’usage pour tel ou tel rite, l’œuvre est d’abord un acte, une chorégraphie lente de nos sept corps inclinés au sol, posant la graine de la lettre et la graine du signe graphique dans l’infime terreau que constitue le tissu, comme un très léger “ jardin ” au bord d’une *taga*, “ vasque naturelle d’eau ”. Nos dalles de travail régulier ne sont pas nombreuses : *Koso kindu*, *Saïdu panga*, *Bisi komo*, *Zongori* et *Bonodama*, soit cinq sur tout le plateau de Koyo⁵². Le tissu posé sur elle est une nouvelle peau vivante du grand organisme de parole qu’est l’espace de cette montagne. *Bonodama* est un des plus puissants *giérin* du village ; les quatre autres lieux sont de nouveaux *giérin* que nous avons créés, parfois très loin du village. L’œuvre s’insère de manière directe dans le *bira*, “ travail-gestation ”, de la parole de l’espace. Elle est un nouveau *wurou*, “ or-accomplissement ”. L’œuvre est toujours validée par les Femmes âgées dans leurs chants rituels nocturnes.

Les premières années de ce travail, les signes posés par les peintres s’organisaient très souvent en forme de damier dynamique et de cadastre symbolique. La manière de peindre ce cadastre, trait après trait, semblait redire l’itinéraire parcouru le matin dans la montagne, comme une sorte de reprise graphique en raccourci, créant de la mémoire visuelle dans la permanence du présent, créant une temporalité neuve dans l’espace à l’œuvre, dans l’espace en travail.

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

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

⁵² A ces dalles de création s’ajoute, au dessus de Nissanata, la dalle de Lamasaga.

Le tissu récolte

En Europe où les institutions de la médiation culturelle, musées, galeries, médiathèques, etc., ont plus aisément les lieux et les financements adéquats à la présentation de ces œuvres au public, je présente, en accord avec les peintres et le village de Koyo, les poèmes-peintures sur tissu que nous créons dans la montagne de Koyo. Je présente également des poèmes-dessins à l'encre de Chine sur quadriptyques de grand papier que nous créons dans la même démarche. La location des œuvres originales exposées et la rémunération de mes conférences couvrent les frais de production ; elles financent les salaires des peintres, très confortables à l'échelle du pays, pour les journées de travail qu'ils passent avec moi au lieu d'aller dans leurs " champs " ou leurs " jardins " ; et surtout elles financent les étapes du Projet de Développement que le village s'est défini : retenues d'eau qui ont doublé les surfaces des " jardins ", école, deux *Maison des Peintres*, formation d'un agent de santé, création d'une pharmacie villageoise, comme je l'ai déjà évoqué plus haut dans ces pages. De la sorte le village renforce son autonomie dans le sens de l'autarcie et de l'autogestion : ce sont ses choix fondamentaux et il me les répète sans cesse⁵³.

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

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

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

⁵³ L'accès vraiment difficile au village lui fournit une assez bonne protection. Le danger de l'acculturation existe cependant : il vient de la pression historique des Peul à laquelle s'ajoute depuis l'Indépendance celle des autorités maliennes en plaine ; il vient aussi d'intrusions ruissselantes de bons sentiments de quelques Blancs, touristes ou autres, qui entrent étourdiement dans le schéma du Père Noël bourré d'argent (hélas un lieu commun en Afrique de l'Ouest) et distribuent divers dons entraînant passivité et hypocrisie. Koyo y échappe jusqu'ici. Quant à moi j'ai toujours basé les apports financiers sur la créativité et la force de travail des peintres, de moi et d'Alabouri.

je dois mieux comprendre quel est mon statut et qui, les peintres et moi ensemble, nous sommes.

