

FLEUVE PROFOND, SOMBRE RIVIÈRE :
UN EXEMPLE DE TRADUCTION COMME
EXPRESSION DE CRÉATIVITÉ LITTÉRAIRE

par Lucile DESBLACHE (Université de North London)

"L'esprit ne descendra pas sans chant."
Proverbe africain

On considérera ici les traductions de negro spirituals que Marguerite Yourcenar a entreprises au cours des années soixante, publiées en 1964 dans le recueil intitulé *Fleuve profond, sombre rivière*. Son intérêt pour ces formes d'expression artistique de l'exil, de la souffrance, d'un peuple exploité par un autre commença dès le début de son séjour aux États-Unis¹ et resta intense jusqu'à sa mort, puisque l'une de ses dernières publications fut le volume des *Blues et Gospels* qu'elle conçut en collaboration avec Jerry Wilson en 1984. J'ai choisi de centrer cette étude sur la traduction des spirituals traditionnels dont on date l'immense majorité entre 1810 et 1860, plutôt que sur les formes parallèles plus contemporaines qui en sont issues, le gospel et le blues, descendants directs de la musique incantatoire des *work songs* ou des *shouts*, pour deux raisons : d'une part, parce que ces chants qui remontent aussi loin qu'on peut aller dans l'histoire des Noirs américains me semblent à travers leur caractère ancestral mieux faire écho au désir d'universalité inhérent à Marguerite Yourcenar que leurs variantes contemporaines. Elle insiste d'ailleurs elle-même sur le fait qu'elle a dans ce travail donné la priorité "aux textes les plus anciens et les moins retouchés [...] sorti[e]s des profondeurs d'un tempérament, d'une race, à la fois présent et passé."² D'autre part, cette période des années soixante me semble particulièrement digne d'intérêt : période transitoire entre ses deux chefs-d'œuvre, pendant laquelle Marguerite Yourcenar est à la fois en recherche³ et à la pointe de sa créativité, à une époque où la diversité culturelle est de mise, où les débuts d'une littérature post-

¹ Faut-il rappeler que Grace Frick était originaire des États du Sud et l'avait introduite à cette culture dès la fin des années trente ?

² Marguerite YOURCENAR, *Blues et gospels*, Gallimard, 1984, p. 7-8.

³ Ceci est suggéré par le fait qu'elle ne publiera en effet pas d'œuvres majeures entre *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*.

colonialiste marquent la tendance à s'emparer des références établies pour les refondre en une nouvelle matière.

On ne sera pas étonné que cette déracinée ait choisi de remonter aux sources d'une forme d'art hybride par excellence, qui, loin d'être uniquement négroïde, est issue d'une situation de conflit et de métissage entre races et cultures. On reconnaîtra également l'habileté particulière avec laquelle elle nous mène vers cette autre civilisation en dégagant ses traits d'universalité et en nous mettant en garde contre les dangers d'un exotisme facile et factice. Ces formes d'expression musicale et poétique, toutes plus ou moins reliées à la tradition des chants d'esclaves, ont pour dénominateur commun l'arrachement forcé au pays d'origine et l'idéalisation d'un retour hypothétique à ce pays ou plutôt à ce continent puisqu'il s'agit de l'Afrique. Celle qui avait repris goût aux voyages en Europe après le succès inespéré des *Mémoires d'Hadrien* aurait-elle discrètement exprimé sa nostalgie du retour en Europe par ce biais créateur ? Ces voix toujours doublement spirituelles et circonstanciées dans leur message, qui transcendent temps et espace par la façon dont elles déguisent les situations du présent à travers leurs références cryptiques à un lieu et à un âge d'or, permettent en tous cas à la romancière de prendre ses distances habituelles vis-à-vis de l'émotion individuelle. En apparence, elle ne s'inquiète en composant ce volume que de traduction et de commentaires critiques⁴, ce qui l'éloigne également d'une perception subjective. Mais cette initiative est plus subversive et plus révélatrice qu'il n'y paraît. Loin de lui accorder la fonction de 'travail alimentaire' qu'elle revendiquait pendant les années trente et quarante, en recherche sinon d'inspiration du moins de direction littéraire puisqu'elle n'a publié aucun ouvrage majeur depuis les *Mémoires d'Hadrien*, elle se laisse entraîner par les voix de l'autre. Voix qui gardent toujours un écho collectif, où l'expression personnelle est amortie à travers un particulier systématiquement universalisé. *Fleuve profond, sombre rivière* est le premier ouvrage de traduction de Marguerite Yourcenar que l'on sente traversé pleinement par la joie de traduire en s'insérant dans une tradition artistique. En cela, il annonce *La Couronne et la Lyre*, recueil publié dix ans plus tard, dont elle dira :

