

Les éléments épiques africains et la quête d'une épopée moderne : l'exemple du *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey

Cyril Vettorato

Résumé

Le poète africain américain Nathaniel Mackey propose dans *Blue Fasa* (2015) une expérience particulièrement originale de traitement moderne d'une intertextualité épique traditionnelle. Plutôt que de traiter l'épopée africaine, comme l'a fait toute une tradition critique et littéraire, comme le signifiant du lien culturel restauré avec le continent, il en opère une lecture actualisante, à la fois savante et métaphorique, qui lui permet d'interroger à la suite d'Ezra Pound et Robert Duncan les limites de la communauté poétique et de reconsidérer le rôle de l'oralité poétique dans le monde contemporain. En tant que tel, il met à jour une possibilité de l'épopée moderne, qui repense le rôle de la communauté. Préserver la performance aurale n'est pas un élément accessoire mais bien le moyen de faire exister le texte en tant qu'épopée.

Abstract

From African Epic Elements to a Quest for a Modern Epic : The Example of Nathaniel Mackey's *Blue Fasa* The African American poet Nathaniel Mackey offers in *Blue Fasa* (2015) a particularly original experience of a modern treatment of a traditional epic intertextuality. Rather than treating the African epic, as found in an entire critical and literary tradition, as the signifier of the restored cultural bond with the continent, he offers an updated reading, both learned and metaphoric. This enables him to question, along the lines of Ezra Pound and Robert Duncan, the limits of poetic community, and to reconsider the role of poetic orality in the contemporary world. As such, it offers the possibility of a modern epic that rethinks the role of the community. Maintaining the aural performance is not merely incidental but indeed makes it possible for the text to work as an epic.

Texte intégral

Il n'est plus nécessaire de démontrer l'ampleur des relations qu'entretient avec l'épopée la littérature moderne de la diaspora africaine, aux États-Unis comme dans la Caraïbe et ailleurs. Un nombre non négligeable de travaux, en particulier depuis le début des années 2000, a démontré la richesse des liens qui unissent les œuvres d'auteurs aussi divers que Derek Walcott, Kamau Brathwaite ou Aimé Césaire avec le référent épique. Après l'obtention du prix Nobel de littérature par Walcott en 1992, dans la foulée de son *Omeros* (1990), les travaux sur cette problématique ont commencé à se multiplier, dans le monde anglophone d'abord, mais pas exclusivement. Au cours du colloque organisé pour les quatre-vingts ans d'Aimé Césaire en 1993, Thomas Hale proposait ainsi une lecture comparée du *Cahier d'un retour au pays natal* et de l'épopée de Soundiata. Plus près de nous, l'ouvrage de Delphine Rumeau *Chants du Nouveau Monde* (2009) relit l'œuvre d'Édouard Glissant à partir de la question épique, et l'agrégation de lettres modernes proposait en 2010 et en 2011 de lire la poésie d'Aimé Césaire sous l'angle de la "Permanence de la poésie épique au XX^e siècle". Dans le domaine des études américaines et anglo-caribéennes, des ouvrages comme *Postcolonial Odysseys* (2011) de Maeve Tynan et *The Afro-Modernist Epic and Literary History* (2013) de Kathy Lou Schultz exposent de façon précise les enjeux génériques de cet usage moderne de la référence épique en diaspora.

Pourtant peu de travaux encore se sont penchés sur la question plus concrète de l'intertextualité "directe" entre des formes d'écriture modernes et des épopées africaines historiques, en diaspora et dans les langues dites "européennes". Cette question est pour le moins épineuse idéologiquement, car profondément liée au débat anthropologique entre fondationnalistes (pour qui il faut fonder les identités afrodescendantes sur un lien culturel objectif à l'Afrique) et anti-fondationnalistes (pour qui l'affirmation de ce lien est inutile¹). Aux États-Unis, ont été publiés quelques travaux littéraires penchant du côté de la première réponse : le volume de

