

DEEP RIVER, DARK RIVER UNE RENCONTRE « ASSEZ INATTENDUE »

par Catherine DOUZOU (Université de Tours)

Résumé

Passion peu étudiée des critiques et souvent oubliée de son lectorat, les chants afro-américains que sont les blues et les gospels ont fasciné Marguerite Yourcenar. Elle en a été une traductrice innovante et reconnue, jouant ainsi le rôle de passeuse de la culture afro-américaine en Europe et œuvrant par là à sa reconnaissance occidentale. Liée à sa découverte du monde américain comme à ses liens avec Grace Frick et Jerry Wilson, cet amour rejoint un désir militant, celui de faire reconnaître les droits des Noirs Américains et la qualité d'une expression populaire en lien avec la nature, l'origine, le corps, qu'elle tient en haute estime.

Abstract

Passion poorly studied by critics and often forgotten of its readership, the African-American songs that are the blues and the gospels fascinated Marguerite Yourcenar. She has been an innovative and recognized translator, playing the role of transposing African-American culture in Europe and working for its Western recognition. Linked to his discovery of the American world as well as his links with Grace Frick and Jerry Wilson, this love joins a militant desire, that of making recognize the rights of black Americans and the quality of a popular expression related to nature, the origin, the body, which she holds in high esteem.

catherine.douzou@univ-tours.fr

Une rencontre « assez inattendue » (YO, p. 201) : ainsi Matthieu Galey commente-t-il les traductions de negro spirituals et de blues de Marguerite Yourcenar au cours de ses entretiens. Mais elle lui avoue qu'en fait c'est pour elle « une vieille passion ». Pourtant, *a priori*, rien ne semblait devoir la prédisposer à se tourner vers la culture noire américaine et ses formes d'expression artistiques musicales et vocales, qui vont commencer à la fasciner au moment où, en exil aux États-Unis, elle a repris la traduction des poètes grecs anciens, peut-

être pour retrouver en la poésie la force de dépasser la dépression liée à la guerre en Europe et à son propre exil.

Ce coup de foudre, devint pourtant une passion pérenne, jusqu'à la fin de sa vie. Et, même s'il reste encore très peu étudié¹, il tisse un fil d'Ariane utile pour se déplacer dans le labyrinthe yourcenarien. Loin d'être un intérêt marginal, on parlera plutôt d'une fascination qui rayonne au cœur de la vie d'une femme et d'une œuvre, d'un soleil noir qui en éclaire les problématiques et les ambitions.

La rencontre du *Deep South*

« Tout nous vient par le truchement des êtres » (*BG*, p. 8), affirme Marguerite Yourcenar en préface de son recueil *Blues et Gospels*. Comment son parcours autobiographique ne démontrerait-il pas sa croyance ? Ce qu'elle appelle sa « vieille passion » (*YO*, p. 201) pour les spirituals, blues et gospels s'est construite grâce à des rencontres. Deux noms, qui se révéleront majeurs dans son existence, s'imposent aussitôt : Grace Frick d'abord, qui devient la compagne d'une vie, puis Jerry Wilson, l'ami avec lequel elle voyage jusqu'à sa mort en 1986². Mais il faudrait pouvoir évoquer l'ensemble de ces personnes³ dont elle croise la trajectoire aux États-Unis, sur la côte Est, où elle réside, ainsi qu'au cours de ses séjours dans le Sud : des échanges d'une curiosité sans mesure nourrissent ses explorations amicales et empathiques du monde afro-américain.

Marguerite Yourcenar parle volontiers de l'importance de cette passion pour les spirituals, blues et gospels qui dynamise et oriente sa vie. Elle revient avec précision sur ce point, en particulier dans ses entretiens avec Matthieu Galey. Tout commence (*YO*, p. 201) en

¹ Il faut signaler le très utile travail de Achmy Halley, qui a mené une enquête précise sur les liens biographiques entre Yourcenar et le monde afro-américain : Achmy HALLEY, *Yourcenar en poésie : archéologie d'un silence*, New York/Amsterdam, Rodopi, 2005, (« Yourcenar et la poésie populaire afro-américaine »), p. 503-523.

² Sur les derniers moments de Jerry, voir le témoignage de Josyane SAVIGNEAU dans sa biographie *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 9 sq.

³ Achmy HALLEY, *op. cit.*, en cite quelques-unes.