Les traductions de poèmes grecs anciens que l'on va lire ont été composées en grande partie pour mon plaisir [...]. En traduisant ces poèmes ou fragments de poèmes, ma démarche ne différait en rien de

⁴ Rappelons que le paratexte initial constitue près d'un quart du volume.

Fleuve profond, sombre rivière

celle des peintres d'autrefois, dessinant d'après l'antique ou brossant une esquisse d'après des peintures de maîtres antérieurs à eux, pour mieux se pénétrer des secrets de leur art, ou encore de celle du compositeur retravaillant de temps à autre un passage de Bach ou de Mozart pour en jouir et s'enrichir de lui.⁵

Cette allusion à la musique est opportune puisque dans *Fleuve profond, sombre rivière*, elle porte son choix sur un corpus dont la valeur y est intrinsèquement liée ; elle élargit donc ses perspectives à un domaine artistique pluridisciplinaire tout en amputant ce corpus dès le départ de toute une partie de son sens puisqu'elle le désosse de son signifiant musical, ce qui lui permet de se l'approprier et de lui donner un sens nouveau. Elle résout ainsi le problème du principe selon lequel le traducteur/la traductrice doit s'effacer et se mettre au service du texte d'origine, principe auquel elle ne s'est jamais soumise qu'avec une extrême réticence. Récréés à travers elle, les spirituels deviennent également un nouveau genre en ce qu'ils renaissent par l'écrit : d'une part, ils sont justifiés par un ample paratexte, d'autre part, là où l'écrit n'était à l'origine qu'une commodité approximative de notation de textes, il devient l'essence de l'expression puisque ce recueil est non seulement destiné à être lu mais également arraché à son contexte socio-culturel et à son rôle initial de support textuel de la danse ou du chant⁶. De plus, elle se penche uniquement sur des chants anglophones, qui sont, il est vrai, les plus nombreux et les plus représentatifs. Il est toutefois révélateur que celle qui s'est toujours définie par la langue française ait choisi d'ignorer le répertoire créole, moins prédominant certes, mais néanmoins présent. Tout se passe donc comme si, pour donner voix à sa créativité, elle avait besoin de se glisser dans un univers artistique déterminé par le collectif et l'atemporel, et de le remodeler sur le plan formel tout comme sur le plan sémantique.

La manifestation la plus globale de ce remodelage concerne la mise en forme du recueil. *Fleuve profond, sombre rivière* est articulé en sept parties dont les cinq premières sont thématiques et inspirées de chants traditionnels presque exclusivement d'inspiration religieuse, et dont les deux dernières présentent des textes de caractère profane caractérisés par leur structure musicale d'origine ou par leur contenu

⁵ Marguerite YOURCENAR, *La Couronne et la Lyre*, Gallimard, 1979, p. 9.

⁶ "Dans la littérature orale africaine, "la cohérence des paroles, avant d'appartenir à l'ordre réflexif, se manifeste d'abord au niveau des comportements, à propos de situations et face à un public déterminés [...] Il existe des textes dont le contenu est secondaire par rapport aux comportements qu'ils suscitent." M. HOUIS, *Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire*, PUF, 1971, cité par Gérard DESSON, *Introduction à l'analyse du poème*, Dunod, 1996, p. 5.