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

Or, avant mon arrivée, le dernier "étranger" avait été intégré il y a six siècles⁵⁴. On l'a appelé *Ogo ban*. J'ai plus haut dans ce livre présenté sa figure mythique et sa légende. Il était songhaï, venant de l'est, affamé, misérable ; voyant l'été l'énorme cascade de *Bonsiri*, il a demandé hospitalité aux Dogon *toro nomu* vivant alors dans le village suspendu en pleine falaise juste à droite de la cascade. On lui a toléré de s'installer, mais sur une vire à gauche de la cascade. C'était un homme d'une grande sagesse ; sa parole était puissante, mesurée et efficace. Il a observé la cascade et a proposé d'aller voir en haut de la falaise d'où venait parfois tant d'eau. Il a parlé aux pierres les plus lisses et les plus adaptées afin qu'elles aillent se coincer dans une profonde fissure à droite de la cascade et allant jusqu'en haut ; les pierres et lui ont dialogué. Une nuit, toutes les pierres et lui ayant trouvé le *kenda nisi*, "cœur bon", de l'accord et de l'harmonie, les pierres sont allées s'installer toutes seules. Ainsi la parole d'*Ogo ban* a-t-elle créé le *toko*, "passage d'escalade aménagé", le plus direct, le plus vertigineux, mais aussi le plus beau de cette partie de la falaise.

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

Afin de rétablir l'harmonie malmenée par son meurtre accidentel, on a sacrifié des animaux, consacré le bassin de réception de la cascade sous le nom de *taga iwa*, la

⁵⁴ D'autres "étrangers" passent au village, à vrai dire très peu nombreux. Mais ceux, là, disent les gens du village, "ne comprennent pas qui nous sommes et nous les oublions très vite".

“ vasque d’eau naturelle de l’amour-amitié ”, créé quatre ruches dans des trous de la falaise disposés à peu près en croix autour de la cascade ; au fond de la plus haute des ruches, au débouché du *toko* de pierres-parole, on a posé la petite pierre qui avait tué *Ogo ban*. Les abeilles de cette ruche sont très agressives, les peintres les redoutent et nous devons toujours finir à vitesse accélérée l’escalade du *toko*, par crainte de leurs piqûres, très douloureuses il est vrai.

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

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

Ensuite le mythe montre que le village a la capacité d’intégrer un “ étranger ”.

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

Ce mythe enfin regorge d’une énergie violente : l’errance pathétique d’*Ogon ban*, son acceptation mais de l’autre côté de la cascade, son meurtre accidentel, l’introduction d’une lignée nouvelle (donc d’abord perturbatrice) dans la population du village, les sacrifices sanglant compensant sa mort, la disparition de son corps et l’absence de rite funéraire, l’agressivité des abeilles qui gardent la pierre meurtrière. Pourtant *Ogo ban*, homme d’une parole d’abord autre, a apporté de multiples bienfaits au village.

En deux dimensions

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

nouvel “étranger” intégré qui pourtant garde un pied dans l’espace lointain inconnu et qui, par le travail de sa propre parole de poète, accroît la parole-graine du village et est dit *bailomaïo’asé*, “accroisseur d’être et d’espace de la communauté”.

2.2

L'espace neuf à trois dimensions

Les “ installations ” de pierres peintes

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

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

Les Maisons des Peintres

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

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

A l’inverse de notre bonne vingtaine d’“ installations ” disséminés en plein air sur le plateau sommital, la *Maison des Peintres* est un espace replié sur lui-même, une nouvelle grotte faite de main d’homme. Elle explicite le réel par la prolifération des signes graphiques et l’exubérance des couleurs. Elle est une sorte de nouveau *giérin* où personne ne chante ni ne danse, mais où les signes graphiques en jubilation exaltent les uns en face des autres sur les murs, les uns avec les autres, la parole en acte qui met en travail toute la montagne, cultivée ou en jachère, terreuse ou rocheuse. Les visiteurs entrent dans la *Maison*, regardent et regardent encore, écoutent ce que les peintres leur disent qu’ils “ ont écrit ”. Ce nouveau *giérin* clos est un lieu de recueillement et de transmission intense, si du moins le visiteur sait écouter. L’usage du signe graphique renverse la fonction du *giérin*, qui n’est plus la place rituelle de parole chantée-dansée ; on regarde en silence le signe, on le lit ou en écoute la lecture. L’espace se contracte à l’intérieur de la *Maison* et se resserre sur ce déchiffrement du signe graphique. Il est l’inverse du “ trou noir ” et du *dawin*, “ interdit ” : il surabonde de sens sans s’autodétruire⁵⁵. Pourtant de l’extérieur rien ne l’annonce. La *Maison*, qui ne porte aucune peinture dehors, semble une maison banale comme toute maison du village. Mais dans son intérieur elle est puissante et attise l’espace en activant le rythme de son lent travail.

