

La symphonie des voix dans *Fleuve profond, sombre rivière* de Marguerite Yourcenar

par Yiming XU (Université Bordeaux Montaigne)

Pour Marguerite Yourcenar, dans la toute première page de son recueil intitulé *Fleuve profond, sombre rivière*, les *negro spirituals* se caractérisent par « la voix chaude des hommes de couleur » (FP, p. 7)¹. Parmi tous ses ouvrages, ce recueil occupe une place particulière : paru chez Gallimard en 1964, il est considéré comme le premier ouvrage « afro-américain » de Yourcenar depuis son installation définitive aux États-Unis en 1939, à l'Île des Monts-Déserts. Loin d'être une simple collection de « chants noirs », ou de « poèmes spirituels » selon l'expression de l'auteur elle-même, il est conçu comme un hommage à la culture des Noirs américains : après une introduction détaillée d'une soixantaine de pages, les 148 *negro spirituals* traduits sont répartis en catégories selon un ordre thématique :

- L'esclavage et la misère (9 chants) ;
- L'ancien et le nouveau testaments (26 chants) ;
- La prière et l'assemblée des fidèles (41 chants) ;
- La fin du monde et l'apocalypse (12 chants) ;
- La mort et la promesse du ciel (33 chants) ;
- Rondes, berceuses, ballades et blues (17 chants) ;
- Chants de la liberté 1961-1964 (10 chants).

Ces textes, comme les titres l'indiquent, abordent divers sujets – bibliques, mystiques et contemporains. Réédité en 1974 dans la collection « Poésie » de Gallimard avec l'ajout d'une note indiquant l'assassinat de Martin Luther King, ce recueil est cependant devenu l'expression concrète de l'attention yourcenarienne pour le mouvement politique qui était en cours à l'époque.

À l'occasion de son entretien avec Matthieu Galey, Yourcenar a avoué que cette traduction était pour elle « une vieille passion » (YO, p. 189)². Les États-Unis, qui ne l'ont pas « marquée sur le plan littéraire » (PV, p. 177), l'ont pourtant ramenée à une entreprise littéraire dont les fruits appartiennent à la fois à la poésie et à la traduction. Néanmoins, cette passion est restée longtemps peu étudiée par les critiques et souvent oubliée par ses lecteurs.

Cet article sera consacré à une étude de la voix poétique « originale » des chants noirs, puis à la résonance de ce « cri noir » avec la voix du traducteur, qui demeure présente de manière à la fois implicite et explicite. Nous allons également effectuer une lecture comparative entre certains textes sources et leurs traductions chez Yourcenar. Nous aurons enfin l'occasion de revoir la réflexion yourcenarienne sur la poésie populaire à laquelle elle s'est intéressée durant toute sa carrière littéraire.

¹ Selon la définition du *Dictionnaire Trésor de la Langue Française informatisé*, « la voix chaude » est « une voix au timbre riche, expressive et vivante. » C'est aussi une voix d'homme, une voix humaine ; Les adjectifs « chaude » et « colorée » sont utilisés pour décrire la sonorité de la voix humaine lorsque l'on l'entend. L'emprunt de cette expression reflète alors la vision yourcenarienne sur les *negro spirituals*. Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/voix>, page consulté le 31 juillet 2018.

² Matthieu GALEY, *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, abrégé en YO. L'abréviation utilisée dans les notes de cet article pour le titre de l'œuvre de Marguerite Yourcenar suit la recommandation de la S.I.E.Y. (la Société Internationale d'Études Yourcenariennes) :

En 1939, l'Amérique commence à Bordeaux (2016) : ACB ;

Fleuve profond, sombre rivière (1974) : FP ;

Lettres à ses amis et quelques autres (1995) : L ;

Les yeux ouverts (1980) : YO ;

Portrait d'une voix (2002) : PV.

Il est évident que les *negro spirituals* relèvent *a priori* des chants religieux. Issus du puritanisme protestant anglo-saxon sur le plan spirituel, ils ont un contenu qui appartient à une culture populaire métissée. L'essor fulgurant de l'esclavage au XVIII^e siècle suscite la naissance de ces chants noirs : les Noirs américains, quelle que soit leur origine, sont forcés de quitter leur pays natal et sont exilés sur une terre qui était toute nouvelle pour eux. Les missionnaires blancs leur ont enseigné des cantiques pour les convertir au christianisme. Pour ces esclaves dépouillés de tous leurs biens et de leur ancienne foi africaine, chanter – et communiquer entre eux – leur permettait « d'échapper momentanément à la réalité d'une vie horriblement dure mais qui restait précieuse » (*FP*, p. 10). Cette évasion, cette mémoire sonore, constituait le seul pont qui les reliait encore à leurs origines africaines. En conséquence, les textes que nous voyons aujourd'hui étaient initialement conçus comme une parole caractérisée par une oralité native et qui est souvent devenue une expression de l'espérance. Il n'est donc sans doute pas étonnant que les *negro spirituals* apparaissent comme étroitement liés à la musicalité : à travers les mots chantés, les voix et, surtout, le rythme.