sémantique lié au *freedom movement* des années soixante. L'adjonction du dernier chapitre 'Les chants de la liberté' peut y être comprise comme un exemple de réactualisation de l'ancestral par le contemporain ou de désir de placer le volume dans le contexte socio-politique des années soixante. Cette sorte de coda textuelle a également une fonction d'anticipation qui annonce le volume ultérieur des *Blues et Gospels*. De plus, cette insertion finale, à l'image de variations musicales libres, permet à l'ouvrage de se clore en forme ouverte en dépit d'une progression chronologique, sur des points de suspension qui sous-entendent la multiplicité d'autres interprétations créatrices à venir. Parmi les cent quarante-huit poèmes sélectionnés, si l'on exclut les dix chants de la liberté introduits en fin de volume dont les sources précises ne sont pas mentionnées, un peu plus de la moitié ne sont pas pris en référence à une édition unique mais ont été composés à partir de plusieurs versions différenciées par des variations musicales ou textuelles. Cent quinze sont d'inspiration religieuse, ce qui est en fait représentatif du répertoire connu. Les chants profanes, quant à eux, appartiennent en général soit à la première période préabolitionniste⁷, soit à celle des chants de la liberté associés aux années soixante. Dans l'ensemble, les poèmes non identifiés à un volume précis sont les plus connus et ont donné lieu à de multiples interprétations à partir desquelles Marguerite Yourcenar propose son texte. Parmi les chants traduits à partir d'une version unique, notons qu'elle a privilégié plus que tout autre celui de Lydia Parrish (25 de ses textes sont inspirés de ce volume) qui n'était ni noire ni musicologue, ni même originaire des États de Sud, mais qui fut l'une des premières personnes à tenter de retranscrire non seulement les spirituals, mais tous les éléments dansés, chantés ou parlés de la culture afro-américaine avec lesquels elle rentrait en contact⁸. Critiquée actuellement pour son manque de rigueur dans ses recherches musicales tout comme dans ses investigations intellectuelles, elle a néanmoins contribué à valoriser et à sauvegarder un répertoire peut-être partiellement menacé de disparition. Qui plus est, ce répertoire est localisé sur la côte de Géorgie, détail intéressant à double titre : de par leur isolement, les

⁷ Les chants profanes de la période de l'esclavage, en général utilisés pour stimuler le travail, n'ont pas été préservés après la guerre de sécession. Krehbiel note dans son ouvrage sur les chants populaires afro-américains que "les esclaves les abhorraient", ce qui justifierait leur oubli. H. E. KREHBIEL, *Afro-American Folk-Songs*, Schirmer, New York, 1914, p. 16.

⁸ Remarquons que Natalie Curtis-Burlin, autre pionnière de la retranscription des spirituals était tout comme Lydia Parrish de race blanche et n'était pas non plus originaire des États du Sud.

files géorgiennes avaient préservé des traditions musicales ancestrales ; en outre, la "Géorgie, cet État du Sud qui fut une pépinière et un pourrissoir d'esclaves, et où, même aujourd'hui, les sectes irréductibles, les groupes soudés par la notion de la supériorité de l'homme blanc, normal et protestant sont peut-être plus enracinés qu'ailleurs"⁹, donna naissance à une culture moins européanisée. Cette présence géorgienne prédominante n'est toutefois pas nommée, le recueil étant structuré selon des critères thématiques et dans la mesure du possible chronologiques.

Mais considérons à présent des éléments plus détaillés de cette expression formelle ; ils concernent la structure même du poème d'une part et les modifications imposées au texte d'autre part. En ce qui concerne ce premier point, c'est la diversité des formes poétiques utilisées par la romancière qui est probablement la plus frappante. Elle jongle avec un éventail de compositions, des poèmes sans mise en forme strophique – on en trouve une vingtaine, le plus souvent ponctués d'un refrain – aux sages successions de quatrains ou de distiques, en passant par des formes plus composites. Elle s'inspire toujours fortement de l'original, mais choisit parfois de rétablir une symétrie absente ou d'échapper à la continuité d'origine, comme dans la charmante version des *Anges musiciens*¹⁰. Bien qu'elle respecte la simplicité des structures musicales d'origine, elle ne reste pas toujours fidèle à leur développement. Sur le plan musical comme sur le plan textuel, les spirituals sont fondés sur la répétition, plus particulièrement sur l'alternance du couplet et du refrain qui reflète la pratique africaine traditionnelle de l'appel et de la réponse. En cela, ils peuvent être également associés à la forme européenne du rondo ou à ses variantes (abacada..., abab,...). La forme aaab, (b étant le refrain), utilisée dans l'exemple proposé ci-dessous, est également très fréquente. Dans la majorité des cas, les strophes sont de quatre vers, moins fréquemment de trois¹¹. Il arrive que Marguerite Yourcenar suive la structure originale à la lettre. Il en est ainsi pour le chant auquel elle donne le titre de *Vision béatifique*. Comparons les deux versions :

⁹ Marguerite YOURCENAR, *En pèlerin et en étranger*, "Deux Noirs' de Rembrandt", 1986, *EM*, p. 570.