1937 lorsqu'elle fait une brève visite aux États-Unis où, en compagnie de Grace Frick, le mentor féminin, qui l'aime avec passion, elle sillonne les États du Sud profond, Caroline du Sud, Virginie, Géorgie... Son initiatrice au monde noir américain, née au Missouri, en est originaire ; Grace en garde « le souvenir d'une enfance passée dans le Missouri, veillée par les mamies et les jardiniers noirs » (*BG*, p. 7). Mais au-delà du vécu de la compagne si aimante, ce sont les chants qui transportent Marguerite Yourcenar sur les rives du monde afro-américain, dans cet autre monde, nouvelle découverte d'une Amérique inattendue, avec laquelle elle dialoguera toute sa vie : « J'y ai vu des Noirs, je les ai entendus chanter, et leurs chants m'ont beaucoup impressionnée » (*YO*, p. 201). Ces mélodies, ces voix, ces mots donnent une puissante impulsion à son désir de comprendre la culture afro-américaine. Pour approfondir cette révélation, Marguerite Yourcenar s'efforce alors de rencontrer des artistes et musiciens noirs, mais aussi des Noirs américains en général, de toutes conditions, ne bornant ainsi pas son intérêt aux seules beautés des chants : en effet elle évoque des « rencontres presque toujours brèves et fragmentaires, mais qui [lui] ont permis de comprendre un peu mieux leur tempérament et leur vie » (*BG*, p. 5).

Sa découverte du monde noir s'est poursuivie à New York où elle séjourne pendant la drôle de guerre. Ses aides domestiques que sont le personnel de maison et les portiers de son immeuble de Riverside, ainsi que la figure de « Father Divine⁴ » approfondissent ce contact. Le charismatique Father Divine est « une sorte de prophète, très connu à l'époque » (*YO*, p. 201) qui vit à Harlem et à qui Marguerite Yourcenar et Grace Frick rendent visite au cours des banquets, où une foule vient rencontrer ce grand leader spirituel, qui milite contre la ségrégation raciale et pour le dédommagement des descendants d'esclaves.

Après la mort de Grace Frick en 1979, Marguerite Yourcenar continue ses voyages dans le *Deep South*, en particulier dans l'Arkansas et en Géorgie, en compagnie du jeune réalisateur Jerry Wilson, rencontré à la fin des années 1970, lorsqu'il tournait un film

⁴ *Father divine* (né vers 1880-1965).

sur elle, intitulé *L'Île heureuse*⁵. Cela lui permet de continuer à s'entretenir avec de nombreux musiciens et chanteurs⁶. Jerry qui est né et qui a été élevé dans une grande ferme de l'Arkansas, est passionné de musique noire. Il organisera en 1979 au Théâtre de la Porte Saint-Martin à Paris un concert donné par un groupe de chanteurs noirs, le Gospel Caravan, accompagné de la chanteuse Marion Williams, interprète charismatique qui a marqué l'âge d'or du gospel dans les années 1945-1960. Pendant l'été 1983, voyageant dans l'Arkansas et le Mississippi en compagnie de Yourcenar, Jerry Wilson prépare pour la télévision un documentaire sur les gospels et les blues dans les communautés rurales noires du delta du Mississippi. Il déplore la dénaturation de ces chants, avec Yourcenar qui s'en plaint dans l'avant-propos de son recueil *Blues et Gospels*⁷ parlant d'un « grand art vite évaporé comme tout art populaire, complaintes ou chansons qui, parties de boîtes de nuit pauvres ou des vérandas branlantes de métairies misérables, se sont répandues sur le monde, souvent déformées ou dénaturées » (*BG*, p. 8, 10). Ce documentaire, réalisé par Pierre Desfons en collaboration avec Sabine Mignot, est diffusé à la télévision française sur TF1, en janvier 1984 sous le titre de *Saturday Blues (Le Blues du samedi soir)* et obtient le Prix du documentaire télévisé décerné par l'Académie du disque français. On entend, entre autres, les chœurs du révérend Brewster, la chanteuse Bessie Smith interpréter respectivement « *Deep river* » et « *Poor Man Blues* », tandis que la voix de Yourcenar commente les images. En 1983, Wilson conçoit, en collaboration avec le producteur de gospels, Anthony Heilbut, *Precious Memories*⁸ un disque de blues et gospels, escorté d'un magnifique album de photos. Marion Williams chante des gospels, dont certains *a capella*,

⁵ *L'Île heureuse*, film réalisé par Jerry Wilson et Sabine Mignot, co-production Antenne 2 - Société française de production - Société Radio Canada. Il a été diffusé par Antenne 2 pour la première fois le 3 mars 1985 ; rediffusé sur FR3 le 4 janvier 1988, en hommage à Marguerite Yourcenar, décédée le 17 décembre 1987.