Or, la transcription de l'oral à l'écrit permettait de transformer la voix personnelle physique en une voix poétique, au sens figuré. Même si la transcription prive ces chants de la musique et de leur éclat original, nous pouvons quand même ressentir la force de la voix noire entre les lignes. Ces textes, essentiellement inspirés de la Bible, parlent également de la vie quotidienne du *Sud profond*, tout en exprimant un désir de dialogue : entre l'Homme et Dieu, entre ce qui est considéré comme « primitif » et le monde dit « cultivé » et, enfin, entre les membres de la communauté constituée. Bien consciente de la profondeur spirituelle de ces dialogues, Yourcenar en a fait l'éloge et a considéré ces chants comme de véritables textes poétiques : « Comme la ballade anglaise, comme le lied germanique, comme les poèmes des troubadours ou des Minnesingers, surtout comme les poèmes liturgiques du latin du Moyen Âge, auxquels ils ressemblent, les *Negro spirituals* font partie du patrimoine poétique de l'humanité » (*FP*, p. 7).

La richesse de ces textes poétiques doit alors à leur intensité, à leur simplicité et à leur puissance évocatrice, exprimées souvent au travers de la voix d'un « je » énonciateur. La présence de ce « je » ainsi que les marques de l'exaltation apportent de l'émotion dans le texte et constituent un lyrisme dynamique. Prenons par exemple le chant *Fleuve profond, sombre rivière*, que Yourcenar utilise comme titre pour tout le recueil :

J'connais une grande rivière,
C'est pas l'Mississippi,
Et c'est pas l'Muskegee,
C'est pas un trou boueux entre moi et mon Dieu !

La promesse qui m'console,
C'est pas une vaine Parole,
C'est pas l'prêcheur qui gueule,
C'est l'espoir du salut qu'est fondé sur Dieu seul !

Fleuve profond, sombre rivière,
Jourdain, Jourdain, entre moi et mon Dieu,
Bâissez-moi un pont d'prières,
Et qu'j'arrive à l'aut'bord, au camp'ment, au saint lieu ! (*FP*, p. 129)

Ce poème se présente comme un reflet de la quête humaine pour Dieu et pour la Paix ; il illustre la vie temporaire comme un voyage passager vers une vie parfaite et aussi vers

l'éternité (Shurr, p. 44). Ici, le « moi » lyrique exprime son affection et sa fidélité à Dieu avec une modulation subtile. Dans la première strophe, le chanteur nous invite à écouter son témoignage à propos de « la grande rivière » qui était vue comme « un trou boueux » entre lui et Dieu : si le Mississippi ou le Muskagee sont comparés au Jourdain – « la rivière de la Peine » dans l'Ancien Testament, c'est que le « moi » du texte s'identifie aux Hébreux en exode, et considère l'Amérique comme la nouvelle « Terre Promise ». Même s'il souffre de l'engloutissement actuel, il garde confiance en Dieu. Dans la plupart des chants noirs qui sont d'ordre religieux, le « moi » lyrique s'adresse souvent à Dieu ou à Jésus adulte de cette manière, tout en constituant un rapport analogique entre la situation biblique et la situation présente, qu'il vit avec ses propres yeux et avec son propre corps.

Pour accéder à une dimension sacrée, les chants noirs donnent une place très forte au corps et à la nature, importante aussi bien sur le plan matériel que sur le plan spirituel (Douzou, p. 103). Or, la voix, issue du corps dès sa naissance, devient une manière subtile de faire apparaître cette incarnation. Si nous revenons à la table des matières du recueil, nous observons l'importance des poèmes ayant pour thème la souffrance et la mort ; lorsque le « je » énonciateur est confronté à ces situations difficiles, il exprime souvent, avec une voix pathétique, dramatique ou élysiaque, son sentiment de perte et de solitude, mais il sera parfois rassuré par sa confiance en Dieu. Pour mieux exprimer sa foi, le « je » est souvent assimilé à un masque emprunté :

Qu'on me prépare un corps,
Je vais parmi les hommes ;
Je descends sur la terre
Pour y subir la mort...

Qu'on me prépare un corps...
Je vais quitter mon père ;
Je descends sur la terre ;
Je vais vaincre la mort.