¹⁰ *Ibid.*, p. 148, inspirée de *Band of Angels*, chant recueilli par Carl DITON, *36 South Carolina Spirituals*, Schirmer, New York, 1930, p. 30-31.

¹¹ Sur les caractéristiques musicales des spirituals, on pourra se référer à l'ouvrage très complet d'Eileen SOUTHERN, *The Music of Black Americans*, second edition, Norton, New York, 1983. Le chapitre *Character of the Folk Music* (p. 188 à 203) considère particulièrement les aspects techniques de la forme du spiritual.

<p>I heard the angels singin' (chant de Géorgie recueilli par Lydia Parrish¹²)</p>	<p>Vision béatifique¹³</p>
<p>One mornin' soon One mornin' soon One mornin' soon Ah heard the angels singin'.</p>	<p>Y'a pas longtemps, Y'a pas longtemps, Y'a pas longtemps, J'entendis les anges qui chantaient.</p>
<p>All in my room All in my room All in my room Ah heard the angels singin'.</p>	<p>Dedans ma chambre Dedans ma chambre Dedans ma chambre J'entendis les anges qui chantaient.</p>
<p>Lawd, Ah wuz down on my knees Down on my knees Down on my knees Ah heard the angels singin'.</p>	<p>M'suis mis à g'noux M'suis mis à g'noux M'suis mis à g'noux En entendant les anges chanter.</p>
<p>No dyin, there No dyin, there No dyin, there Ah heard the angels singin'.</p>	<p>Ici pas d'mort, Ici pas d'mort, Ici pas d'mort, C'était ça qu' les anges me chantaient.</p>
<p>Ah heard the angels singin' Lawd Ah heard the angels singin' Ah heard the angels singin' Lawd Ah heard the angels singin'.</p>	
<p>Well, there's no weepin' there No weepin' there No weepin' there Ah heard the angels singin'.</p>	<p>Ici pas d'larmes, Ici pas d'larmes, Ici pas d'larmes, C'était ça qu' les anges me chantaient.</p>
<p>Lawd, it wuz all' roun' me shine All' roun' me shine All' roun' me shine Ah heard the angels singin'.</p>	<p>Ma chambre brillait, Ma chambre brillait, Ma chambre brillait, J'entendis les anges qui chantaient.</p>
<p>Lawd, it wuz all over my head All over my head All over my head Ah heard the angels singin'.</p>	<p>À droite, à gauche, À droite, à gauche, À droite, à gauche, Y'avaient des tas d'anges qui chantaient.</p>
<p>Lawd, it wuz all aroun' my feet All aroun' my feet All aroun' my feet Ah heard the angels singin'.</p>	<p>En haut, en bas, En haut, en bas, En haut, en bas, Y'avaient des tas d'anges qui chantaient.</p>

¹² Lydia PARRISH, *Slave Songs of the Georgia Sea Islands*, Georgia University Press, Athens, Brown Thrasher edition, 1992.

¹³ Marguerite YOURCENAR, *Fleuve profond, sombre rivière*, Gallimard, 1966, p. 146-147.

