

TRADUCTION ET RÉCEPTION DE CLAUDEL EN ITALIE

Claudél a eu un étrange destin en Italie. Lu, traduit et recensé, mais surtout représenté à partir des années 1920, l'écrivain est progressivement tombé dans une sorte d'oubli – et sans doute de déni –, lié tant à son adhésion publique à la foi catholique, qu'à son style éloquent et pourtant sous maints aspects, obscur, voire inaccessible.

Malgré le lent regain d'intérêt autour du poète et de son œuvre auquel on assiste depuis la dernière décennie du xx^e siècle, il faut bien avouer que la connaissance de Claudél demeure limitée en Italie aux seuls milieux intellectuels, notamment catholiques, atteignant difficilement le grand public.

Cette étrangeté est évidente, lorsqu'on prend en considération les traductions italiennes de Claudél, souvent précédées d'une brève introduction ou préface, dans laquelle le traducteur essaie d'encadrer l'œuvre et son auteur.

La première d'entre elles concerne, de façon assez étonnante, le texte de *Partage de Midi*, dont Claudél avait interdit la diffusion et la représentation en France pendant plus de quarante ans. Le drame de 1906 sera au contraire traduit en italien six ans plus tard par le jeune poète Piero Jahier, avec l'autorisation de Claudél¹. La pièce paraît en effet en 1912 sous le titre de *Crisi meridiana* dans *La Voce*, la revue d'avant-garde qui éditait les représentants majeurs de l'hermétisme

1 Jahier s'était rendu à Francfort au cours de l'hiver 1912, afin de rencontrer personnellement Claudél et de lui demander le texte de *Partage de Midi*, introuvable en Italie. L'enthousiasme avec lequel Jahier lit le drame poussera le jeune écrivain à demander à Claudél l'autorisation à le traduire en italien, autorisation qu'il obtiendra. Jahier rappelle que Claudél avait donné son assentiment à la traduction de la pièce chinoise plus par sympathie envers lui, que par conviction personnelle, craignant que la catharsis représentée par le retour final d'Ysé à Mesa n'apparaisse trop extérieure à la dynamique interne au drame. En évoquant à longueur d'années la rencontre avec le poète, Piero Jahier parle de Claudél comme d'« une grande âme, dont le rapprochement demeure inoubliable », Piero Janier, "Claudél con gli occhi dello spirito", *Il Dramma*, 1949, XXV, n. 91-92, p. 8. C'est nous qui traduisons.

italien². Toutefois, la première édition italienne de *Partage de Midi* sera vite épuisée et ne connaîtra de nouvelle réimpression qu'après la fin de la Grande Guerre, lorsque Jahier en préparera une version révisée en 1920. Repartant de celle-ci, en 1949 Jahier travaille à une nouvelle traduction du drame, précédée d'une brève mais significative introduction³. Dans « Claudel con gli occhi dello spirito⁴ », Jahier rappelle avoir été très frappé par les premiers drames claudéliens qui conjuguèrent une puissante sensualité au langage archaïque des mystères médiévaux. Toutefois, ce qui avait le plus marqué le jeune traducteur italien, c'était « l'antinomie irréductible entre le monde titanésque moderne, damné à mort à cause de sa rébellion à Dieu, et le monde des béatitudes chrétiennes⁵ », qui suscitait le chant de jubilation de Claudel. Et Jahier de voir chez ce dernier le modèle même de l'écrivain moderne qui, à l'instar de Dante, avait su souder son activité poétique à sa vie intérieure, sollicitant par sa voix magnifique et solitaire le retour de ses contemporains à la source de toute créativité, c'est-à-dire à Dieu.

Quant à la traduction préparée par Jahier en 1949, tout en se reconnaissant débitrice d'une langue soutenue et littéraire, elle est très respectueuse de l'original claudélien de 1906, témoignant de la grande sensibilité poétique et religieuse de Piero Jahier, qui avait été profondément influencé par la pensée claudélienne⁶.

Sans doute moins enthousiaste, mais non moins percutante est l'analyse de *Partage de Midi* conduite par Scipio Slataper. Le critique souligne que le « midi » claudélien ne représente pas seulement l'heure suprême dans laquelle les quatre protagonistes seront appelés à orienter à tout jamais leurs vies, mais aussi ce lieu, qui n'en est pas un, situé au milieu de l'Océan Indien, se transformant en l'endroit propice à la rencontre du Divin. Slataper observe également que toutes les tensions

2 Parmi les membres les plus accrédités de *La Voce* (1908-1916), il suffira de citer Prezzolini, qui la fonda à Florence en 1908, Papini, De Robertis, Serra, Croce, Soffici, Slataper, Jahier, Cecchi, Palazzeschi. La fonction jouée par *La Voce* fut de renouveler le champ culturel de l'époque, en introduisant en Italie la pensée de Bergson, James, Blondel et la poésie d'avant-garde : de Mallarmé, à Rimbaud, à Apollinaire, à Whitman.

3 Cette version paraîtra dans la revue *Il Dramma* en 1949, accompagnée de la présentation que Scipio Slataper avait rédigée en 1912, juste avant sa mort au front. C'est à cette version que nous nous référons.