Keith Cartwright, *Reading Africa Into American Literature : Epics, Fables, and Gothic Tales* (2002) (dans lequel l'auteur rapproche le personnage de "Big John de Conquer" chez Zora Neale Hurston du héros épique ouest-africain Soundiata), ou, dans une optique et avec des référents assez proches, l'ouvrage de Gregory Rutledge *The Epic Trickster in American Literature* (2013). Leur propos, par la force des choses, s'oriente vers une forme de mythocritique diasporique : pour retisser le lien entre l'Afrique et sa diaspora, les auteurs se mettent en quête de grandes figures archétypales dans lesquelles peuvent se superposer les héros africains et ceux dont on suppose qu'ils sont leurs lointains descendants sur le continent américain. La démarche est fertile, mais en raison même du projet qui la motive, elle laisse dans un angle mort d'autres formes de liens intertextuels entre épopée africaine et poème moderne en diaspora : des liens qui relèveraient moins d'une vision anthropologique du mythe (comme forme collective inconsciente qui sous-tendrait les récits littéraires) que d'une vision strictement littéraire, dans laquelle les auteurs composeraient leurs propres textes en manipulant certains matériaux (mythiques, littéraires, religieux) consciemment. Le paradoxe est ici frappant : un rapport intertextuel relativement lâche (ressemblance entre des personnages, des structures narratives) permet d'affirmer une forme de continuité culturelle souterraine, là où une référence très précise à une épopée singulière est suspecte d'avoir été polluée par l'intermédiaire de lectures, ethnologiques notamment. Ne serait-il pas libérateur pour le regard critique d'abandonner, comme y invite David Scott, la quête acharnée du "miracle de la connexion"² avec l'Afrique pour mettre en valeur l'extraordinaire puissance auto-fondatrice des discours littéraires et artistiques contemporains ?

Notre parti-pris sera justement ici de laisser de côté la question de la continuité anthropologique entre épopées africaines et littératures de la diaspora pour nous tourner vers un texte contemporain adaptant et actualisant de manière explicite des éléments d'une épopée ancienne. *Blue Fasa* est un texte poétique de l'écrivain états-unien Nathaniel Mackey paru en 2015, et dont le titre même signale le lien essentiel au récit du *Dausi* recueilli par Leo Frobenius en 1909 en pays Soninké³. La référence épique ne sera donc pas ici le point de fixation d'un débat anthropologique mais apparaîtra comme l'objet d'un processus d'adaptation créative. En accord avec Jean-Michel Adam et Ute Heidmann⁴, nous nous fonderons moins sur une définition générique fixe de l'épopée que sur une conception dynamique du genre, ou, pour le dire comme les critiques que nous citons à l'instant, sur une "généricité" (auctoriale, lectoriale, et éditoriale) susceptible de déplacements et de détournements. Nathaniel Mackey compose un objet poétique novateur qui se décline à l'écrit (le livre lui-même) et à l'oral (les nombreuses performances qu'il en donne, souvent accompagnées de musiciens), dans une démarche proche de ce que certains écrivains et critiques contemporains ont pu nommer "oraliture" (Patrick Chamoiseau)⁵ voire "technauriture" (Russell Kaschula)⁶. Ce qui en résulte n'est pas une récitation épique mais un événement culturel hybride, qui s'invente dans une relation "pensive" au modèle épique, ou disons, aux attentes liées au modèle épique chez l'auteur (il utilise ce terme lui-même) et chez ses auditeurs. Nous sommes bien en présence d'un "griot" des temps modernes, qui enchante son auditoire par ses paroles poétiques tout en disant "nous" – un "nous" qui se trouve désigné, plusieurs siècles après les griots soninké qui ont soufflé ce nom à l'auteur, comme des Fasa⁷. Mais entre l'épopée traditionnelle et le poème contemporain, un ensemble de déplacements ont eu lieu qu'il conviendra ici de commenter.

Les éléments épiques empruntés à la tradition ouest-africaine se trouvent ainsi placés à la confluence de plusieurs traditions orales et écrites, et participent pleinement à l'invention d'une forme de poème long moderne qui interroge le langage et l'histoire littéraire tout en mettant à profit la capacité des grands récits collectifs à "assouvi[r] l'avidité onirique d'une collectivité"⁸. L'hypothèse qui guidera notre réflexion sera que le poème, en abandonnant le lien de l'épopée à la communauté à laquelle elle se trouve historiquement attachée, en déterritorialisant le récit collectif, n'en devient pas pour autant un pur jeu de signes postmoderne qui aurait abandonné le défi de parler pour et à une collectivité. Le poème comme