Bien qu'elle ne puisse s'empêcher d'introduire quelques variations dans le vers final de chaque strophe, elle respecte ici la forme d'origine presque intégralement – à l'exception d'un refrain abandonné – et fonde son poème dans l'esprit du spiritual en conservant à la répétition une valeur incantatoire. De ce fait, elle a en général tendance à respecter la forme musicale avec exactitude lorsque le poème évoque l'exaltation ou la transe. C'est le cas par exemple du *shout Aubade chantée en rentrant à la plantation*¹⁴ (*Ha'ke 'e angels*), de la plupart des *sea-chanties* (*Anna La Rousse, Anniebelle...*). Curieusement, elle utilise parfois aussi ces répétitions en leur assignant une connotation liturgique qui, à mon sens, dissonne et l'éloigne de l'esprit original. Le chant *Holy, holy you promised to answer prayer*¹⁵ devient, par exemple, *Saint, Saint, Saint est le Seigneur, le Seigneur Dieu*, ce qui nous transporte en plein domaine catholique¹⁶. En général, elle procède toutefois à des variantes qui lui permettent d'échapper à des répétitions constantes, essentielles à l'expression musicale, mais qui rendraient un recueil intégral de poésie illisible. Elle utilise différentes techniques à cet effet. Elle peut, par exemple, écourter le refrain d'origine et l'intégrer non pas entre chaque strophe mais à l'intérieur de chaque strophe ; c'est le cas dans *Lit de mort*¹⁷ ; elle peut supprimer les répétitions du refrain, comme dans *Supplication*¹⁸, où il n'est énoncé qu'une fois ; elle procède également parfois à des modifications plus personnelles ; ainsi dans *Fais bouillir les choux verts*¹⁹, elle transforme quatre des cinq quatrains d'origine en quintils, rajoutant un vers qui n'a pas fonction de refrain dans l'original – “pas d'sottises la fille, pas d'bêtises” – et modifie le refrain d'origine tout au long du poème. Les choux qui restent bel et bien verts dans le texte

¹⁴ *Ibid.*, p. 142.

¹⁵ Carl DITON, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶ Cette insertion dans la liturgie chrétienne ou, plus encore, dans l'imaginaire catholique, se retrouve parfois dans le choix lexical, ce qui tranche d'ailleurs de façon inopportune avec le registre familier des poèmes généralement respecté par Marguerite Yourcenar. De même certains titres latins tels *Ecce Homo* ou *Iterum cucifixus* me semblent mal adaptés au style initial. Peut-être ces libertés prises par l'auteur reflètent-elles inconsciemment le changement d'attitude dû à l'éclatement de dénominations religieuses qui touche la communauté noire américaine. Les spirituals comme les gospels gardent naturellement leur assise chrétienne, mais ils ne sont plus uniquement reliés à leur religion baptiste ou méthodiste d'origine. Ils deviennent en effet une forme d'expression artistique associée à une communauté dont les appartenances religieuses s'étendent à présent de l'Islam aux Témoins de Jéhovah. Dans ce contexte, Marguerite Yourcenar ne s'adonne qu'à une réappropriation de plus.

¹⁷ *Ibid.*, p. 229, inspiré de *Jesus gon tuh make my dyin' bed*, dans *Slave of the Georgia sea islands*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

initial, deviennent tour à tour gros, blancs et gras dans l'interprétation française, ce qui fait d'ailleurs écho à la drôlerie imagée de la version anglaise.

Mais laissons là les exemples ponctuels et dirigeons à présent cette étude sur le contexte des traductions de spirituals existant en français à l'époque. Depuis le début du vingtième siècle, un certain nombre de musicologues, d'ethnologues ou d'anthropologues de langue française se sont intéressés à la musique afro-américaine et des interprétations multiples ont surgi. Néanmoins, si une recherche sur les textes francophones parus permet de se forger une opinion sur l'évolution des attitudes en un demi-siècle, elle nous amène également vite à constater que Marguerite Yourcenar en publiant *Fleuve profond, sombre rivière*, comblait une immense lacune. John Lovell, dans son ouvrage de référence sur la musique vocale afro-américaine, a répertorié toutes les collections françaises de spirituals et ne se réfère en détail qu'à l'ouvrage de Marguerite Yourcenar²⁰. Citons par exemple quelques phrases des *Notes d'ethnographie musicale* publiées en 1910 par Julien Tiersot :

[Les nègres] ont perdu [...] tout souvenir de leur passé africain. [...] Le chant des nègres américains n'est donc plus un chant de sauvages. Il s'est transformé au contact de la civilisation et ne se rattache pas à des traditions lointaines. Dans leurs temples, les nègres chantent ensemble leurs cantiques. [...] À des époques déterminées, dans les contrées à demi-sauvages de certains états du sud, les nègres d'une même confession conviennent de se réunir en des Camp-meetings. [...] Là, leur ardeur va s'exaltant jusqu'à la furie. [...] Je n'ai pas, je dois l'avouer, assisté à ce spectacle ; mais j'en ai lu et entendu de si nombreuses descriptions que je ne puis me défendre de les tenir pour véridiques. Multiples sont d'ailleurs ces témoignages des manifestations du fanatisme nègre ; et ils spécifient que la musique y intervient toujours.²¹