⁶ Voir Achmy HALLEY, *op. cit.*, p. 518, qui précise quelques noms.

⁷ Marguerite YOURCENAR, *Blues et gospels*, textes traduits et présentés par Marguerite YOURCENAR ; images réunies par Jerry WILSON, Paris, Gallimard, 1984.

⁸ Marion WILLIAMS / Marguerite YOURCENAR, *Precious Memories*, disque vinyle, 33 tours, Audivis, 1983.

art dans lequel elle excelle ; Marguerite Yourcenar dit des textes qu'elle a traduits et qui seront publiés dans son recueil *Blues et Gospels*. Jerry Wilson encouragea également Yourcenar à traduire *Le Coin des «Amen»*⁹ (*The Amen Corner*), pièce de son ami James Baldwin, écrivain noir célébré par la communauté afro-américaine depuis le mouvement des droits civils, qui évoque une communauté noire du *Deep South* et son rapport au chant.

Il est probable, comme l'analyse Achmy Halley, que Marguerite Yourcenar, qui se sent elle-même déplacée dans un nouveau continent auquel elle peine à s'habituer, tandis que la guerre dévaste l'Europe, en fût plus particulièrement sensible aux révoltes, aux espoirs et aux plaintes des afro-américains¹⁰. C'est bien par la marge, à laquelle elle se sent elle-même appartenir à plusieurs titres, qu'elle entre donc dans la poésie et la culture américaines. En la seconde moitié de l'année 1943, se sentant menacée d'aphasie littéraire, comme le montre sans doute le personnage de la petite sirène qu'elle met en scène à cette période¹¹, elle commence à traduire des negro spirituals et des poèmes grecs anciens¹². Collectant dès 1950 des chants au cours de ses rencontres, comme dans les bibliothèques, aidée en cela par la participation active de Grace, elle publie des traductions en revue (dans *Le Mercure de France*) dès 1952, et compose un premier recueil de spirituals en 1964, Grace continuant à s'impliquer dans le projet : *Fleuve profond, sombre rivière*¹³, ressenti comme un événement d'importance où Yourcenar paraît en phase avec l'actualité, comme elle l'a rarement été au cours de ses activités de création : Martin Luther King reçoit le prix Nobel de la paix cette même année et parallèlement l'intérêt pour la culture et le sort de la communauté

⁹ Georgia HOOKS SHURR, « Marguerite Yourcenar et le drame noir américain », *Marguerite Yourcenar et l'Amérique, Bulletin du Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar* (CIDMY, Bruxelles) n° 10, 1998, p. 52. Le *Bulletin du CIDMY* n° 8 en cite quelques extraits.

¹⁰ Achmy HALLEY, *op. cit.*, p. 503.

¹¹ *La Petite Sirène, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971.

¹² Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 163.

¹³ Marguerite YOURCENAR, *Fleuve profond sombre rivière*, Les « Negro Spirituals » commentaires et traductions, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1964.

noire-américaine se généralise en Europe. Yourcenar a conscience que son travail de traduction et de présentation des negro spirituals pourrait trouver un vrai public et répondre aux préoccupations des Français de son temps, ainsi qu'en atteste sa lettre de présentation de *Fleuve profond, sombre rivière* à Gaston Gallimard (Lettre à Gaston Gallimard, 18 janvier 1964, Archives Gallimard).

Un an après le voyage de l'été 1983 avec Jerry Wilson, sort *Blues et Gospels*. Celle qui est désormais académicienne et commandeur de la Légion d'honneur choisit quatorze blues et quatorze gospels peut-être en référence aux quatorze tributs de sa pièce *Qui n'a pas son Minotaure*¹⁴ ?, qui eux-mêmes évoquaient possiblement la traite des noirs. Deux cahiers distincts, un blues, un gospels, viennent comme en parenthèses autour d'un album de photos de Jerry Wilson, « happant les paysages, les visages, les bouches d'où sortent ces paroles et ces chants »¹⁵ : le travail dans les champs de coton, les devantures colorées des *barrelhouses* (cabarets populaires de jazz), des visages d'enfants, des vieillards ridés, des mariages, quelques cercueils et un cimetière... La Houghton Library à Harvard conserve des notes et des photos de Wilson issues des voyages accomplis ensemble entre 1980 et 1985, qui rendent compte de la préparation de ce travail. Yourcenar en éditera quelques clichés dans son dernier ouvrage *La Voix des choses*¹⁶, le dernier ouvrage qu'elle publia, en 1987.