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

⁵⁵ En 2008, alors qu’ils sont sans écriture, les peintres du village fréquentent depuis huit ans mon poème écrit. En juillet de cette année le peintre Hamidou précise qu’ “ écriture ” se dit *koro* [qui signifie en fait “ signe posé sur un support ”, et non pas incisé] et que l’ “ écriture dogon ”, *toro nomu koro*, consiste en “ pierres du chef des rites”, *ogo tuo* (groupe de trois ou quatre pierres dressées qui balisent fortement l’espace des *giérin*, les “ places de parole rituelle chantée-dansée ”), *limka* (empilements de pierres plates, hauts comme un homme debout, servant théoriquement à épouvanter les singes), *ulo* (pierres de balisage des champs cultivés), les peintures dans les maisons et enfin celles dans les grottes.

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

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

Cependant trop de bruit en plaine et les curiosités parfois envahissantes des "captifs" de Nissanata ont conduit notre *bailo* "groupe communautaire" à travailler un peu puis franchement à l'écart du village, dans la pente de la montagne de *Zuku* ; Soumaïla Goco qui est devin par jets de cauris, griot redouté, lui aussi cultivateur et tisserand, du même âge qu'Alabouri et moi, qui, enfin, est aussi poseur de signes, nous accompagne dans les hauteurs de *Zuku*. Là-haut Yacouba et Soumaïla nous conduisent dans des sites de villages dogon *toro nomu* abandonnés, dont les sépultures sous auvents rocheux sont encore intactes ; sur les *giérin* de ces anciens villages que pratiquement plus personne en plaine ne se rappelle, nous faisons un sacrifice, Soumaïla tire les cauris puis nous passons à l'acte de création sur tissu ou sur papier : nous remettons en dynamique la parole du lieu, ensommeillée depuis des siècles⁵⁶. L'initiative de cette restauration de parole en acte ou, comme on veut, de parole-espace, revient aux "captifs" Yacouba et Soumaïla Tamboura. Ce travail est, il faut le dire, passionnant. Nous accroissons l'espace de la parole en acte au-delà de la ligne-frontière de la montagne de Koyo. On pourrait dire que ces villages fossiles⁵⁷ sont ressuscités par le poème et le signe graphique et en quelque sorte satellisés autour de la montagne de Koyo ; mais je perçois que c'est un autre type de pensée de l'espace qui se met actuellement en place dans ce que nous faisons là ; il serait trop long de l'analyser ici.

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

⁵⁶ Ces lieux, Lamasage, Duki, Kongori et Bukuru, sont en outre d'une beauté sauvage et épique.

⁵⁷ Dont les ancêtres et les "esprits" sont toujours vivants, aux yeux des Dogon *toro nomu* et des "captifs" Tamboura

des Peintres du village, un petit monument cubique en terre, pierres et ciment dont les quatre faces porteront nos peintures et, insistent-ils, un poème de moi, sur le thème de la rencontre des espaces, des peuples et des langues. J'approuve totalement la proposition et accepte de financer la réalisation. Mais très rapidement les peintres de Koyo ainsi qu'Alabouri, toujours présent avec nous, se montrent réticents ; les deux "captifs" ont suggéré de créer les mêmes petits monuments devant les *Maisons des Peintres* de Koyo et de Boni ; suggestion que les peintres de Koyo éludent avec opiniâtreté. Quant à "peindre chez les captifs" des signes graphiques en extérieur qui resteraient sous les yeux constants des gens, des "esprits et des ancêtres" de ce monde dont la parole est pauvre et faible, cela contrevient aux attitudes spontanées des peintres de Koyo. Ils tergiversent longuement. Finalement Yacouba convainc, avec mon accord, trois d'entre eux de peindre de nuit, sous la lune presque pleine en ce moment. Ce qu'ils font, en cachette ; je m'étais endormi, ils me réveillent à deux heures du matin : l'œuvre, telle qu'elle est déjà, est magnifique. Quatre heures après, je peins les lettres de mon poème et les deux peintres dogon restant ajoutent leurs signes graphiques, sous les yeux des enfants du village. Soumaïla Goco crée sur le petit édifice son propre ensemble de signes quatre jours après. L'œuvre est vraiment très belle et d'un type complètement nouveau. Elle irradie ; et dans un espace où la parole est en effet pauvre, elle surabonde d'être et diffuse avec bonheur ces significations aux êtres invisibles et aux multiples passants, qu'ils soient du village ou totalement "étrangers"⁵⁸ .