Vingt ans plus tard, l'anthropologue Stéphane Chauvet retient de telles assertions subjectives et se contente avec plus de justesse de

²⁰ "Books about the spiritual and its background have been published in France by Roger Bastide, Stéphane Chauvet, André Coeuroy and André Schaeffner, Oscar Comettant, Alfred d'Ambert, Xavier Eyma, Frédéric Pohl, Julien Tiersot and Léonie Villard. Individual spirituals and spiritual collections have been brought out by Père Guy de Fatto, César Geoffroy, Eugène Jolas, Jacques Poterat, Père A. Z. Serraud and Marguerite Yourcenar. [...] Her book is one of the best foreign collections of spirituals" : John LOVELL, *Black Song : the forge and the flame*, Macmillan, 1972, p. 560-561.

²¹ Julien TIERSOT, *Notes d'ethnographie musicale*, volume 2, Paris, 1910, p. 62, 63, 64.

Fleuve profond, sombre rivière

remarquer qu' "il n'existe, actuellement, aucune étude d'ensemble sur la musique nègre".²²

Ce n'est qu'après la seconde guerre mondiale que sont révélées non seulement les origines du spirituals, mais également les premières réflexions sur les raisons pour lesquelles ils ne sont pas implantés en pays francophones :

La colonisation de type latin, opposée à l'anglo-saxonne, était fondée sur l'assimilation des indigènes [...] et non sur la séparation des cultures et des races. Aux États-Unis, la ségrégation culturelle contribua étrangement à préserver une certaine originalité africaine ; elle permit l'éclosion des negro spirituals, tandis que, dans les colonies françaises, les esclaves s'europanisaient plus rapidement et ne réservaient un caractère indigène qu'aux activités d'où étaient exclus les Européens.²³

Cependant, le développement des médias, la prédominance du cinéma américain, l'expansion du jazz et un certain attrait pour le dynamisme nouveau de la culture américaine, contribuent à propager les negro spirituals hors de leurs états d'origine et à rendre leur public toujours plus cosmopolite. En dépit des différences initiales mentionnées ci-dessus en ce qui concerne les cultures anglo-saxonnes et latines, l'Église catholique française, friande de répertoires renouvelés à l'aube de ses grandes réformes de vulgarisation, désireuse d'encourager l'éclosion de mouvements chrétiens, cherche à séduire ses jeunes à travers un répertoire musical moderne rompant avec la tradition. On ne sera donc pas surpris que les premiers propagateurs de spirituals en France aient été des religieux. Ce fait aura naturellement une double conséquence : d'une part, les chants seront traduits dans l'optique d'une expression musicale ; d'autre part, le contexte original de cette poésie liée à l'esclavage et à la revendication d'une liberté perdue, si présente dans l'interprétation yourcenarienne, sera dissoute dans un message spirituel beaucoup plus universel. Le premier volume important de negro spirituals en langue française est publié en 1933. Il est intitulé *Chansons nègres* et est constitué de neuf chants dont cinq sont en patois créole de la Louisiane. Le terme de spiritual n'est pas encore passé dans la terminologie française et les chants d'inspiration religieuse prennent le titre de cantiques spirituels. Musicalement, les accompagnements sont d'une rigueur toute classique, étrangère à l'esprit de l'original, en

²² Stéphane CHAUVET, *Musique nègre*, Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales, Paris, 1929.