Yourcenar, passeuse culturelle et traductrice

L'entreprise de Marguerite Yourcenar est certes un travail de traduction linguistique de textes retrouvés afro-américains, mais elle accomplit plus largement un travail de passeuse culturelle. En effet, elle entend donner aux Blancs des éléments pour comprendre une culture, dialoguer avec elle, se nourrir d'un trésor universel (*FP*,

¹⁴ *Qui n'a pas son Minotaure ?* (1963), *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971.

¹⁵ Marguerite YOURCENAR, *Blues et gospels*, *op. cit.*, 4^e de couverture.

¹⁶ Marguerite YOURCENAR, *La Voix des choses*, textes recueillis par Marguerite YOURCENAR ; photographies de Jerry WILSON, Paris, Gallimard, 1987.

p. 15). Son projet est bien celui de leur rendre accessible un univers trop enclavé dans un continent et les marges d'un pays (FP, p. 7). Comme pour chaque nouveau projet littéraire, elle ne s'est pas contentée de collecter des textes ; elle porte également une grande attention à leurs conditions de production et aux analyses érudites, dont elle lit tout ce qu'elle a pu lire (FP, p. 38). L'énorme travail de recherche consacré au negro spiritual mais également à l'esclavage, à la guerre de Sécession, aux biographies de témoins se concrétise dans l'ampleur de la documentation, souvent largement commentée et annotée par Yourcenar, qu'elle a déposée dans sa bibliothèque. *Fleuve profond, sombre rivière* est ainsi précédé, dans la grande tradition yourcenarienne d'une longue étude introductive qui présente les textes traduits, distingue les étapes du chant afro-américain, différenciant les plus anciennes formes de son expression que sont les negro spirituals issus des sermons presbytériens, des formes plus modernes appelées gospels, et enfin des textes qui sont les chants de la liberté du temps de la guerre de sécession. La volonté didactique de l'avant-propos y est évidente. Elle s'y adresse à des Blancs européens, voire au-delà, pour leur expliquer ce qu'a été l'esclavage et présenter les expressions artistiques lyriques qui en sont issues.

Dans *Blues et Gospels*, les textes traduits, qui sont précédés d'une rapide introduction, sont des blues, des gospels et des témoignages, des sermons ; les deux cahiers distincts, un de blues, un de gospels, encadrent l'album de photos variées de Jerry Wilson, qui capture le travail dans les champs de coton, les devantures colorées des *barrelhouses*, des visages d'enfants, des vieillards ridés, des mariages, quelques cercueils et un cimetière. Dans *Blues et Gospels*, l'approche érudite est moins favorisée qu'une volonté de mise en contexte plus sensuelle qui repose sur le recours à des images « happant les paysages, les visages, les bouches d'où sortent ces paroles et ces chants ». Là encore les photos sont privilégiées, quelles saisissent la nature (animaux, coton, fleur, champs...) ou des portraits (visages, personnages pris dans le décor de leur maison, de leur jardin, en groupe ou seuls, musiciens ou non...) ou encore des décors et des objets (bars, enseignes, magasins...).

En tant que traductrice, Marguerite Yourcenar affronte cependant consciemment une gageure :

Je me proposais de montrer, autant qu'on le peut en l'absence du chant, combien ces hymnes qui ne sont trop souvent, même aujourd'hui, pour l'auditeur français, que des numéros exotiques, contenaient de chaleur et de ferveur, foi, espérance, amour et désespoir mêlés, issus de toutes les infortunes et de toutes les énergies vitales d'un peuple. (*BG*, p. 8)

Ainsi, si elle a été séduite par les chants, les voix et les rythmes et que pour elle les plus beaux negro spirituals sont chantés *a cappella*, elle traduit des textes sans les accompagner de versions musicalisées. Pourtant même si Yourcenar déclare avoir compris très tôt, dans son enfance, qu'elle était peu douée pour la musique et qu'elle a donc renoncé à la pratiquer, elle accorde une importance première à cet art pour dialoguer entre cultures et êtres¹⁷. La musique parle à chacun au-delà des mots, elle dit tout sans indiscretion, puisqu'il n'y a pas nécessité de mots pour la faire exister ; elle traduit l'altérité sans l'altérer, car elle se passe de mots, elle les dépasse. La musique passe et traduit tout donc, sans trahir comme le fait nécessairement la traduction linguistique¹⁸. Traduire en se privant de la musique et de la voix noire privera ces œuvres de leur éclat originel : « Il faut accepter que le gris se substitue à l'éclatant » (*YO*, p. 204). Elle ajoute : « Évidemment, pour les negro-spirituals, il y a une qualité qu'on ne peut jamais rendre tout à fait, c'est la force de la voix noire » (*YO*, p. 204).

