

Negro spirituals en version française: appropriation ou acculturation?

Lucile Desblache

University of North London. School of European and Language Studies
166-220 Holloway Road. London N7 8B. United Kingdom
l.desblache@unl.ac.uk

Data de recepció: 1/9/1999

Résumé

Cet article considère la traduction des negro spirituals en langue française depuis le début du xxe siècle. Il s'agit non seulement de répertorier les traductions les plus intéressantes publiées, mais également de soulever les différences entre les cultures musicales d'expression francophone et anglophone. De plus, il y est montré comment la traduction de ce corpus «acculturé» par essence s'apparente plus à un processus de transformation que de transfert linguistique. Trois exemples révélateurs ont été sélectionnés: celui de Julien Tiersot (dont les *Chansons Nègres* de 1933 restent un des recueils les plus importants de spirituals francisés), celui de Francis Salabert (dont la parution de *Les plus Célèbres negro spirituals* en 1945 coïncide à un intérêt nouveau pour la culture américaine), et enfin celui de Marguerite Yourcenar, qui a tenté de réinventer les textes en les dissociant de leur contenu musical.

Mots clé: Negro spirituals, traduction, esclavage.

Abstract

This article concerns the translation of negro spirituals into French throughout the xxth century. The most interesting translations published are considered, but it is equally attempting to point out the differences between French and English speaking musical cultures. Moreover, sical content.

Key words: Negro spirituals, translation, slavery.

Singer and song never arrest transience —fix it in «transcendent form.»
Instead they provide expressive equivalence for [life's] ceaseless flux.
Hence, they may be conceived as translators. (Baker, 1984: 6)

Les premiers chants d'esclaves recueillis en Amérique du Nord au début du xixe siècle semblent avoir été profanes et non sacrés. Dès le départ une nette différence s'installe entre la musique d'expression francophone et anglophone. Les chants créoles, rarement d'inspiration religieuse, sont manifestement destinés à accompagner le rythme de travail ou à égayer la vie quotidienne des esclaves, le plus souvent par des chansons de danse parfois satiriques à l'égard des Blancs:

Michié Préval li donne in gran bal, li fait nèg' payé pou santé in pé.
(Monsieur Préval donne un grand bal; il fait payer des nègres pour sauter un peu)

L'auteur d'une des études originelles sur le sujet des chants d'esclaves anglophones remarque en revanche que la plupart d'entre eux étaient liés au travail forcé ou à la servitude des noirs et qu'ils ont en conséquence été délibérément abandonnés au profit des «shouts» ou «speritchils»¹ associés à des valeurs plus positives. (Krehbiel, 1914: 16) Ces divergences, dues à des approches socio-culturelles opposées ont été analysées:

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 Etats-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. (Achille, 1957: 243)

Ceci explique les raisons pour lesquelles —en Louisiane en particulier— une subculture créole marginalisée fut démantelée dès les premiers signes de dislocation de sa civilisation. Une scission s'établit entre les manifestations culturelles conformes aux normes européennes, telles que les formes musicales religieuses et le répertoire créole destiné à la population (l'Amérique du Nord) et à une religion (protestante²), ils sont néanmoins également déracinés de leur source africaine; en cela, ils anticipent les premiers signes de cette présence de l'exil qui marque si profondément la créativité de la seconde partie de notre siècle. La plus grande majorité de ces spirituals traditionnels, contrairement aux formes parallèles plus tardives qui en sont issues comme le blues et le gospel, ont été composés entre 1810 et 1860. Le succès foudroyant de leur développement, tant en Europe qu'en Amérique, leur a rapidement assuré la dimension universelle qu'on leur connaît.

Cette universalité a paradoxalement donné naissance à un nouveau corpus en langues traduites qui a évolué au cours du xx^e siècle. C'est naturellement l'évolution des textes en langue française qui nous intéresse ici. La traduction de ce répertoire «acculturé» par essence s'apparente également, au delà du processus purement linguistique, à un processus de transformation d'autant plus considérable que les différences entre les deux civilisations sont vives. En outre, il s'agit dans le cas des spirituals, comme dans celui de toute musique vocale, d'une double adaptation puisque la publication de recueils est le plus souvent faite à l'instigation d'un compositeur ou musicologue: la traduction sémantique est donc en général accompagnée d'une nouvelle version musicale. John Lovell, dans son ouvrage de