expérience partagée, tout en mettant en jeu un intertexte épique traditionnel, se fait le lieu d'une interrogation, d'un effort d'imagination de nouvelles formes de communauté possibles. De son double héritage moderniste et traditionnel, écrit et oral, le poème ne fait ainsi pas une contradiction indépassable mais une ressource créatrice : la parole assume pleinement sa propre puissance performative tout en se méfiant de ses dérives possibles ; de la même façon, elle embrasse l'élan collectif propre au genre épique tout en maintenant ouvertes les grandes antinomies formatrices qui le constituent (le singulier et le pluriel, le même et l'autre), de crainte de laisser l'aspiration totalisatrice du poème réduire à néant sa capacité à explorer et à renouveler la question de la collectivité humaine.

Nouvel auditoire, nouvelles communautés

Blue Fasa est le dernier volume à ce jour d'une longue série d'ouvrages poétiques publiés par Nathaniel Mackey depuis trois décennies. Il prend non seulement directement la suite des volumes qui l'ont précédé – *Nod House* (2011), *Splay Anthem* (2006), *Whatsaid Serif* (1998), *School of Udhra* (1993) et *Eroding Witness* (1985) – mais aussi d'un disque compact (*Strick : Song of the Andoumboulou 16-25*) et de nombreuses plaquettes ou textes parus dans des revues. À l'instar de Kamau Brathwaite, qui est l'une de ses grandes références poétiques et avec lequel il a entretenu un riche dialogue intellectuel⁹, Mackey conçoit l'ensemble de ses œuvres poétiques comme un tout, ou plus précisément, comme les différentes étapes d'une quête esthétique qui se confond avec sa propre existence comme poète. Chaque texte poétique vient enrichir et complexifier la chaîne dynamique de ceux qui le précèdent, redéfinissant rétrospectivement certains de leurs éléments : comme le dit dans *Blue Fasa* la toute première phrase de la préface de l'auteur, chaque nouveau volume "continue la continuation par le précédent de celui qui le précédait lui-même, et ainsi de suite"¹⁰. Dans le détail du texte, deux titres assortis de nombres permettent de distinguer deux ensembles textuels qui débordent largement des limites du présent recueil : "Mu" et "Song of the Andoumboulou"¹¹. Chaque poème de *Blue Fasa* porte ainsi comme titre ou comme sous-titre une indication qui le rattache à l'un de ces deux longs poèmes étoffés de recueil en recueil : "*Mu' sixty-fifth part*", "*Song of the Andoumboulou : 88*", etc. Mackey conçoit ces deux ensembles comme deux "poèmes sériels" ("*serial poems*") que chaque recueil s'attacherait à "tresser ensemble" ("*braiding*"¹²). Toutefois, le titre du recueil teinte les textes d'une coloration bien particulière et met en place un certain nombre de thèmes et de motifs qui permettent de relier entre eux les éléments disparates du poème long sans pour autant les priver de leur part d'irréductibilité.

C'est ici qu'intervient la référence au *Dausi*, puisque le titre du recueil constitue un jeu de mots autour du nom des Fasa, présentés dans la préface comme un "clan soninké" ("*one of the Soninke clans*") mentionné dans l'"épopée ouest-africaine chantée par les griots" ("*West African griot epic*") recueillie par Frobenius¹³. La référence au sein du titre à un ethnonyme africain n'aurait pas manqué, dans un tout autre contexte, d'évoquer la revendication d'une appartenance retrouvée à la "famille" africaine ; mais l'association délibérément légère et joueuse de ce terme à celui de "Blue", dans un clin d'œil mélomane au morceau de jazz "Blue Bossa" déversé sur les ondes par Kenny Dorham en 1963, indique bien qu'il en est tout autrement. Le plaisir de la libre association d'éléments culturels hétéroclites, le goût de la trouvaille verbale plaisante, et surtout l'amour éperdu de la poésie et de la musique sont ici bien plus importants qu'une quelconque quête d'authenticité ou de traçabilité culturelle. La collectivité, le "nous" qui prend la parole au sein du poème de Mackey, est présenté (à travers le titre de l'œuvre, qui les désigne) et se présente elle-même comme étant des "Blue Fasa"¹⁴, des "Fasa bleus", ou des "Fasa qui ont le blues". L'adjectif "*blue*", outre le fait de signifier clairement que le lien revendiqué entre le "nous" du poème et le peuple historique que le terme désigne n'est pas à saisir sur un mode factuel mais poétique, renvoie à un genre musical – le blues – dont on a souvent dit qu'il était le premier à être réellement né aux États-Unis. En trois syllabes, ce titre réussit la gageure de rapprocher un poème narratif traditionnel ouest-africain, le jazz hard bop, le blues et la bossa nova brésilienne :