Ses partis pris de traductions reposent alors sur certains axes dont elle s'explique (*FP*, p. 63).

Ayant fait le choix de séparer paroles et musiques, elle entend reproduire un rythme, mais sans y être soumise. Pour cela, elle

¹⁷ Elle le rappelle notamment dans un entretien avec Bernard Pivot, réalisé chez elle à Petite Plaisance, le 7 septembre 1979.

<https://www.youtube.com/watch?v=LGMxR93RPDk>, consulté le 1^{er} janvier 2018.

¹⁸ *Radioscopie*, entretien avec Jacques Chancel du 14 juin 1979. Repris partiellement dans <https://www.francemusique.fr/emissions/les-greniers-de-la-memoire/les-deux-marguerite-et-la-musique-18464> ; consulté le 1^{er} janvier 2018.

arrange répétitions et reprises de mots, même si elle prend quelques libertés avec les versions d'origine, préférant rester fidèle à l'esprit, à l'âme plus qu'à la lettre même de la version de départ.

Elle fait également le choix d'un certain réalisme qui reste conforme à des modèles bien identifiés. Elle traduit les textes comme s'il s'agissait de poésies réalistes, reprenant des codes plus proches du polar français des années 1950 que du style rock'n'roll. Il s'agit en effet pour elle de traduire les negro spirituals en recourant à « une langue populaire qui n'était ni le limousin, ni le flamand, ni le normand ou le provençal ou le breton, mais qui donnât l'impression d'être immédiatement sortie du peuple » (YO, p. 204). Est-ce dans cet esprit qu'elle accorde *blues* au pluriel et, de façon inhabituelle, au féminin (*Bourgeois Blues* devient « *Les blues bourgeoises* ») ? Elle a reproché à la poésie française de s'être trop éloignée « des formes populaires » (YO, p. 204) et d'en avoir perdu sa force. Or, précisément, elle veut retrouver avec ses traductions de blues « [q]uelque chose de l'entrain de la poésie à l'état d'enfance » (YO, p. 204). Ce choix lui permet là encore une grande liberté quant à la métrique comme celle d'« avaler la moitié des mots » et d'« avoir des rimes fausses autant qu'on en veut » (YO, p. 204).

La traduction se joue de l'exactitude linguistique, mais elle se veut passage, initiation. Cela s'exprime clairement dans certains textes de *Blues et Gospels* où Marguerite Yourcenar prête explicitement sa voix à des Noirs : certains textes se concluent par des mentions de ce type « Comme raconté par Angeline Johnson » (BG, p. 126), « Comme chanté par Mr. Obie Eatman ? » (BG, p. 129). La traduction donne voix à ces personnages absents, établissant un texte « à la manière de », soit à leur manière.

Il s'agit donc, bien au-delà de l'imperfection, de servir de « relais », de mettre en contact, même imparfaitement, un public nouveau et une œuvre (YO, p. 204).

Le premier texte de *Blues et Gospels* ne porte-t-il pas sur le mythe de la tour de Babel et la dispersion des langues, dont le blues, traduit par Marguerite Yourcenar se rêve d'être un dépassement ?

Sa gouaille prête une forme de naïveté brute à l'expression afro-américaine à qui certains ont pu reprocher une inexactitude cocasse

par son manque de crédibilité, quand d'autres ont salué sa fidélité à l'esprit de cet art. En tant que traduction francophone de chants noirs-américains, son travail est considéré généralement comme inégalé. Achmy Halley fait une rapide revue de presse¹⁹ qui montre à quel point ce travail a été largement salué et reconnu comme un événement d'importance tant en Afrique qu'en France. Ces publications ont donné ses lettres de noblesse à cette culture populaire et à ses expressions artistiques. Spirituals, gospels, blues deviennent des genres étudiés par les musicologues et les ethnologues, enfin pris au sérieux.

Deep south /deep Marguerite

Observer la fascination de Marguerite Yourcenar pour ces chants afro-américains nous entraîne vers une meilleure compréhension d'elle-même. Révélation nous est faite de la ferveur militante dont elle peut faire preuve envers une cause dont les chants lui ont fait sentir toute l'injustice tragique. Son intérêt pour la musique noire s'inscrit dans une perspective humaniste et militante : dès 1955, elle agit en faveur des Droits civiques afin de mettre un terme à la ségrégation raciale en particulier dans les États du Sud. Son attitude militante est très concrète : Marguerite Yourcenar expose à Bernard Pivot²⁰, abasourdi, la force de son engagement pour la cause des Noirs et d'autres causes comme la guerre du Viêt-Nam : elle participe à des manifestations, écrit des lettres à des sénateurs et au président des États-Unis.