1. «The word "shout" [designates] the religious ring-dance, which was enjoyed during plantation days after prayer meeting and church service.» Parrish, Lydia. 1992. *Slave Songs of the Georgia Islands*, The University of Georgia Press: 54.
2. En dépit d'un certain éclatement, chronologiquement progressif de la communauté noire religieuse, dont les assises spirituelles, au cours du xx^e siècle ne sont plus exclusivement reliées aux églises baptistes ou méthodistes.

référence sur la musique vocale afro-américaine, mentionne toutes les collections francophones de spirituals publiées³. Parmi celles qu'il cite, trois exemples révélateurs ont été sélectionnés, qui témoignent du cheminement des adaptations réalisées pour le public francophone au cours du ^{xx}e siècle.

Le premier musicologue français à se pencher sérieusement non seulement sur les spirituals mais sur la musique d'expression populaire extra-européenne fut Julien Tiersot. On lui doit la notation et l'harmonisation d'une immense collection de chants populaires. En outre, ses essais musicologiques, pour archaïques qu'ils paraissent parfois dans leurs jugements, révèlent les opinions et les attitudes de son temps. En dépit de la curiosité et de l'intégrité intellectuelles dont il fait preuve, Tiersot, comme on peut s'y attendre, truffe son analyse de jugements de valeurs que l'on qualifierait aujourd'hui de «non politiquement corrects» et ne considère à l'évidence la musique afro-américaine qu'en référence à la musique occidentale classique:

On peut voir déjà les nègres, sans élever encore leurs prétentions au-dessus de ce que l'on pourrait appeler la musique de consommation courante, prendre une certaine place dans la vie musicale de l'Amérique. [...] Ils jouent un rôle analogue à celui des tziganes en Europe. Verront-ils surgir de parmi eux quelque Liszt [...] ? Cela n'est point impossible. (Tiersot, 1910: 63)

Il est facile de voir avec du recul combien la musique afro-américaine a transformé le paysage musical occidental du ^{xx}e siècle et de rejeter les commentaires parfois étroits d'un homme qui a néanmoins eu le mérite et le courage de jouer un rôle de pionnier culturel. Il n'en reste pas moins qu'il témoigne d'un temps où l'attitude est bien plus à l'appropriation qu'à l'acculturation.

[...] pas plus que la langue, ils [les nègres] n'ont rien retenu de la musique que chantaient leurs ancêtres de l'autre côté de l'océan. [...] 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. Ce n'est pourtant, il faut le redire, pas plus la musique des blancs que celle des nègres restés en Afrique, et l'assimilation n'est pas si complète qu'ils ne se soient façonnés une nouvelle nature. (Tiersot 1910: 63)

Les préjugés de l'époque empêchent en outre Tiersot de comprendre la véritable signification de nombreux textes accompagnant cette musique; son analyse de certains spirituals prouve que leur codification délibérément rendue impénétrable pour la race blanche ne lui est pas connue⁴. Il est toutefois conscient d'une imper-

3. «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 Geoffray, Eugène Jolas, Jacques Poterat, Père A. Z. Serraud and Marguerite Yourcenar.» Lovell, John. 1972. *Black Song: the forge and the flame*, Macmillan: 560/561.
4. Voir par exemple le passage qu'il consacre à l'étude du spiritual *Steal away*, dont le message appelant les esclaves à des réunions secrètes, sous couvert d'un hymne solennel, lui échappe totale-

méabilité de communication qui entrave la compréhension du corpus afro-américain:

Le résultat auquel est parvenu un étranger qui n'a fait que passer est suffisant pour indiquer qu'il y a, dans les traditions nègres, beaucoup d'inconnu à découvrir. [...] La difficulté que j'aperçois ici réside surtout dans le malentendu persistant qui empêche les blancs d'admettre cette intimité: bien qu'en contact de tous les instants, ceux-ci ne peuvent consentir à regarder comme semblables à eux les représentants d'une race, si différente en effet, naguère esclave. (Tiersot, 1910: 75)