autant de références culturelles liées d'une façon ou d'une autre à l'expérience de la diaspora africaine, mais qui circonscrivent entre elles un panorama sonore hétéroclite, aussi "mondial" que le poème long que Mackey appelle de ses vœux¹⁵. Le premier poème du recueil, "*A Night in Jaipur (- 'mu' sixty-fifth part -)*", nous donne les clés nécessaires pour interpréter ce titre musical, en ajoutant, c'est un comble, une autre référence encore – à la musique indienne cette fois¹⁶. Le sitar et ses "cordes sympathiques" ("*sympathetic strings*") qui vibrent sans qu'on les touche, par simple résonance avec les notes de même fréquence jouées sur d'autres cordes, devient la métaphore d'une poésie sérielle qui cherche à accommoder le pluriel au-delà des localités et des identités préétablies. Il ne s'agit pas tant d'affirmer que toutes les cultures sont identiques, ni que les œuvres humaines recèlent une part d'universel qui permet de dépasser les identités locales, que de promouvoir une pratique de la "mise en résonance" des récits et des chants des peuples du monde, de faire résonner les cordes sympathiques de la sensibilité et de l'intelligence, signes que l'on n'est jamais à l'abri de trouver de soi dans l'autre, et même de l'altérité en soi-même.

Ni revendication d'une identité délimitée par la langue, l'identité, la nation, la religion ou l'ethnicité, ni abandon de l'ambition de prise en charge du collectif que le poème long moderne a emprunté à ses modèles épiques, le poème de Mackey réécrit l'épopée du *Dausi* dans un rapport que l'on pourrait qualifier d'expérimental à l'idée de communauté. Pour le dire autrement, l'intertexte épique ouest-africain est l'occasion d'une expérience destinée à imaginer (poétiquement) de nouveaux modèles de communauté. En cela, il est essentiel de comprendre que le *Dausi* ouest-africain ne vaut en aucun cas comme image de l'origine, de l'authenticité d'une tradition qui nous parlerait du fond des siècles, mais au contraire comme matériau vivant, à la fois par sa propre richesse poétique qui le rend actualisable à l'infini et par l'inventivité des personnes qui l'ont interprété et réécrit au fil du temps. Le chant des Fasa, en somme, est tout aussi "présent" que la musique du groupe de jazz en pleine performance, référence omniprésente dans ce recueil comme dans ceux qui le précédaient. Le modèle "épique" ("*epic*") revendiqué par Mackey quand il évoque le *Dausi* tient autant de l'acceptation de certaines missions sociales qu'il associe aux différentes figures du poète épique (le griot notamment) qu'à la revendication d'un héritage avec la tradition du poème long d'Ezra Pound et encore Robert Duncan, que la critique de langue anglaise nomme également "*epic*"¹⁷, et qui se sont avant Mackey intéressés au *Dausi*¹⁸. C'est précisément sur ce point que l'idée de communauté proposée par Mackey se révèle originale : l'écriture du poème elle-même apparaît comme une expérience collective, et le "nous" du groupe inscrit au sein du poème se met à désigner la collectivité même qui naît de cette expérience. Les "Blue Fasa" du poème n'existent pas en dehors de l'événement poétique lui-même, qui les met en résonance les uns avec les autres. Le *Dausi* fait alors office de point de rencontre autour duquel peut s'organiser l'événement poétique dans un présent – celui de l'*epos* – qui articule les époques et les met en tension.