²³ L. T. ACHILLE "Les negro-spirituals, Musique populaire sacrée", *Revue Musicale*, n° 239/240, Paris, 1957, p. 243.

ce qu'ils imposent un rythme carré contraire à la souplesse syncopée qui les définit, mais les adaptations textuelles, quant à elles, n'ont pas vieilli autant qu'on pourrait le craindre. De plus, le texte anglais d'origine est publié conjointement à l'adaptation française, ce qui n'était pas d'usage à l'époque²⁴. Le second volume publié par Salabert en 1945²⁵, qui inclut également les paroles anglaises, propose des harmonisations plus intéressantes et c'est plutôt par les sages rimes des traductions que la version française manque de naturel. Prenons pour exemple le premier chant du volume qui est également l'un des plus célèbres, *Nobody knows*²⁶

Des trois adaptations proposées ci-dessus, celle de Yourcenar est la seule qui tente de retrouver le registre populaire parlé de l'anglais. Pourtant sa traduction ne me semble pas être une réussite poétique totale. La simplicité lisse et dénudée du texte original lui donne à la fois sa valeur universelle et spirituelle. Comme dans tous les spirituals, ce sont l'accent, le ton et la qualité de voix essentiels à ces chants, qui déterminent avant tout leur appartenance socio-culturelle spécifique ; sur le plan textuel en revanche, les paroles ont une neutralité dépouillée de références précises. Cette neutralité fait partie intégrale de l'ambiguïté du discours des spirituals, puisque, sous le masque de leur simplicité anodine, ils étaient souvent décodés par les esclaves. Ainsi, *Steal away to Jesus* lançait l'appel de réunions secrètes, *Deep River*, qui a inspiré le titre du recueil *Fleuve profond, sombre rivière*, fait référence au retour en Afrique²⁷, ou *Go down Moses*, exprimant plus ouvertement les aspirations à la liberté²⁸.

²⁴ Notons que les adaptations de spirituals publiées en France dans les années cinquante par César Geoffray auront pour but d'être chantées par des chorales amateur 'À cœur joie' et seront simplifiées à l'extrême tant sur le plan musical que sur celui du texte, ce qui, le plus souvent, ne produira pas de résultats très heureux. Citons par exemple l'insipide *Avec une épée dans la main* dont la phrase initiale donnera une idée :

"Nous allons chantant divin Maître, Avec une épée dans la main Le plus pur des chants jamais entendus"	"Singin' wid a sword in ma hand, Lord, Purtiest singin' ever I heard' Way ovah on de hil..."
--	--

²⁵ *Les plus célèbres negro spirituals*, paroles françaises de Jacques Poterat, thèmes recueillis et harmonisés par Francis Salabert, Salabert, 1945.

²⁶ Cf. *infra* le tableau à la fin de l'article.

²⁷ Traditionnellement, dans les spirituals, le Jourdain symbolise l'Océan Atlantique, et le campement l'Afrique. Pour plus de détails sur la signification de ces symboles, voir Miles Mark FISHER, *Negro Slave Songs in the United States*, Citadel Press Book, New York, 1953.

²⁸ Marguerite Yourcenar insiste d'ailleurs dans cette traduction qu'elle considère comme une "imitation libre" (préface de *Fleuve profond, sombre rivière*, *op. cit.*, p. 63) sur cette aspiration à la liberté, alors que dans l'ensemble, les adaptations françaises dont celle de Jacques Poterat citée ci-dessous est représentative, gomment de telles allusions :

Fleuve profond, sombre rivière

Nobody knows, quant à lui, a été créé dans le contexte de la période postérieure à la guerre civile, “la seconde crise majeure de la race nègre”²⁹, et exhortait les Noirs américains à reprendre courage en dépit de l'épreuve de la 'reconstruction'³⁰. Sur le plan de la versification, il est vrai que Marguerite Yourcenar respecte presque intégralement le nombre de pieds des quatrains d'origine. Pourtant, à mon sens, elle s'éloigne de l'esprit d'origine de ce chant en utilisant des expressions plus piquantes et plus directement associées à un registre social ou local précis. Ainsi les expressions 'sauf que Jésus', 'j'suis haut', 'j'suis bas', n'appartiennent pas au français populaire standard. De plus la traduction de 'oh, yes, Lord' par 'ben oui, Seigneur' me semble impropre à exprimer le cri d'exaltation spirituelle et de désespoir doublement transmis dans l'original.