Julien Tiersot ne publie son premier recueil de chants afro-américains qu'une vingtaine d'années après ses *Notes d'ethnographie musicale* (Tiersot, 1933). Il est constitué de neuf chants dont cinq sont en patois créole de la Louisiane. A cette époque, aucune étude sérieuse sur cette musique n'a encore été faite en France⁵ et le terme de spiritual n'est pas encore passé dans la terminologie française. Les chants d'inspiration religieuse y sont intitulés cantiques spirituels. Musicalement, les accompagnements sont d'une rigueur toute classique, étrangère à l'esprit de l'original, en 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'époque et révèle la conscience qu'avait le musicologue du caractère insatisfaisant de la traduction de tels textes, si acceptable qu'elle soit. Penchons nous à présent sur l'un de ces exemples. Curieusement, entre les deux versions du célèbre spiritual *Nobody knows*, c'est la plus rare qu'il choisit d'introduire dans son volume:

*Nobody knows the trouble I see, Lord
Nobody knows like Jesus.*

*Brothers, will you pray for me,
And help me drive Satan away.*

Personne ici ne peut savoir ma peine
Dieu seul connaît mon cruel tourment.
Oh! Viens à moi!
Oh! Viens briser ma chaîne
Jésus, divin Enfant!
Frères priez Dieu pour moi,
Qu'il préserve le pécheur
Des entreprises de Satan.
Pour qu'il garde le pécheur
Des entreprises de Satan.

ment. De même, il analyse *Deep River* sans connaissance des parallèles entre Jourdain et Océan Atlantique, ou campement et Afrique, et donc sans comprendre les références faites au retour en Afrique *Ibid.* 67. Pour plus de détails sur ce décodage textuel, on pourra consulter Fisher, Miles Mark. 1953. *Negro Slave Songs in the United States*. New York: Citadel Press Book, et O'Connor, Laura «Slave Spirituals: Allegories of the Recovery from Pain», in 1995. *Folklore, Literature and Cultural Theory*, edited by Preston, Cathy Lynn. London: Garland: 204-213.

5. Vingt ans plus tard, l'anthropologue Stéphen Chauvet remarque qu'«il n'existe, actuellement, aucune étude d'ensemble sur la musique nègre.» Chauvet, Stéphen. 1929: *Musique Nègre*, Paris: Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales.

*Preachers, will you pray for me,
And help me drive Satan away*

Prêtres, élevez vos voix;
Priez Dieu, priez pour moi
Pour qu'il garde le pécheur
Des entreprises de Satan.

La version de Tiersot n'est pas ridicule si on la compare à nombre de spirituals «francisés» qui suivront. Il est vrai que certaines équivalences sont maladroites (preachers/prêtres), que la simplicité du registre d'origine se perd parfois à travers des expressions trop précieuses (cruel tourment, divin enfant, élevez vos voix, entreprises de Satan) et que le rajout d'interjections, qui permet de résoudre le problème du texte sur rythme syncopé difficile à rendre en français, a néanmoins pour conséquence un effet de dramatisation peu naturel. En outre, on se demande pourquoi le musicologue, par ailleurs si conscient dans ses analyses musicales des caractéristiques de la musique afro-américaine, n'a pas préservé les répétitions du texte original; les spirituals sont fondés musicalement sur l'alternance du couplet et du refrain qui reflète la pratique africaine de l'appel et de la réponse. C'est le cas cette version de *Nobody knows* où le second couplet n'est qu'une variante textuelle du premier. La qualité incantatoire de ces phrases chantées répétées, l'impact déchirant de ce cri de douleur brut sont perdus dans les poèmes français, même si dans l'ensemble ils restent fidèles à une certaine simplicité.

Suivant les traces de Julien Tiersot et sous l'influence de la culture américaine en pleine expansion en Europe pendant la seconde guerre mondiale, Francis Salabert publie son volume de negro spirituals en 1945. Il propose également un jeu de paroles bilingue, les paroles anglaises étant incluses dans les vingt-quatre chants sélectionnés. D'emblée, il prend le parti pris de proposer les spirituals les plus célèbres et le répertoire présenté est uniquement anglophone. Les harmonisations simples et systématiquement syncopées ne trahissent pas l'esprit d'origine de ces chants. Les paroles de Jacques Poterat retrouvent parfois le climat des poèmes originaux et leur mono ou duo-syllabisme est fréquemment respecté. Ainsi le dynamisme enfantin et imagé de *Oh! Dem Golden Slippers* est préservé dans la version française même si l'on s'éloigne un peu de la merveilleuse familiarité du dialecte anglophone. En voici le premier couplet:

*Oh my golden slippers am alaid away
Kase I don't speel to wear 'em till
my wedding day.*

*And my long tailed coat dat I loved
so well,*

I will wear up in de chariot in de morn.