Qu'on me prépare un corps... (FP, p. 106)

Dans ce poème intitulé « Le mystère de l'Incarnation », l'expression franche et naïve permet à l'énonciateur de manifester sa détermination en s'identifiant à Jésus enfant. Cette image d'un Jésus au cœur sensible se présente de manière récurrente, ce qui est une spécialité des *negro spirituals* (FP, p. 47). La phrase en refrain « qu'on me prépare un corps » renvoie au Nouveau Testament (Hébreux 10.5) : « C'est pourquoi Christ, entrant dans le monde, dit : Tu n'as voulu ni sacrifice ni offrande, Mais tu m'as formé un corps »³, reprise de l'Ancien Testament (Psaumes 40.6) : « Tu ne désires ni sacrifice ni offrande, Tu m'as ouvert les oreilles ; Tu ne demandes ni holocauste ni victime expiatoire », ce qui est lié également à l'Exode (21.6) « Son maître lui percera l'oreille avec un poinçon, et l'esclave sera pour toujours à son service. » Lorsque Jésus est descendu sur terre, il est venu en tant que saint serviteur de Dieu : Dieu a préparé un corps pour lui, afin qu'il vienne et accomplisse sa mission de mourir sur la croix et remplace l'ancienne alliance par la nouvelle alliance dans son sang. En gardant la piété fervente que les protestants blancs maintenaient et enseignaient aux esclaves, l'image de Jésus que les chanteurs noirs ont constituée devient l'expression d'une passion naïve et parfois dévorante. Ainsi, lorsque le « je » énonciateur s'identifie à Jésus, il parle d'une voix qui retentit aux oreilles de son interlocuteur. C'est pourquoi, autour

³ Les phrases bibliques citées sont tirées de la Bible Segond 21 : <https://www.universdelabible.net/lire-la-segond-21-en-ligne>, consultée le 22 mars 2018.

du personnage de Jésus, se cristallisent les *spirituals* les plus ardents ou les plus tendres (*FP*, p. 46).

Dans les poèmes aux sujets plutôt profanes, nous trouvons souvent un « je » énonciateur qui s'exprime inlassablement par des impératifs, tout en constituant des pseudo-dialogues, ce qui contribue à créer un lyrisme authentique et passionné. La plupart du temps, le « je » énonciateur s'exprime à travers un monologue dans lequel l'imagerie de la solitude émerge de manière assez fréquente ; pourtant, lorsqu'elle entre dans un tel pseudo-dialogue, la voix, pourtant unique et cohérente, devient multiple, « transpersonnelle » et plus matérielle :

- Petite fille,
Petite fille,
- Vouï, Madame.
- Es-tu allée
À la fontaine ?
- Vouï, Madame.
- As-tu donné
L'eau aux canards ?
- Vouï, Madame.
- Ont-ils pondu
Leurs jolis œufs ?
- Vouï, Madame.
- Les as-tu pris,
Portés céans ?
- Vouï, Madame.
- As-tu fait l'pain ?
L'as-tu fait cuire ?
- Vouï, Madame.
- A-t-il bon goût ?
A-t-il bon goût ?
- Vouï, Madame. (*FP*, pp. 241-242)

Dans cette « Ronde de la fontaine », nous constatons un va-et-vient des paroles entre une maîtresse et sa domestique. Cette « ronde » fait apparaître un état où l'une des deux voix est prépondérante sur l'autre : la maîtresse examine le travail de sa domestique à travers une série de questions, tandis que la petite fille interrogée ne répond à chaque fois que par une affirmation nette et simple. Cette alternance des styles rythme le texte, et c'est bien ce que Yourcenar s'efforce de conserver dans sa traduction : même si « ce n'est pas la même coloration de voix » (*YO*, p. 197), cela appartient à la voix « chaude » et « colorée » du *Deep South*.

Il faut préciser que *Fleuve profond, sombre rivière* est un ouvrage de traduction. La traductrice se trouvait donc devant le problème suivant : comment conserver l'esprit poétique d'un texte original dans lequel la littéarité est assez indissociable de sa forme. Il est donc bien évident que la traduction des *negro spirituals* ne ressemble pas à la traduction des autres genres littéraires. Cependant, au-delà des dialogues qui résident dans le texte lui-même, Yourcenar réussit à en effectuer un autre par sa traduction qui, pour elle, relève de la création littéraire. Cette voix du traducteur a une double face : comme le fait remarquer Lawrence Venuti dans son concept de « l'invisibilité des traducteurs et des traductrices », la voix du traducteur s'exprime par sa présence discursive dans le texte traduit, qui doit être interprétée en termes d'interrelation entre l'activité narrative du texte lui-même et l'affirmation de l'identité spécifique du traducteur (Venuti, p. 179). La voix de ce dernier, tout en résonance avec la voix de l'auteur, est présente de façon à la fois implicite et explicite dans le texte