Une entreprise aussi périlleuse que celle dans laquelle a osé s'aventurer Marguerite Yourcenar laisse nécessairement une porte ouverte à des critiques faciles, tant sur le plan musical que linguistique. Il serait toutefois injuste de clore ce propos sans souligner que ces traductions ne se soldent pas uniquement par des échecs. D'une part, on peut applaudir l'idée même qu'un public francophone peu familiarisé à ce répertoire puisse y être introduit ou en mieux connaître les fondements. D'autre part, cette réappropriation yourcenarienne, à chaque page, laisse percer le message historiquement et spirituellement émouvant que “nous sommes tous des esclaves, [...] que nous mourrons tous, [...] et que nous aspirons tous aussi, chacun à sa manière, à un royaume où règne la paix”³¹. Enfin, et ce n'est pas là son moindre mérite, au-delà des croyances et des cultures, au-delà des doutes et des certitudes, ce

GO DOWN MOSES	SALABERT paroles françaises de Jacques Poterat, <i>op. cit.</i> , p. 4-5.	YOURCENAR <i>Fleuve profond, sombre rivière.</i> , <i>op. cit.</i> , p. 94.
Go down, Moses, Way down in Egypt land Tell ole Pharaoh, To let my people go.	Seigneur, Seigneur, O donne à ce monde errant Le salut qu'il attend ; Paix aux pauvres gens.	Descends, Moïse, et va vers le rivage, Parle au vieux roi du peuple égyptien Dis-lui que Dieu t'a sorti d'esclavage Dis-lui : not'Dieu va délivrer les siens!

²⁹ Miles Mark FISHER, *op. cit.*, p. 94.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Marguerite YOURCENAR, *Fleuve profond, sombre rivière.*, *op. cit.*, p. 62.

recueil de poèmes, par sa pure valeur esthétique, nous interpelle, nous saisit, nous émeut :

Chaque fois qu' l'Esprit souffle sur moi,
Touchant mon cœur,
J'veux prier
J'vais prier...

Mon Dieu parlait sur le sommet du mont farouche ;
La flamme et la fumée lui sortaient de la bouche.

J'ai demandé à mon Seigneur si c'beau pays
Serait un jour à moi comme il l'avait promis.

Et Dieu m'a dit : "Il est à toi, ce beau pays,
Mais l'chemin est long qui mène au Paradis..."

Chaque fois qu' l'Esprit souffle sur moi,
Touchant mon cœur,
J'veux prier
J'vais prier...³²

³² "L'esprit souffle ...", *ibid.*, p. 136.

Version anglaise (James Weldon Johnson 1926)	J. Tiersot (1933) Chansons Nègres	J. Poterat (1945) Les plus célèbres negro spirituals	M. Yourcenar (1966)
<p>Version connue (Premier couplet) Nobody knows de trouble I see, (I've had) Nobody knows but Jesus ; Nobody knows de trouble I see, (I've had) Glory, hallelujah !</p> <p>Sometimes I'm up, Sometimes I'm down, Oh, yes, Lord Sometimes I'm almos' to de groun' Oh, Yes? Lord !</p>		<p>Qui peut savoir l'émoi de mon cœur, Qui peut savoir ma peine ; Qui peut savoir le poids de malheur Que mon âme traîne....</p> <p>Des jours sont bons, D'autres mauvais, Oh, Seigneur ! Aucun des miens ne fut parfait, Oh, Seigneur !</p>	<p>Personne ne sait l'chagrin qu'j'ai eu, Personne ne l'sait, sauf que Jésus, Personne ne sait l'chagrin qu'j'ai eu, Ah, ah, Alléluia !</p> <p>Tantôt j'suis haut, tantôt j'suis bas, Ben oui, Seigneur ! Tantôt j'suis couché tout à plat ! Ben oui, Seigneur !</p>
<p>Version rare (Premier couplet) Nobody knows de trouble</p> <p>I see, Lord ; Nobody knows like Jesus. Nobody knows de trouble I see, Lord ; Nobody knows like Jesus.</p> <p>Brothers, will you pray for me, An' help me to drive ole Satan away</p>	<p>Personne ici ne peut savoir ma peine :</p> <p>Dieu seul connaît mon cruel tourment. Oh ! Viens à moi ! Oh ! viens briser ma chaîne, Jésus divin Enfant !</p> <p>Frères, priez Dieu pour moi, Qu'il préserve le pécheur des entreprises de Satan.</p>		