Communautés poétiques contre communauté populiste

Nathaniel Mackey s'était déjà intéressé au *Dausi* avant de publier *Blue Fasa*. On peut même faire remonter sa fascination pour ce dernier aux années de sa venue à l'écriture. L'un des tout premiers textes des "*Songs of the Andoumboulou*" (le cinquième, qui appartient à la première série rédigée, la série 1-7) porte ainsi le sous-titre de "Gassire's Lute", référence explicite au héros du *Dausi* et à son instrument, évoqué dans le récit que rapporte Frobenius. En 1994, le poème "Song of the Andoumboulou : 23" comporte une nouvelle référence au héros du *Dausi*, Gassire¹⁹. Entre temps, en 1990, Mackey a publié un essai sur Robert Duncan intitulé "From Gassire's Lute : Robert Duncan's Vietnam War Poems", et dans lequel il thématise son intérêt pour ce récit. Le fait qu'il le fasse au sein d'un texte sur le barde de San Francisco ne peut pas être assez souligné : il s'applique à réécrire le *Dausi* après, et avec Duncan, comme l'indique entre autres choses la citation directe de ce dernier – l'expression de "make real" empruntée à *Bending the Bow*,

employée dans *"Song of the Andoumboulou : 110"* pour décrire ce qui réunit les "Fasa" modernes dépeints dans le poème :

*Came together a common wish
to make real. Truly pretend Fasa,
pretense made us blue*²⁰

Réunis par une volonté commune de faire exister. Des Fasa authentiquement factices,
le faux nous donnait le blues

Que faut-il entendre par cette expression de *"make real"*, et que nous dit-elle du lien essentiel que tisse Mackey entre le *Dausi* et la pensée de Duncan ? Dans son essai *"From Gassire's Lute"*, Mackey commente la portée cosmique de la poésie de ce dernier, laquelle trouve selon lui son impulsion première dans tout ce qui dans le monde "se bat pour accéder à l'existence" (*"striving to come into existence"*²¹). Tout poète se livre selon lui, s'abandonne pourrait-on dire, à un mythe fondamental, un mythe cosmogonique : il croit sans y croire au pouvoir créateur des mots, à leur capacité à "faire exister" (*"make real"*). On croirait entendre le Cassirer de *Langage et mythe* quand il nous dit que le poète est celui qui dans un monde moderne et rationaliste peut encore communier avec la "terre naturelle commune"²² du mythe et du langage, ce niveau d'entendement où la "métaphore" linguistique et la "métaphore" mythique se rencontrent par la "condensation" particulière, l'"intensification" de l'intuition sensible qu'elles opèrent²³. Mackey emprunte à Duncan cette attention à la figure du poète comme explorateur précautionneux du langage, ce grand faiseur de mondes : d'où sans doute une quête esthétique qui va dans deux directions à la fois, poussant plus avant la pratique autocritique inaugurée par les modernistes tout en revenant sans cesse à la source plus ancienne du poème épique traditionnel. Dans les deux cas, il s'agit d'imaginer une pratique d'écriture tournée vers la communauté, mais une communauté, assure Mackey, qui serait pensée en des termes "écologiques" plutôt que "populistes"²⁴.

Cette distinction mérite d'être explorée plus avant, car elle peut nous permettre de saisir le déplacement opéré par Mackey entre la communauté (et l'auditoire) telle qu'elle apparaît dans le texte épique consigné par Frobenius et la forme qu'elle prend dans *Blue Fasa*. Au sein de la version du *Dausi* à laquelle le poète a eu accès, dans l'ouvrage *African Genesis* publié par Leo Frobenius et Douglas C. Fox en 1937, les aventures du héros et guerrier Gassire sont ponctuées par l'évocation mélancolique des quatre noms successifs de Wagadu, la cité idéale des Fasa : *"Hooh ! Dierra, Agada, Ganna, Silla !"*. Le récit nous apprend que Wagadu a été détruite quatre fois, respectivement à cause de la vanité, du mensonge, de l'avidité, et de la dissension des hommes. À chaque nouveau cataclysme, Wagadu a disparu pendant un temps (c'est son "sommeil") avant de renaître sous un nouveau nom, "d'une plus glorieuse splendeur encore"²⁵. La première de ces éclipses se déroule pendant une période de guerre intense. Le roi des Fasa, Ngamaba, se fait vieux et c'est son fils Gassire qui mène vaillamment les combats contre les ennemis. Gassire est impatient et orgueilleux : l'obsession de voir son père mourir et de lui succéder l'occupe en permanence, à tel point qu'il va un jour consulter un voyant pour découvrir à quelle échéance se produira l'événement tant attendu. Celui-ci lui indique qu'il ne succédera jamais à son père, et qu'en lieu et place de ses attributs royaux, il héritera d'un luth : il sera barde, et non roi. Obsédé par la gloire, Gassire se fait construire un luth par un artisan, qui le met en garde : pour que le luth puisse chanter, il lui faudra l'apporter avec lui au combat et que coule sur lui le sang de son peuple. La rage guerrière et le désir d'éternité de Gassire le mènent à faire durer la guerre encore et encore, martyrisant son propre peuple. Le jour de la perte de Wagadu, Gassire s'éloigne du champ de bataille et c'est là, pour la première fois, qu'il entend son luth chanter le *Dausi*. Le chant est ainsi à la fois celui des exploits de Gassire et celui de son erreur, qui consiste à produire délibérément les événements relatés par le poème afin de nourrir ce dernier – c'est le sens de l'image morbide du sang offert au luth de Gassire. Le guerrier des Fasa a cédé à une forme d'*hybris*,