Sa rencontre avec le monde afro-américain a été indissociablement liée à la découverte tant de ses richesses culturelles et humaines que de sa disqualification et de son infériorisation sociales. Lors de son premier voyage dans le Sud, en la compagnie initiatrice de Grace Frick en 1937, elle est impressionnée par la vitalité du Klan, qui fait encore à cette époque brûler des croix ; elle prend conscience que dans les petites villes de ce Deep South, sous la cordialité des Blancs, existe « une lie de préjugés et de méfiances raciales et sociales, dépôt dangereux qu'on

¹⁹ Achmy HALLEY, *op. cit.*, p. 514-515.

²⁰ Entretien avec Bernard Pivot à Petite Plaisance du 7 décembre 1979.

trouve partout dans ce qu'on appelle l'âme humaine » (BG, p. 9). En revanche, elle apprécie « cette gentillesse particulière aux gens de couleur dès qu'ils flairent la sympathie et non la condescendance » (BG, p. 9). La présentation initiale qu'elle fait dans son recueil *Fleuve profond, sombre rivière* s'étend donc largement sur l'histoire du peuple afro-américain et son esclavage (FP, p. 7), sans la compréhension desquels il est difficile d'entrer dans la culture afro-américaine :

Les thèmes du *Negro Spiritual* sont trop indissolublement liés à une condition bien déterminée, qui est l'esclavage, pour qu'il soit possible d'analyser ces poèmes sans rappeler d'abord certaines dates et certains faits concernant l'esclavage des Noirs dans le Nouveau Monde. (FP, p. 7-8)

Elle est touchée par les émotions exprimées dans ces chants : solitude, désir de fuite, tristesse de l'exil, désespoir de la souffrance et de la mort, espoir de la rédemption. Elle rend hommage aux revendications libertaires des esclaves et de leurs descendants, à la force consolatrice des chants qui sont aussi adressés à Dieu, et qui protestent des maîtres inhumains, du racisme et du Ku Klux Klan.

Faire découvrir le répertoire afro-américain contribuera ainsi à réhabiliter un art populaire dont elle perçoit le génie méconnu. Il s'agit donc d'agir contre l'injustice artistique que sont la méconnaissance, l'absence de reconnaissance des blues et gospels et contre les injustices sociale et historique particulièrement cruelles dont ils sont l'expression et le témoignage.

La passion de Yourcenar pour les chants afro-américains montre également toute son estime pour l'expression populaire. En phase avec une dynamique notable dès la seconde moitié du XIX^e siècle (Verlaine, Rimbaud, Jarry, Apollinaire, Queneau...), Yourcenar a une véritable passion pour la poésie populaire²¹. Sa bibliothèque et sa discothèque personnelles montrent son intérêt tant pour les *skolia* des banquets grecs antiques, les airs et poèmes du Moyen Âge, le

²¹ Achmy HALLEY, « Marguerite Yourcenar et la poésie populaire : des chants grecs anciens à Bob Dylan », *Bulletin de la SIEY*, n° 23, décembre 2002, p. 11-124.

romancero ibérique, les *Christmas Carols*, que pour les *protest songs* de Bob Dylan... Elle apprécie une expression populaire, plus souple, plus libre, que l'expression littéraire reconnue. La liberté prosodique, l'invention rythmique permettent de capter la vie la plus simple, la plus prosaïque avec une vérité profonde. Alors que l'expression littéraire s'est souvent trop éloignée de « la poésie l'état d'enfance » (YO, p. 204). Cet exercice de traduction la libère des contraintes académiques et elle y fait « exercice de liberté créatrice²² ». La fascination de Marguerite Yourcenar s'explique également du fait que cet art est un véritable art populaire au sens qu'il est l'expression d'un peuple plus que d'une individualité, comme dans les sociétés primitives à commencer par celle du Moyen Âge européen. Issu de l'hymne protestant et réchauffé par la voix noire, il porte l'âme d'un groupe humain pour atteindre à une haute spiritualité. Mobilisant le mot de race, à prendre au sens très large de peuple et non dans une acception biologique, Yourcenar prise cette poésie « un peu grossière » des « sermons lyriques », comme toute poésie populaire : « Les voix chaudes [...] semblaient sorties d'un tempérament, d'une race, à la fois présent et passé » (BG, p. 8). Marguerite Yourcenar prise en effet l'effacement de l'individu au profit d'une humanité portée par un groupe d'individus connaissant une condition et un destin communs. Il y a donc dans cet art une expression collective caractéristique qui donne à Marguerite Yourcenar une supériorité sur d'autres plus individuelles, comme elle s'en explique notamment dans un entretien avec Jacques Chancel²³. Elle souligne que cette musique est indissociable du groupe car elle se pratique essentiellement en réunion ; elle émane littéralement du groupe, qu'elle soit portée par une seule voix ou par un ensemble vocal.