traduit. Comme ce que Jacques Derrida parle sur la structure de contrat de toute traduction (Derrida, p. 220), la traduction est un processus de transformation de l'original qui, comme de la traduction, introduit la structure de contrat de toute traduction et en conserve nécessairement un ensemble de traces. Nous considérerons alors ces traces comme « la voix implicite » du traducteur, qui ne peut se manifester sous forme d'un commentaire que le lecteur de la traduction la reconnaisse. Elle est ainsi opposée à la voix explicite du traducteur, qui est audible dans toutes formes de paratextes, ce qui est, dans notre cas, l'introduction du recueil, les notes de l'auteur, et toute texte auctorial qui se lie à la traduction des *negro spirituals*.

La traduction joue d'ailleurs un rôle non négligeable dans la carrière littéraire de Yourcenar. Elle la considère comme un lieu de dialogue et aussi un espace de création littéraire. C'est ce qu'elle a souligné lors d'un entretien avec Josyane Savigneau en 1984 :

On traduit toujours. En ce moment, pour le livre que j'écris, je tâche de traduire mes impressions, mes souvenirs, dans une langue qui sera comprise par le lecteur. Il y a traduction d'un texte en moi que je ne traduirai jamais parfaitement ou en entier. C'est absolument la même chose quand nous traduisons des auteurs que nous avons choisis parce qu'ils nous sont chers... Traduire, c'est aussi donner à l'auteur choisi des auditeurs qu'il n'a peut-être pas ou pas encore dans son pays. (PV, p. 318)

Pour mieux montrer combien la traduction compte dans sa création littéraire, nous pouvons énumérer les traductions de Yourcenar par ordre chronologique, d'après leur date de première publication :

Les vagues, de Virginia Woolf (Stock, 1937) ;
Ce que savait Maisie, d'Henry James (Laffont, 1947) ;
Présentation critique de Constantin Cafary, suivie d'une traduction intégrale des poèmes, par M.Y et C. Dimaras (Gallimard, 1958) ;
Fleuve profond, sombre rivière, « Negro spirituals », commentaires et traductions (Gallimard, 1964) ;
Présentation critique d'Hortense Flexner, suivie d'un choix de poèmes (Gallimard, 1979) ;
La couronne et la lyre, présentation critique et traduction d'un choix de poètes grecs (Gallimard, 1979) ;
Le coin des « amen », de James Baldwin (Gallimard, 1983) ;
Cinq nô modernes, de Yukio Mishima (Gallimard, 1984) ;
Blues et gospels, textes traduits et présentés par M. Y, images réunies par Jerry Wilson (Gallimard, 1984) ;
La voix des choses, textes recueillis par M.Y., photographies de Jerry Wilson (Gallimard, 1987).

Grâce à cette liste, nous pouvons constater qu'elle a pratiqué la traduction durant toute sa vie, tout en montrant son talent traducteur dans un choix d'ouvrages large, qui recouvrent des genres littéraires divers : poèmes, roman, théâtre, etc. ; et que, comme l'a fait remarquer Achmy Hally : « La poésie domine largement le territoire de la traduction yourcenarienne » (Halley, p. 464). Pourtant, la traduction de la poésie, a été longtemps déclarée impossible (Berman, p. 86). Il n'est également pas aisé pour nous d'exercer un regard critique sur la traduction poétique pour la juger « fidèle » ou « infidèle », étant donné que, pour les textes qui nous occupent, Marguerite Yourcenar a puisé les originaux dans de multiples sources, comme l'indiquent ses notes bibliographiques.

Nous avons pu faire une lecture parallèle et comparative de la traduction yourcenarienne et des textes-sources qui nous sont accessibles.⁴ Nous constatons que de nombreuses modifications ont été appliquées au niveau de la forme. En effet, pour que le texte soit plus conforme et accessible aux lecteurs français, elle a éliminé beaucoup de répétitions, reformulé les strophes, recréé des images saisissantes ; cependant, elle a conservé la connotation culturelle susceptible de restituer l'atmosphère du texte original, fondé notamment sur les éléments naturels. Ainsi, nous rencontrons souvent dans le texte traduit une répétition idiosyncrasique ou une répétition rhétorique utilisée de manière intentionnelle, aussi bien qu'une répétition des consonnes sifflantes et l'élision de « e » muets, pour reprendre les marques d'oralité présentes dans l'original. Quant aux éléments intraduisibles, elle a mis surtout l'accent sur la question de la mélodie et de l'harmonie, ce qu'elle nomme « jeux métriques ».