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

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

⁵⁸ Ce qui ne pose à Nissanata aucun problème, à la différence de Koyo, fièrement isolé dans sa montagne.

Koyo, un espace géologique et physique

Roche

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

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

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

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

Eau

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

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

Terre

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

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

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

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

Habitat

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

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

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

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

Koyo, maison muséale, entièrement peinte et non habitée que des visiteurs, au compte-goutte, viennent regarder. Cette dalle au bord du rocher interdit est lieu de transmission dans des registres très divers.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De la même manière voici un épisode révoltant. Le papier n’existe pas au village des peintres, encore moins les beaux papiers d’artiste. Or, au début de

2005, alors que les peintres de Koyo et moi n'avions pas encore commencé à créer nos poèmes-dessins à l'encre de Chine sur des quadriptyques de beaux papiers, de premiers dessins voyaient le jour sur quelques papiers isolés que j'apportais. Quoique informée du financement du Projet de Développement du village par la présentation de nos œuvres en Europe, une galerie de Bretagne n'a alors eu aucun scrupule à me demander de lui apporter trente dessins originaux à inclure avec mes poèmes dans les trente exemplaires d'un portfolio bibliophilique qu'elle éditerait, en contrepartie de quoi les six peintres recevraient le produit de la vente... de deux de ces portfolios. Car des dessins dogon, voilà qui peut être bon à vendre, d'autant plus qu'à des dessinateurs africains on se croit autorisé à imposer un pourcentage aussi rapace. Et au poète : rien. Mais les " primitifs " vivent de trois fois rien et un poète ne vit, n'est ce pas, que d'amour et d'eau fraîche ; il doit en outre être, bien sûr, rabatteur de dessins. J'ai refusé de donner suite à l'approche que tentait cette galerie.

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

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

Je ne suis en aucune manière un animateur d'atelier dispensant, avec je ne sais quel arrière-plan néocolonialiste, un savoir pictural à des " primitifs proches de la nature ". En fait, au fil de notre décennie de travaux communs, les poseurs de signes et moi le poète nous sommes entre-appris : nos initiations sont réciproques. La peinture s'est en effet développée, mais autant sur les murs des maisons que sur les tissus ; le poème, auquel les " poseurs de signes " sont extrêmement attentifs, s'est développé. Ce que je présente et explique dans mes livres en témoigne assez clairement. Jamais assez clairement toutefois puisque j'entends encore régulièrement des gens me chantonner que je suis ce poète étonnant voyageur qui a formé des peintres dogon. Frisson d'exaspération.

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

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

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

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

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

Carte

Glossaire

Bibliographie du même auteur (sélection)

- Le voyage en Islande*, éditions Alidades, Thonon, 1989
Poèmes de Prague, éditions Le Temps qu'il fait, Cognac, 1991
Guyane, des espaces et des hommes, éditions A Die, 1997
La Langue de Barbarie, éditions Langue et Espace, Paris, 2000
Si la montagne parle, éditions Voix d'encre, Montélimar, 2004
Montagne e parola, bilingue, éditions Gangemi, Rome, 2005
La Maison des peintres de Koyo, éditions Voix d'encre, Montélimar, 2006
L'image ou le monde, bilingue éditions Centre Culturel Français de Chypre, Nicosie, 2008
Dessin, avec François de Asis, éditions Fata Morgana, Montpellier, 2009
La parole en œuvre, éditions L'Accrosonge, Paris, 2009
Signes et levées de pierre, bilingue, éditions Université de Vigo, Vigo, 2010
Un étranger vient voir Ogo ban, éditions Aencrage & co, Baume les dames, 2010
L'île parle suivi de *Poème de l'Etna*, bilingue, éditions Bonano, Catane, 2011