confondant à tel point sa propre geste avec la vie de son peuple qu'il a fini par sacrifier la seconde au profit de la première. Les armées baignent dans le sang, et Wagadu est morte, au profit d'un héros qui s'était fait le chanteur de sa propre épopée. Wagadu, ville immatérielle synonyme de vertu et de beauté dans le cœur des hommes, a disparu pour venir habiter le poème seul, tandis que son peuple se dispersait. Le récit de vanité guerrière est aussi l'illustration des dangers de la poésie : si le poète ne se méfie pas de lui-même, ne risque-t-il pas de confondre son propre discours avec le monde ? Dans *"Song of the Andoumboulou : 5"*, l'histoire de Gassire mène le poète à considérer avec prudence le pouvoir de sa propre muse : "prends garde à la beauté sournoise / de la perte" (*"beware the false beauty / of loss"*²⁶). La poésie pour Mackey, à la suite de Pound et Duncan, est la quête de Wagadu, la quête d'un "chez-soi", de cet *"oikos"* qui a donné le mot "écologie", mais elle doit se méfier de sa capacité à confondre les images qu'elle produit dans la langue avec les réalités dont (et au nom desquelles) elle prétend parler. Si l'on traduit la leçon du *Dausi* en termes contemporains, on pourrait dire que le poète doit assumer son rôle social, celui de mettre des mots sur les aspirations et sur l'histoire du groupe, mais en se méfiant de la dimension performative de sa parole. C'est à celle-ci que songe Mackey quand il évoque le rapport "populiste" à la communauté : Toni Negri a bien montré comment des discours de pouvoir dans la modernité européenne avaient produit le "peuple" comme nouvelle transcendance dans les discours littéraires et politiques, dans la droite ligne "des rationalismes téléologiques et transcendants de la modernité"²⁷. À l'inverse, dans le modèle de communauté poétique que Mackey trouve chez Duncan, et qu'il nomme "écologique", le poète soucieux de faire de sa parole une "maison commune" ouverte à tous laisse flottante la délimitation de la collectivité mise en jeu. On retrouve là le dilemme central et éternel de la forme du "poème long", celui du rapport entre unité et pluralité. Or chez Mackey, et pour le dire comme Paul Naylor, le poème se donne pour défi de nous guérir du "désir de réduire la représentation de la diversité et de la différence à (...) une uniformité générale" (*"desire to reduce the representation of diversity and difference to (...) all-encompassing sameness"*²⁸)