L'art populaire est investi de la force du groupe, mais aussi par le lien qu'il a conservé avec l'origine. Dans ses recherches de terrain et de bibliothèque, Yourcenar tente de retrouver des textes d'origine,

²² *Ibid.*, p. 509.

²³ Reproduit partiellement dans « Les deux Marguerite et la musique », <https://www.francemusique.fr/emissions/les-greniers-de-la-memoire/les-deux-marguerite-et-la-musique-18464>, consulté le 1^{er} janvier 2018.

les plus proches de leur source possible : elle parle de ses « travaux dans les bibliothèques en quête des textes les plus anciens et les moins retouchés, ou de bandes magnétiques enregistrant des voix authentiques » (*BG*, p. 7-8). Ceux-ci sont difficiles à retrouver car la plupart du temps ils ont été repris par les interprètes, au grand regret de Marguerite Yourcenar : « la plupart des negro-spirituals que l'on entend ont été retouchés, conventionnalisés, souvent, pour répondre aux goûts du chanteur. Il y a cependant de vieux textes qui ont été recueillis, et ce sont les plus intéressants » (*YO*, p. 202). Parmi les multiples versions qui existent d'un même texte, elle choisit toujours celle qui « a l'air plus authentique, ou plus ancienne » (*YO*, p. 202) qu'une autre. Il s'agit aussi de saisir l'origine d'avant la servitude, d'être en prise quasi directe sur l'expérience d'avant la servitude et des débuts de celle-ci : les chants « réussissent néanmoins à exprimer dans cet idiome [l'anglais de base] la douleur, la mort, la pitié, l'extase religieuse, et aussi les lointains souvenirs des initiations indigènes, ce profond individualisme du Noir qui s'en va dans la montagne pour y chercher son Dieu » (*YO*, p. 203)

Marguerite Yourcenar, grande amatrice de poésie sacrée, ne pouvait également qu'être sensible aux dimensions religieuses de ces chants. L'introduction de *Fleuve profond, sombre rivière* insiste sur l'expression du mysticisme profond de ce peuple²⁴. Pour Marguerite Yourcenar, le spiritual est un « sermon lyrique » (*FP*, p. 33) qui connaît non une déformation mais une transformation (*FP*, p. 37) puisque son influence protestante va s'ouvrir davantage au catholicisme aussi avec le gospel, ce que va accentuer la traduction en français, comme si celle-ci permettait la fusion de ces religions.

Mais pour être sacrés, ces chants donnent une place très forte au corps et à la nature, au monde matériel comme au spirituel. Ainsi Yourcenar parle de « la beauté du chant noir, sa ferveur, sa gaieté,

²⁴ Lucile DESBLACHE, « Fleuve profond, sombre rivière ; un exemple de traduction comme expression de créativité littéraire », *Marguerite Yourcenar, écriture, réécriture, traduction*, Rémy POIGNAULT, Jean-Pierre CASTELLANI éd., Tours, SIEY, 2000, p. 370-372.

sa tristesse à ras de sol et à ras de ciel » (*BG*, p. 5). Yourcenar parle de ces chants en recourant volontiers aux métaphores forgées à partir de la nature : « Depuis des siècles, le destin noir semble lié à ces notions de traversées marines ou de remontées ou de descentes des fleuves, symbolisés eux-mêmes par la houle du chant » (*BG*, p. 8).

Aussi n'aime-t-elle tant ces chants que lorsque les mots chantés *a cappella* sont portés par le seul souffle, qui exalte leur spiritualité et leur proximité avec la nature. Sans doute, blues et gospels sont-ils aussi pour elle des chants du monde et des choses simples qui s'expriment ici comme de leur propre nature orchestrées par des âmes à vif, rendues simplement authentiques et profondes : « ces musiques de percussion ou de guitare, produites souvent aussi par n'importe quoi, le raclement d'un couteau, le grincement d'une fiole de verre, le bruit d'une poignée de porte battant contre un mur, l'effet rythmique étourdissant d'un rasoir contre une courroie de cuir : tout est bon pour faire sortir des choses la musique qui est en elles » (*BG*, p. 9). C'est « la voix des choses ».