Voyons trois exemples :

Exemple 1 :

Were you there (when they crucified my Lord)	Étiez-vous là...
Were you there when they crucified my Lord? (Were you there?) Were you there when they crucified my Lord? O sometimes it causes me to tremble! tremble! tremble! Were you there when they crucified my Lord? (four stanzas: Were you there when they nail'd him to the cross? Were you there when they pierced him in the side? Were you there when the sun refused to shine? Were you there when they laid him in the tomb? (Barton, p. 40)	Étiez-vous là quand ils ont crucifié mon Seigneur ? (Oh, oh, des fois, j'me mets à trembler quand j'y pense !) Étiez-vous là quand ils l'ont cloué contre un arbre ? (Oh, oh, des fois, j'me mets à trembler quand j'y pense !) Étiez-vous là quand l'soleil lui-même a pris l'deuil ? (Oh, oh, des fois, j'me mets à trembler quand j'y pense !) Étiez-vous là quand ils l'ont couché dans sa tombe ? (Oh, oh, des fois, j'me mets à trembler quand j'y pense !) Étiez-vous là quand il est sorti du tombeau ? (Oh, oh, des fois, j'ai envie de crier : « Gloire à Dieu ! ») (FP, p. 113)

Dans cette traduction, la multiplication des répétitions accentue le rythme. La structure syntaxique choisie par Yourcenar exige l'utilisation de points d'exclamation, ce qui renforce les paroles du personnage-énonciateur. L'utilisation des guillemets reproduit l'effet choral du chant original. C'est ce dont Yourcenar s'efforce de tenir compte : le sens, le mouvement, le ton, sans renoncer tout à fait aux équivalences du rythme et de la rime (FP, p. 63), ce qui peut être considéré comme étant « fidèle ».

Mais il existe aussi des traductions « légèrement abrégées », qui semblent éloignées des textes anglais au début.

⁴ Lors de la publication de cet ouvrage, Yourcenar a ajouté une riche bibliographie pour que les lecteurs intéressés par les *negro spirituals* puissent accéder aux textes originaux et en faire une idée plus complète. Elle a également indiqué la répartition de plusieurs chants traduits dans les collections dont elle profite pour constituer le recueil.

Exemple 2 :

Swing low, sweet chariot⁵	Descends, doux char de feu
<p>Swing low, sweet chariot, Comin' for to carry me home. I looked over Jordan, an' what did I see Comin' for to carry me home. A band of angels coming after me, Comin' for to carry me home.</p> <p>If you get dere before I do, Comin' for to carry me home Tell all my friends I'm comin' too Comin' for to carry me home</p> <p>I'm sometimes up, I'm sometimes down Comin' for to carry me home But still my soul fells heavenly bound Comin' for to carry me home.</p>	<p>Descends, doux char de feu, Qui dois m'ram'ner chez moi, chez Dieu !</p> <p>J'regarde vers le Jourdain, Du côté du matin, Et j'vois les Séraphins Qui vont m'ram'ner chez Dieu !</p> <p>Si t'arriv' avant moi, Dis que j'rentre chez moi, Aux amis d'autrefois, Dis que j'suis sur l'chemin...</p> <p>Descends, doux char de feu, Qui dois m'ram'ner chez moi, chez Dieu ! (FP, p.210)</p>

Dans cette « adaptation » de Yourcenar, comme dans les titres qui sont librement conçus « tous de [s]on cru »⁶ (FP, p. 64), la disparité des registres de langue est évidente : nous pouvons retrouver des contractions typiques de la langue parlée (« *m'ram'ner* », « *t'arriv'* », etc.) et des termes plus soutenus et littéraires (« *doux char de feu* », « *les Séraphins* », etc.). Nous voyons aussi dans les titres deux registres de langues : le langage soutenu, ou celui qui a recours à une langue morte comme le latin (*Ecce homo*, *Dies irae*, *dies illa*, etc), et le langage populaire dont elle use librement pour créer des titres comme « J'veis m'exercer pour la guerre ». Nous constatons aussi la prédominance de vers de six syllabes, qui structure un rythme simple et fort.

La libre adaptation n'est, néanmoins, pas un cas unique.