Ces réflexions doivent nous mener à comprendre sous un angle nouveau la pratique de la récitation, ou de la performance poétique, telle que la conçoit Nathaniel Mackey. Il apparaît en effet que celle-ci a été spécifiquement pensée par le poète pour mettre en pratique au sein du monde social les réflexions dont nous rendions compte ci-dessus. On prendra pour exemple la performance effectuée par Mackey au Nasher Museum of Art de Durham, en Caroline du Nord, le 23 mars 2015, et dont une captation se trouve aisément en ligne²⁹. Dans l'auditorium de ce musée localisé sur le campus de l'université de Duke, où le poète est par ailleurs professeur de littérature, celui-ci propose une récitation de *Blue Fasa*, et en particulier des passages de l'œuvre les plus directement liés à l'épopée des "nouveaux Fasa" (page 148 et suivantes), accompagnée d'un musicien, le contrebassiste de jazz Vattel Cherry. Le public se compose de personnes d'âges et d'origines différentes, en grande partie sans doute issues du corps étudiant et professoral de l'université. Duke possède une riche histoire de relations entre le monde académique et les luttes africaines américaines, ce qui donne une résonance particulière aux thèmes du poème ainsi qu'aux références – musicales notamment – qu'il mobilise. Le "nous" de la performance de ce poème, qui rejoue le récit du *Dausi* à l'époque contemporaine, n'est pas pour autant communautaire (au sens ethnique), pas plus qu'il n'est universaliste (au sens où il ignorerait les questions ethniques). La manière dont il met en relation des personnes dont la relation possible aux références culturelles évoquées peut varier en fonction de critères multiples (notamment des critères ethniques) permet au contraire à l'événement de se refléter dans les mots du poème de manière riche et nuancée. Le "nous" de ces "faux Fasa" qui parcourent le monde en quête de Wagadu est un "nous" en progrès, c'est "ce nous vers / lequel nous étions en route" (*"the we that / we were on our way toward"*³⁰). C'est un groupe hétéroclite, utopique au sens étymologique de ce qui n'est en aucun lieu : un "petit groupe utopique" (*"utopic huddle"*³¹) faisant l'expérience fragile et précieuse d'un "moment sophique plus

mouvement que / moment" ("*sophic moment more move than / moment*"³²). La référence à la corde du ngoni (le luth de Gassire) qui unit ce "nous" dans la précarité de l'instant vient à la fois redoubler l'expérience sensorielle de la musique de Vattel Cherry, et rappeler la nécessité de la prudence face aux pouvoirs que la poésie (la lyre que l'on entend dans le mot "lyrique") confère au poète, homme parmi les hommes. Le récital poétique est l'occasion de faire vibrer ensemble des sensibilités et des imaginaires qui pourront entrer en écho avec les éléments différents du poème (l'image de l'expérience diasporique africaine comme analogue à la quête de la cité perdue de Wagadu, en particulier) de façon propre, sans entrer en conflits entre elles. Pour Mackey, toute poésie se construit sur un "nous" très lâche, celui des amoureux de la beauté et de la poésie : il emprunte à Robert Duncan la vision de Wagadu comme horizon commun qui pousse les poètes, dans un monde dominé par le consumérisme et la guerre, à entrer ensemble en exil permanent au sein de la société³³ ; ou pour citer à nouveau des mots que Mackey emprunte à Duncan, la cité rêvée de "la commune de la poésie" ("*the commune of poetry*"³⁴).

En desserrant le lien qui unissait le récit des aventures de Gassire et des Fasa avec leur communauté historique, Nathaniel Mackey n'a donc aucunement renoncé à la capacité de la poésie à parler à une communauté, à la faire entrer en résonance en la suspendant à la voix du poète. Il a uniquement expérimenté avec les formes poétiques afin d'imaginer une forme de communauté dont le poète ne poserait pas les bornes *a priori* dans le langage, et dont chaque partie resterait libre des modalités de sa participation au tout : c'est ce que Mackey nomme "une société de vibration" ("*a vibration society*"³⁵), et dont l'expérience de la récitation poétique peut être un modèle.

1 Sur ces débats, voir Scott, David, *Refashioning Futures, Criticism After Postcoloniality*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 106-127.

2 *Ibid.*, p. 106.

3 Frobenius, Leo et Fox, Douglas C., *African Genesis* (1937), New York, B. Blom, 1966, p. 97-127. Dans son introduction, Douglas Fox décrit les Fasa comme un groupe aristocratique de l'Ouest du Sahel engagé dans d'incessantes guerres avec des peuples voisins durant les premiers siècles de notre ère. Voir *Ibid.*, p. 29.

4 Adam, Jean-Michel et Heidmann, Ute, "Des genres à la généricité. L'exemple des contes.", *Langages* n° 153, 2004/1, p. 62-72.

5 Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 496.

6 Kaschula, Russell, "Technauriture : Multimedia Research and Documentation of African Oral Performance", in Merolla, Daniela, Jansen, Jan et Nait-Zerrad, Kamal (éd.), *Multimedia Research and Documentation of Oral Genres in Africa : The Step Forward*, Berlin, LIT Verlag, 2012, p. 1-20.

7 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, New York, New Directions, 2015, p. xiv.