Le recours à la langue populaire, voire au patois favorise l'inscription du sacré dans le monde sensible et la nature. L'avant-propos de *Blues et Gospels* raconte la fabuleuse rencontre avec un vieil homme noir en plein ravissement à l'écoute du chant du mocking-bird (*BG*, p. 5) et manifeste pour Yourcenar cette force noire qu'est sa « capacité à jouir de la vie par tous les sens, pour ainsi dire, par tous les pores » (*BG*, p. 5), qui est aussi le secret de « la force de la voix noire » (*YO*, p. 204). Le chant afro-américain réunit corps et âme, c'est une poésie incorporée. Spirituals, gospels et blues diffèrent de la tradition lyrique occidentale qui gomme le corps dans ses scories, le sublime dans sa corporéité. La beauté de la voix dans les chants afro-américains est moins dans la virtuosité de la technique vocale que dans l'intensité émotionnelle et physique qui lui donne sa prodigieuse force expressive. On y entend les cordes vocales, le souffle, le grain de la voix tel que le définissait Roland Barthes, soit l'empreinte du corps dans le son vocal. Le chant noir peut alors se transformer en « bruit », comme dans le *shout* du spiritual où la voix se fait cri ; il peut utiliser les scories de la voix : c'est précisément cela aussi qu'adore Yourcenar.

Le rythme se trouve mis en avant et supplante même parfois les paroles. Or le rythme est la marque du corps et relie au corps, en mouvement, comme aux énergies du monde alentour dans ses plus humbles manifestations. Yourcenar retrouve toujours « la voix [qui] y va et bien librement du murmure au cri, du balbutiement à la plainte ; elle se traîne ou bondit librement, sans harnais, et le rythme est en elle plutôt qu'elle obéit au rythme » (*YO*, p. 203). Les chants afro-américains retrouvent la leçon que Stravinsky donne en 1913 avec *Le Sacre du printemps* qui révolutionne le ballet romantique et la musique en travaillant sur la saccade rythmique dans laquelle la nature traverse les corps des danseurs, leur redonnant une animalité corporelle et instinctuelle.

Yourcenar est enfin sensible à la dimension universelle des chants qui rejoignent les grands mythes. Le poète afro-américain tourne le dos à l'africanité (*FP*, p. 63). Achmy Halley²⁵ rappelle ainsi que c'est parce que les negro spirituals représentent « un grand moment de l'émotion humaine », comme les poèmes grecs anciens pétris d'humanisme eux-aussi, qu'elle s'y est intéressé. Selon elle, leur dimension africaine est assez vite gommée au profit de fusions avec d'autres cultures pour créer une afro-américanité : « *Gospel*, prolongement contemporain du *Spiritual*, mais plus chargé encore d'éléments afro-américains, et les *Blues*, grand art vite évaporé [...] » (*BG*, p. 8). Surtout, considérés par elle comme d'« authentiques chefs-d'œuvre » appartenant au « patrimoine poétique de l'humanité » (*FP*, p. 7), ils s'inscrivent dans la littérature, l'art humain et donc dans l'universel. Les esclaves anonymes sont comme les poètes grecs anciens : ils font le choix de la poésie et du chant pour exprimer leur humanité. Yourcenar les rapproche des artistes primitifs du Moyen Âge européen (*FP*, p. 39, p. 48) :

Tout cela est magnifique. Dans les conditions atroces de la servitude, cette ferveur a été une sorte de don divin. Pour moi, je mets les negro-spirituals aussi haut que les lieder[sic] allemands, les chansons des troubadours français au Moyen Âge ou les poèmes

²⁵ Achmy HALLEY, *op. cit.*, p. 507.

mystiques italiens du XII^e siècle. Cela me paraît un grand moment de l'émotion humaine. (*YO*, p. 203)

Si Yourcenar insère ces chants dans des conditions socio-économiques et historiques, elle en retire toute la force universelle car ils montrent « l'unité profonde de la race humaine devant la douleur » (*YO*, p. 202).

Loin de porter un regard exotique sur le monde afro-américain et sa culture, Marguerite Yourcenar intègre ces expressions artistiques au sein, voire au centre de son monde, pour les offrir au monde européen, lui en rendre accessible la richesse. Marguerite Yourcenar apparaît à travers cet intérêt comme une femme surprenante pour qui le dialogue, l'Autre est le moteur de la vie et du soi, et qui sait exprimer une reconnaissance inhabituelle en son temps de la chanson comme « art majeur » puissant : son admiration pour Bob Dylan relève d'une réussite poétique comme de sa capacité à faire bouger les imaginaires et le monde.