Exemple 3 :

I'm a-Trav'ling To The Grave	Je suis un voyageur...
<p>My missis died a-shouting, Singing glory hallelujah, The last words she said to me, Was about Jerusalem.</p> <p>My brother died a-shouting, Singing glory hallelujah, The last words he said to me, Was about Jerusalem.</p> <p>My sister died a-shouting,</p>	<p>Je suis un voyageur sur le chemin d' la sépulture, Seigneur! Je voyage vers la tombe, comme le reste de tes créatures, Seigneur!</p> <p>Quand la patronne est morte, elle mourut chantant « Gloire à Dieu! » À ses derniers moments, elle me parlait</p>

⁵ Cité par Noël BALEN dans son ouvrage. Citation tirée de : Isabelle COLLOMBAT. « Traduire ou ne pas traduire : Fleuve profond, sombre rivière de Marguerite Yourcenar », *GRAI (Revista editada por la Association culturelle ALUMAR, Bistrita, Rumania)*, 2003, vol. 6, n° 4, p. 60-75.

⁶ Pour en savoir plus, voir le tableau dans l'Annexe.

<p>Singing glory hallelujah, The last words she said to me, Was about Jerusalem.</p> <p>Chorus I'm a-trav'ling to the grave, I'm a-trav'ling to the grave, my Lord, I'm a-trav'ling to the grave, For to lay this body down. (Fray, p. 18-19)</p>	<p>d'Jérusalem.</p> <p>Quand ma mère elle est morte, elle mourut chantant « Gloire à Dieu! » À ses derniers moments, elle me parlait d'Jérusalem.</p> <p>Quand mon frère il est mort, il mourut chantant « Gloire à Dieu! » À ses derniers moments, il me parlait d'Jérusalem.</p> <p>Je suis un voyageur sur la route de Jérusalem, Seigneur! J'arriv'rai un matin dans ta cité d'Jérusalem, Seigneur! (FP, p. 208)</p>
---	--

Par rapport aux exemples précédents, cette traduction française est une imitation plus libre. Yourcenar a choisi de déplacer le complément circonstanciel « to the grave » (vers la tombe en français) du titre au poème, tout en laissant une suspension pour les lecteurs : quelle est donc la destination du je- « voyageur »? La première strophe, qui est une libre adaptation du chœur du texte anglais, répond tout de suite à cette émotion de suspension. L'ajout de « Seigneur ! » après chaque phrase reproduit l'effet du *shouting* dans la représentation des *spirituals* sur scène. Cette structure est reprise dans la dernière strophe, formant un écho avec le début du poème.

« Aucune traduction rythmée et rimée n'est littérale. » C'est l'idée que souligne Yourcenar au début de « la note sur les traductions qui suivent ». Cela correspond aux idées que propose Antoine Berman dans son ouvrage intitulé *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* : la traduction littéraire ne doit pas être une traduction mot-à-mot ; elle doit plutôt consister à travailler sur les spécificités poétiques du texte original, afin de conserver son étrangeté. D'après lui, il faut également que la traduction sache assumer une part spéculative, afin qu'elle « devienne critique et commentaire d'elle-même ». Antoine Berman considère aussi la traduction comme un dialogue, comme une relation avec l'Autre, mais un Autre conçu comme une œuvre littéraire, en allant au-delà de son contexte original. Par rapport aux autres traductions des *negro spirituals* en France⁷, *Fleuve profond, sombre rivière*, même s'il existe des critiques qui le considèrent comme étant « eurocentrique »⁸, nous pouvons quand

⁷ « Books about the spiritual and its background have been published in France by Roger Bastide, Stéphen 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. » John LOVELL, *Black Song: the forge and the flame*, Macmillan, 1972, p. 560-561. Citation tirée de Lucile DESBLACHE, *Negro spirituals en version française: appropriation ou acculturation?* Quaderns: revista de traducció, vol.5, 2000, p. 111.

⁸ Francesca Counihan considère que la démarche de Yourcenar est eurocentrique : « Malgré une authentique volonté d'ouverture, la démarche de Yourcenar est conditionnée de façon fondamentale par des attitudes d'esprit et des modes de pensée qui lui viennent de sa propre culture et de sa propre formation, et qui l'empêchent d'appréhender véritablement des phénomènes culturels qui sortent de ce cadre. [...] À la lecture de ces textes, et surtout en les comparant aux versions originales en langue anglaise, il est clair que Yourcenar ne possède pas de schéma adéquat pour comprendre ces textes en des termes qui leur soient adaptés. » Francesca COUNIHAN, "Accueillir l'Autre dans son altérité : les traductions américaines de Marguerite Yourcenar" In: *Marguerite Yourcenar: Écritures de l'Autre*. Montréal: XYZ éditeur, p. 117.

même percevoir l'attachement de la traductrice à la fidélité de ses traductions, autant que le permet la nécessité de tenir compte à la fois du sens, du mouvement et du ton. Dans le processus de traduction des textes pour lesquels l'émotion, le rythme et le lyrisme comptent, la voix du traducteur s'ajoute à celle du texte original. La voix implicite de Yourcenar traductrice, bien distincte de la voix explicite, semble avoir modifié le rythme du texte et l'intonation des phrases ; nous pouvons imaginer qu'elle change aussi l'expression. C'est ainsi qu'elle a pu dialoguer avec le texte original et faire résonner sa propre voix.