8 Madelénat, Daniel, *L'épopée*, Paris, P.U.F., 1986, p. 14.

9 Brathwaite, Kamau, *conVERSations with Nathaniel Mackey*, New York, We Press & Xcp, Cross-Cultural Poetics, 1999.

10 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, *op. cit.*, p. xi.

11 Pour des explications sur ces deux ensembles, voir la préface de Mackey, Nathaniel, *Splay Anthem*, New York, New Directions, 2006, p. ix-xvi.

12 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, *op. cit.*, p. xi.

13 *Ibid.*, p. xiv.

14 *Ibid.*, p. 148.

15 Mackey, Nathaniel, *Discrepant Engagement : Dissonance, Cross-Culturality and Experimental Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 66.

16 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, *op. cit.*, p. 3.

17 Whittier-Ferguson, John, "Ezra Pound, T.S. Eliot, and the modern epic", in Bates, Catherine (éd.), *The Cambridge Companion to the Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 211-233.

18 Voir Pound, Ezra, "LXXXI", *The Cantos*, New York, New Directions, 1996, p. 537-542. Duncan, Robert, "Orders", *Bending the Bow*, New York, New Directions, 1968, p. 77-80.

19 Mackey, Nathaniel, "Song of the Andoumboulou : 23" (1994), *Postmodern Culture*, vol. 5, n° 3, mai 1995, np.

20 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, *op. cit.*, p. 154.

21 Mackey, Nathaniel, "From Gassire's Lute : Robert Duncan's Vietnam War Poems", in Nielsen, Aldon Lynn, (éd.), *Reading Race in American Poetry : An Area of Act*, Champaign, University of Illinois Press, 2000, p. 218.

22 Cassirer, Ernst, *Langage et mythe. À propos des noms de Dieux*, traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 61.

23 *Ibid.*, p. 111.

24 Mackey, Nathaniel, "From Gassire's Lute : Robert Duncan's Vietnam War Poems", *op. cit.*, p. 218.

25 Frobenius, Leo et Fox, Douglas C., *African Genesis*, *op. cit.*, p. 98.

26 Mackey, Nathaniel, *Paracritical Hinge : Essays, Talks, Notes, Interviews*, Madison, University of

Wisconsin Press, 2005, p. 347.

27 Negri, Antonio, "Pour une définition ontologique de la multitude", in *Multitudes*, n° 9, mai-juin 2002, p. 38.

28 Naylor, Paul, *Poetic Investigations. Singing the Holes in History*, Evanston, Northwestern University Press, 1999, p. 89.

29 Voir le compte de l'université de Duke sur le site Youtube, et en particulier, l'URL suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=r7UE1EguQVs>. Consulté le 31/05/2017.

30 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, *op. cit.*, p. 148.

31 *Ibid.*, p. 154.

32 *Ibid.*, p. 153.

33 Duncan, Robert, *The H. D. Book*, in Boughn, Michael et Coleman, Victor (éd.), *Collected Writings of Robert Duncan*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 181.

34 Mackey, Nathaniel, "From Gassire's Lute : Robert Duncan's Vietnam War Poems", *op. cit.*, p. 214.

35 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, *op. cit.*, p. xi.

Pour citer ce document

Cyril Vettorato, «Les éléments épiques africains et la quête d'une épopée moderne : l'exemple du *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_267-les-elements-epiques-africains-et-la-quete-d-une-epopee-moderne-l-exemple-du-blue-fasa-de-nathaniel-mackey.html

Quelques mots à propos de : Cyril VETTORATO

ENS de Lyon, IHRIM. Cyril Vettorato est maître de conférences en littérature comparée à l'ENS de Lyon. Ses recherches portent sur la poésie contemporaine de la diaspora africaine aux États-Unis, au Brésil et dans la Caraïbe – en particulier, les œuvres de Kamau Brathwaite, Amiri Baraka, Abdias do Nascimento et Nicolás Guillén. Il est l'auteur d'*Un monde où l'on clache* (2008) ainsi que le coauteur et coéditeur de *Postcolonial Studies, Modes d'emploi*, paru en 2013 aux Presses Universitaires de Lyon. Une version remaniée de sa thèse de doctorat paraîtra en 2017 aux éditions Classiques Garnier sous le titre *Diaspora de voix*.