Mes souliers dorés, je les ai retirés
Je ne les remettrai que pour me marier;

Je veux aussi mettre mon beau veston gris

Dans le chariot qui mène au Paradis

(Salabert, 1945: 26)

Il est toutefois difficile d'être fidèle à l'esprit du texte, et dans l'ensemble, les poèmes de Poterat pèchent dans trois directions. Tout d'abord par une tendance à dépersonnaliser les vers. Un grand nombre de phrases ont en effet 'je' pour sujet. Cette individualisation directe, marquée par l'utilisation fréquente de la première

personne du singulier et accentuée par la présence répétée de l'image des frères et sœurs, ne se retrouve généralement pas en français. Le sens du rapport à Dieu et à la souffrance en est donc neutralisé de façon indésirable: «*Every time I feel the Spirit in my heart I will pray*» devient par exemple «Notre Père, notre Père, notre Père, notre coeur est fait pour aimer.» (Salabert, 1945: 36).

De même «*I'm arolling, I'm arolling, I'm arolling thro' an unfriendly world*» est rendu par «Vagabonde par le monde, pauvre coeur traînant ta peine profonde.» (Salabert, 1945: 34).

En second lieu, on peut reprocher à cette traduction l'usage presque systématique de rimes carrées —et en général binaires— à la française qui ne correspondent ni au style poétique anglophone, ni au caractère improvisé et syncopé de la musique. Les sages quatrains de l'exemple ci-dessous serviront d'illustration de ce procédé:

<i>O, I'm seeking for a city,</i>	J'ai tant cherché
	Cette cité,
<i>Hallelujah!</i>	Hallelujah!
<i>For a city into the Heaven,</i>	Cette cité
	Si réputée
<i>Hallelujah!</i>	Hallelujah!
<i>Oh, bretheren travel with me,</i>	Où tout est fait
	De Sainteté,
<i>Hallelujah!</i>	Hallelujah!
...	...

Enfin, et c'est peut-être là le plus gênant, l'équivalence des métaphores dont le symbolisme est si central au discours des spirituals n'est presque jamais rendue. La thématique du chariot, double symbole de mouvance et de transcendance de la douleur ne se retrouve pas toujours comme l'illustre *Gwine to Ride Up in De Chariot*, (Salabert, 1945: 10/11).

Il en est de même pour l'image du fleuve et de la traversée du Jourdain, évocatrice de la nostalgie de l'Afrique ancestrale, nostalgie auquel le texte français ne fait aucune allusion:

<i>Deep river, my home is over Jordan,</i>	Va, mon coeur, loin du pays de brume,
<i>Deep river; Lord,</i>	Va, mon coeur: loin,
<i>I want to cross over into campground</i>	Là-bas, les lampes du ciel s'allument.

(Salabert, 1945: 20)

En dépit des lacunes dont Tiersot et Poterat ont fait preuve, leur instinct musical et leur curiosité intellectuelle ont pour conséquence le partage d'une autre culture avec un enthousiasme «authentique». En revanche, dans les années qui suivront la seconde guerre mondiale, les musicologues tendront à répondre à un désir de propagande religieuse plus que de découverte artistique. L'Eglise catholique française, friande de répertoires renouvelés à l'aube de ses grandes réformes de vulgarisation, désireuse d'encourager l'éclosion de mouvements chrétiens, cher-

che 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 souvent été des religieux. Ce fait aura naturellement une double conséquence: d'une part, les chants seront traduits dans l'optique d'une expression musicale simpliste; d'autre part, le contexte original de cette poésie liée à l'esclavage et à la revendication d'une liberté perdue, sera dissoute dans un message spirituel beaucoup plus universel. Les adaptations de spirituals publiées en France dans les années cinquante par César Geoffray auront ainsi pour but d'être chantées par des chorales amateur «A coeur 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:

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

A partir des années soixante, l'expansion de la musique vocale anglophone et le désir de plus en plus marqué de conserver les textes de musique lyrique dans leur langue d'origine auront pour conséquence le quasi abandon de la traduction de spirituals, sauf peut-être dans le contexte de chants destinés aux services religieux. En publiant son volume *Fleuve profond, sombre rivière*, en 1964, Marguerite Yourcenar utilise son talent et sa renommée pour faire connaître ce grand répertoire au public francophone. Depuis la publication de ce recueil aucune traduction majeure de spirituals n'a été entreprise en français. John Lovell considère son livre comme «l'un des meilleurs ouvrages étrangers de spirituals.»⁶ Elle suit pourtant d'emblée une démarche inhabituelle, puisqu'elle divorce la poésie de ces «sermons lyriques» (Yourcenar, 1966: 33) de leur expression musicale. Il est peut-être injuste de dire qu'elle ignore entièrement le rapport du texte à la musique dans sa traduction, puisqu'elle affirme ne pas avoir «renonc[é] tout à fait aux équivalences du rythme et de la rime» (Yourcenar, 1966: 63) Toutefois, l'important commentaire qu'elle consacre aux spirituals et son parti pris d'exclure toute notation musicale dans le recueil qu'elle propose ne laissent pas de doute sur ses intentions: intégrer ce corpus artistique dans son contexte socio-historique, et familiariser le public occidental aux textes de cette grande poésie de la négritude. Elle ampute donc 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 résoud 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. Recréés à travers elle, les spirituals deviennent également un nouveau genre en ce qu'il 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

6. «Her book is one of the best foreign collections of spirituals» (Lovell, John, op. cit.: 561).

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 chant⁷. 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.

Ce remodelage concerne tout d'abord la mise en forme du recueil auquel elle donne une unité. Elle articule en effet *Fleuve profond, sombre rivière*. 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 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 pré-abolitionniste⁸ 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 musi-

7. «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.”» Houis, M. 1971. *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*. Paris: PUF, cité par Desson, Gérard. 1996. *Introduction à l'analyse du poème*. Paris: Dunod: 5.
8. 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.

cologue, ni même originaire des Etats du 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 contact⁹.

C'est avant tout la diversité des formes poétiques utilisées par la romancière qui est 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* (Yourcenar, 1966: 148), inspirée de *Band of Angels* (Diton, 1930: 30/31). 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, on l'a vu, les spirituals sont fondés sur la répétition, et l'alternance du couplet et du refrain. En cela, au-delà des réminiscences de l'appel et de la réponse africains, 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 trois¹⁰. 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*, dont on comparera les trois premières strophes des deux versions:

<i>I heard the angels singin'</i> (Parrish, 1992: 141)	Vision béatifique (Yourcenar, 1966: 146/147)
<i>One mornin' soon</i>	Y'a pas longtemps,
<i>One mornin' soon</i>	Y'a pas longtemps,
<i>One mornin' soon</i>	Y'a pas longtemps,
<i>Ah heard the angels singin'</i>	J'entendis les anges qui chantaient
<i>All in my room</i>	Dedans ma chambre
<i>All in my room</i>	Dedans ma chambre
<i>All in my room</i>	Dedans ma chambre
<i>Ah heard the angels singin'</i>	J'entendis les anges qui chantaient.
<i>Lawd, Ah wuz down on my knees</i>	M'suis mis à g'noux
<i>Down on my knees</i>	M'suis mis à g'noux
<i>Down on my knees</i>	M'suis mis à g'noux
<i>Ah heard the angels singin'</i>	En entendant les anges chanter

9. 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 Etats du Sud.
10. Sur les caractéristiques musicales des spirituals, on pourra se référer à l'ouvrage très complet de Southern, Eileen. 1983. *The Music of Black Americans*. Second edition, New York: Norton. Le chapitre *Character of the Folk Music* (188-203) considère particulièrement les aspects techniques de la forme du spiritual.

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 spirituel en conservant à la répétition une valeur incantatoire. De ce fait, elle a en général tendance à respecter *Saint, Saint Saint est le Seigneur, le Seigneur Dieu*, ce qui nous transporte en plein domaine catholique¹¹. 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 écarter le refrain d'origine et l'intégrer non pas entre chaque strophe mais à l'intérieur de chaque strophe (*Lit de mort*; Yourcenar, 1966: 229), inspiré de *Jesus gon tuh make my dyn'bed* (Parrish, 1992: 178); elle peut supprimer les répétitions du refrain, comme dans *Supplication* (Yourcenar, 1966: 229) où il n'est énoncé qu'une fois; elle procède également parfois à des modifications plus personnelles; ainsi dans *Fais bouillir les choux verts* (Yourcenar, 1966: 75), 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 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.