La voix explicite du traducteur réside non seulement dans l'introduction de soixante pages, mais aussi dans le contexte de sa pratique traductrice. D'où vient ce projet de traduire les *negro spirituals*, genre artistique né d'une communauté en situation marginale, qui trouve sa racine dans une terre assez étrangère pour une amatrice de de l'ancienne Rome et de la Grèce ? De toute façon, la découverte, par Yourcenar, de l'Amérique et de sa littérature était pour elle, comme l'avoue l'auteur elle-même à plusieurs occasions, une vieille passion. En 1937, pendant un voyage en compagnie de Grace Frick, Yourcenar a passé des mois en Virginie, état qui appartient au *Deep South* (Sud profond) qui a été mythifié par les auteurs américains (comme Faulkner) ou français (comme Tocqueville). La Seconde Guerre mondiale l'a poussée à émigrer aux États-Unis, et elle a adopté la nationalité américaine en 1947 avec une certaine indifférence. Pendant ses premières années aux États-Unis, elle a connu des moments difficiles : éloignée du monde des lettres de Paris, elle se sentait « déplacée », « isolée », « étrangère ». L'étude d'Achmy Halley signale qu'« il n'est pas impossible qu'elle se soit quelque peu identifiée au destin des Noirs américains, étrangers de l'intérieur dans un pays qui pratique alors la ségrégation raciale et qu'elle ait eu envie de restituer en français un écho de la détresse de leurs ancêtres esclaves, exilés, comme elle, dans un pays qu'ils n'ont pas choisi. » (Halley, p. 503)

Cette identification aux esclaves noirs n'est pas étonnante. Le sentiment d'isolement résonne, puis la vieille passion se lève. Depuis longtemps, Yourcenar insistait sur l'universalité des thèmes abordés dans les poèmes noirs. Dans son Introduction, elle retrace l'historique de l'esclavage, elle aborde le contexte de la création des *spirituals* au XIXe siècle, avec une étude esthétique. Elle a aussi cherché à déceler « l'africanité » de ces textes, tenté d'en analyser la spiritualité. Elle mentionne aussi la manière dont les chanteurs noirs ont créé une empathie avec les personnages bibliques, surtout celui de Jésus. Yourcenar, grande amatrice de la poésie sacrée, est bien sensible à la valeur spirituelle de ces poèmes, et elle la reconnaît volontiers, comme elle l'avoue dans une lettre en 1977 : « Il n'est pas question d'ailleurs, pour moi, de rejeter ou de nier l'influence de mes origines chrétiennes, et particulièrement catholiques. [...] Je me sens instinctivement moins à l'aise dans le protestantisme, bien que j'aie eu l'occasion d'en constater la grandeur. Sans quoi, je n'aurais pu écrire *Fleuve profond, sombre rivière* » (L, p. 736).

Traduire, écrire : pour Yourcenar, ces deux pratiques s'exercent toujours en parallèle. La traduction des *negro spirituals* lui a permis non seulement de revivre sa passion pour la culture de l'Autre, ce qui est présenté par ses œuvres poétiques dans les années 80, mais aussi de réapprécier la poésie populaire⁹. Cela lui donne l'occasion de rester sensible au contexte historique et politique dans lequel elle vivait. Lors d'un entretien avec Bernard Pivot, elle a affirmé que la traduction de *negro spirituals* « faisait partie de la protestation pour les minorités » (PV, p. 255). Mais, au-delà de sa sensibilité aux luttes des droits civils et à l'évènement qui l'entoure, c'est surtout l'intérêt qu'elle porte sur la littérature qui compte

⁹ Montaigne déjà, parlant de « poésie populaire », se contentait de gloser « purement naturelle », opposée à celle qui est « parfaite selon l'art ». Une définition plus récente : « une poésie née spontanément au sein des masses, et anonyme, à l'exclusion des œuvres qui ont un auteur connu et que le peuple a faites siennes en les adoptant ». Voir Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Vol. 70. U of Minnesota Press, 1990.