Les trois exemples d'adaptations françaises de spirituals considérés ici, pour variés qu'ils soient dans leurs approches nous laissent insatisfaits. Les études du début du siècle se révèlent plus intéressantes sur le plan de la découverte d'un autre monde musical dans le contexte d'une période initiée à l'ethnologie que sur le plan littéraire ou linguistique. Les efforts ultérieurs faits pour présenter au public un produit fini acceptable n'ont pas totalement réussi à préserver la codification des textes anglais. En outre, ils ont empêché ces derniers d'un français neutre, vidé des couleurs du dialecte d'origine, de leur souplesse verbale et, bien souvent, amputé de leur spontanéité créatrice. Le cas du recueil de Marguerite Yourcenar est différent, puisque sa poésie, libérée d'exigences musicales, a pour priorité de retrouver la prosodie populaire initiale. La romancière saisit les textes qu'elle sélectionne avec toute la finesse intellectuelle et la sensibilité artistique qu'on attend d'elle. Mais ce passage d'un univers qui est avant tout musique et danse à un monde qui est le sien, un monde livresque, est déterminé par d'autres limites. Consciente de ces limites, elle avoue elle-même que «le lecteur qui veut se faire de tel ou tel *Negro Spiritual* une idée exacte doit s'adresser à l'original.» (Yourcenar, 1966: 62) La voix qu'elle prête à ces chants est par nature dématérialisée, et, même

11. 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 de poèmes généralement respecté par Marguerite Yourcenar. De même, certains titres latins tels *Ecce Homo* ou *Iterum crucifixus* 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 (voir note 6). Dans ce contexte, Marguerite Yourcenar ne s'adonne qu'à une réappropriation de plus.

si elle ne l'admet pas, réappropriée. Ce répertoire déraciné et acculturé de l'exil et de la nostalgie d'un âge d'or ne se retrouve donc en français qu'à travers des équivalents approximatifs, ce qui explique l'enthousiasme de plus en plus marqué du public francophone pour une interprétation des spirituals en anglais. Toutefois, même s'il est frustré d'une partie de son message, si son sens est largement réapproprié par les auteurs de leurs adaptations francophones et déterminé par l'époque dans laquelle il s'inscrit, ce répertoire a ouvert la porte des spirituals au public non anglophone. Il a également permis à ce dernier de pressentir que ces cris de l'arrachement ancrés dans la culture afro-américaine trouvaient un écho en chacun de nous, quelle que soit notre origine socio-culturelle parce qu'ils annonçaient cet état fragmenté, désolidarisé de la société contemporaine où l'individu, en crise identitaire, souvent exilé par exclusion sociale, réalité géographique ou malaise existentiel, perçoit plus que jamais que «nous sommes tous des esclaves et mourrons tous, [...que] nous aspirons tous aussi, chacun à sa manière, à un royaume où règne la paix.» (Yourcenar, 1966: 62).

Bibliography

- ACHILLE, L.T. (1957). «Les negro-spirituals, Musique populaire sacrée». *Revue Musicale*, 239/240. Paris.
- BAKER, Houston A. (1984). *Blues, Ideology and Afro-American Literature*. The University of Chicago Press.
- CHAUVET, Stéphen (1929). *Musique Nègre*. Paris: Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales.
- DESSON, Gérard (1996). *Introduction à l'analyse du poème*. Paris: Dunod.
- DITON, Carl (1930). *36 South Carolina Spirituals*. New York: Schirmer.
- FISHER, Miles, Mark (1953). *Negro Slave Songs in the United States*. New York: Citadel Press Book
- HOUIS, M. (1971). *Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire*. Paris: PUF.
- KREHBIEL, H.E. (1914). *Afro-American Folksongs*. New York: Schirmer.
- LOVELL, John (1972). *Black Song: the forge and the flame*. Macmillan.
- O'CONNOR, Laura (1995). «Slave Spirituals: Allegories of the Recovery from Pain». In PRESTON, Cathy Lynn (ed.). *Folklore, Literature and Cultural Theory*. London: Garland.
- PARRISH, Lydia (1992). *Slave Songs of the Georgia Islands*. The University of Georgia Press.
- SALABERT, Francis (1945). *Les plus célèbres negro spirituals* (paroles françaises de Jacques Poterat). Paris: Salabert.
- SOUTHERN, Eileen (1983). *The Music of Black Americans*. New York: Norton.
- TIERSOT, Julien (1910). *Notes d'ethnographie musicale*. Vol. 2. Paris.
- (1933). *Chansons nègres*. Paris: Heugel.
- YOURCENAR, Marguerite (1966). *Fleuve profond, sombre rivière*. Paris: Poésie Gallimard.