dans cette entreprise. Dans ses correspondances avec Emmanuelle Boudot-Lamotte, elle manifeste une connaissance impressionnante de la littérature contemporaine américaine, de même que sa curiosité à l'égard de la culture de l'Amérique profonde (ACB, p. 31). Elle a envisagé de nombreux projets de publication, afin que le lectorat français puisse avoir un aperçu de la littérature d'une terre éloignée, parmi lesquels compte les traductions de *negro spirituals*. Comme ce qu'elle évoque dans une lettre : « Je n'ai pas l'impression d'avoir renoncé à la poésie. D'abord parce que j'en écris encore, très exceptionnellement, il est vrai : et que je suppose qu'un tout petit recueil de ces vers témoins paraîtra un jour, et parce que j'ai expérimenté avec la forme poétique dans plusieurs traductions. [...] *Fleuve profond, sombre rivière*, dans lequel j'ai essayé de traduire les *negro spirituals* en termes de poésie populaire » (L, p. 545).

Rempli et coloré par de nombreuses voix à plusieurs niveaux, ce recueil est devenu lui-même une véritable symphonie. Nous pouvons y sentir une certaine résonance entre la traductrice et les chanteurs noirs, et sa voix devient comme un écho lointain d'une autre voix : une voix chaude, à la fois personnelle et transpersonnelle, née d'un espace poétique et d'une éthique du silence – le silence d'une communauté autrefois absente sur le plan socio-politique et littéraire. Au lieu de percevoir le monde afro-américain depuis une perspective exotique et détachée, Yourcenar réussit à nous montrer qu'il faut toujours aller au-delà de l'exotisme et de la référence à une prétendue race et qu'il ne faut pas considérer ces poèmes seulement comme l'expression des problèmes sociaux et historiques des Afro-Américains mais comme un chant universel, car « nous sommes tous des esclaves et mourrons tous, [...] que] nous aspirons tous aussi, chacun à sa manière, à un royaume où règne la paix » (FP, p. 62).

Bibliographie :

- Achmy HALLEY, *Marguerite Yourcenar en poésie : archéologie d'un silence*, vol. 268, Rodopi, 2005.
- William Eleazar BARTON, *Old Plantation Hymns: A collection of hitherto unpublished melodies of the slave and the freedman, with historical and descriptive notes*. Lamson, Wolfe, 1899.
- Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- Isabelle COLLOMBAT. « Traduire ou ne pas traduire : Fleuve profond, sombre rivière de Marguerite Yourcenar », *GRAI (Revista editada por la Asociacion cultural ALUMAR, Bistrita, Rumania)*, 2003, vol. 6, n° 4, p. 60-75.
- Jacques DERRIDA, « Des tours de Babel », in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 220.
- Lucile DESBLACHE, *Negro spirituals en version française: appropriation ou acculturation?* Quaderns: revista de traducció, vol.5, 2000, p. 111-121.
- Catherine DOUZOU, « Deep river, dark river, une rencontre "assez inattendue" », *Bulletin de la SIEY*, n° 38, 2018, p. 91-106.
- Hugo FRAY. *A Collection of 25 Selected Famous Negro Spirituals*. New York: Robbins Music, 1924.
- Lydia PARRISH. *Slave songs of the Georgia sea islands*. University of Georgia Press, 1992.
- Georgia Hooks SHURR, « Marguerite Yourcenar et le drame noir américain », in *Marguerite Yourcenar et l'Amérique, Bulletin du Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar* (CIDMY, Bruxelles), n° 10, 1998, p. 27-57.
- Lawrence VENUTI, « The translator's invisibility », *Criticism*, n° 28, t. 2, 1986, p. 179-212.
- Marguerite YOURCENAR, *Fleuve profond, sombre rivière*, Poésie/Gallimard, 1974.

Annexe :

Voici un tableau qui compare quelques titres de *spirituals* et leurs traductions, dont la plupart sont des adaptations libres.

Titres en anglais	Titres en français
Bile Dem Cabbage Down (Parrish, p. 121)	Fais bouillir les choux verts... (<i>FP</i> , p. 75)
I heard the Angels singin' (Parrish, p. 140)	Vision béatifique (<i>FP</i> , p. 146)
Oh Eve, where is Adam? (Parrish, p. 85)	Ronde du paradis perdu (<i>FP</i> , p. 239)
Zion (Parrish, p. 158)	Chanson des nocces (<i>FP</i> , p. 144)
My God is a rock in a weary land (Parrish, p. 161)	Cathéchisme (<i>FP</i> , p. 85)
Goodbye everybody (Parrish, p. 90)	Adieu tout l'monde... (<i>FP</i> , p. 174).
When my Lord calls me I must go (Parrish, p. 156)	Dernier voyage (<i>FP</i> , p. 204).