4 Piero Jahier, « Claudel con gli occhi dello spirito », *Il Dramma*, 1949, XXV, n. 92, p. 6-8.

5 *Ibidem*.

6 Cf. Maura Del Serra, « Jahier 1912 : l'immersione claudeliana e il 'Partage de Midi' », *L'Altro Versante*, Quaderno 1, *Tradurre poesia*, 1983, p. 334-350 ; *Ibid.*, *L'uomo comune. Claudellismo e passione ascetica in Jahier*, Bologna, Patron, 1986.

qui traversent le drame semblent trouver leur synthèse définitive dans la mort de Mesa, dont le sublime *Cantique* rend concret le triomphe final du bien⁷.

Il faudra attendre 1971 pour que le drame oriental voie une nouvelle traduction italienne, non de la version de 1906, mais de la version pour la scène que Jean-Louis Barrault avait demandée à Claudel et qui sera créée au théâtre Marigny le 16 décembre 1948. Dans cette traduction, réalisée par Paolo Peroni et publiée par la maison d'édition Massimo, *Partage de Midi* figure après la traduction du *Pain dur*, sans aucune note éditoriale expliquant la raison de ce choix, qui va du reste à l'encontre de la chronologie de la composition des pièces⁸. Tant la traduction du *Pain dur* que celle de *Partage de Midi* est rendue dans un italien courant qui ne respecte pourtant pas, dans le cas de *Partage*, le verset claudélien ni ses exigences prosodiques. Le résultat final est cependant bon et a l'avantage de présenter au lecteur italien des textes linguistiquement accessibles, mais parfois chargés d'une portée lyrique mineure par rapport à l'original claudélien. Enfin, le titre de *Partage* est rendu par Peroni par la formule *Destino a mezzogiorno*, mettant en valeur le trait sémantique de l'inéluctabilité du sort qui attend les personnages, plutôt que le risque engendré par l'exercice de leur liberté. Là encore se manifeste la polysémie intrinsèque du titre claudélien, laquelle rend ardu le travail du traducteur.

Presque deux décennies plus tard, soit en 1988, le poète Giovanni Raboni travaille en collaboration avec Andrée Ruth Shammah à une nouvelle traduction italienne de *Partage de Midi* pour la transposition scénique qui aura lieu au Salone Pier Lombardo de Milan, l'intitulant *Cantico di Mezzogiorno*. Il s'agit là d'un amalgame des trois versions du drame – celle de 1905, celle de 1948 et celle de 1949 – lequel est expressément revisité pour le public italien. Bien que ne possédant pas la traduction de Raboni, qui demeure inédite, nous avons pu retrouver le texte de la présentation du spectacle rédigé par Andrée Ruth Shammah et par Raboni lui-même⁹. Encore une fois, le souci d'illustrer

7 Scipio Slataper, "Partage de Midi", *Il Dramma*, op. cit., p. 9-10.

8 Paul Claudel, *Il pane duro – Destino a mezzogiorno*. Traduzione di Paolo Peroni, Milano, 1971.

9 Salone Pier Lombardo – Cooperativa Teatro Franco Parenti, *Cantico di Mezzogiorno. Partage de Midi di Paul Claudel*, Gennaio/Febbraio 1988, Traduzione e adattamento di Giovanni Raboni e Andrée Ruth Shammah, Regia di Andrée Ruth Shammah (Mesa : Franco Parenti ; Ysé : Lucilla Morlacchi ; Amalric : Teodoro Giuliani ; De Ciz : Maurizio Schmidt).

les structures fondamentales de *Partage de Midi*, vient attester que le public italien ignore les éléments essentiels pour comprendre la pièce claudélienne. Et si Andrée Ruth Shammah souligne dans sa brève introduction la nature incomplète du drame, rappelant que Claudel poursuit sa réflexion sur le texte tout au long de sa vie¹⁰, Raboni de son côté met en relief la capacité de la langue italienne – moins sonore par rapport au français – à faire émerger l'énorme force poétique du chef-d'œuvre claudélien :

C'est – affirme Raboni –, comme si [...] les significations et les images se dégageaient et ressortaient et blessaient, dans notre langue, avec une acuité et une violence qui, dans l'original (surtout si, au lieu de lire le texte, on l'écoute) restent cachées et pour ainsi dire endormies¹¹.

Ce n'est qu'en 2006 que paraîtra notre édition bilingue de *Partage de Midi*¹², précédée d'une introduction dans laquelle nous tentons de dévoiler les thèmes de l'œuvre¹³. Cette traduction tente de rapprocher *Partage de Midi* du public italien contemporain, à travers un minutieux travail linguistique qui rend compte de la qualité polysémique du texte et de la profondeur des réflexions, que l'expérience amoureuse vécue en Chine avait suscitées chez Claudel. La figure d'Ysé surgit alors en tant que pivot dramatique autour duquel tournent les trois personnages masculins, qui constituent autant de personifications des manières de concevoir la relation à l'Autre : la domination et le don de soi, l'exploitation coloniale et la cohabitation pacifique de peuples et cultures différents ; l'ouverture au Divin et l'exaltation égoïste ; la vie et la mort. Par cette voie, *Partage de Midi* s'avère le premier chef-d'œuvre théâtral accompli, dans lequel Claudel problématise les grandes questions existentielles destinées à traverser d'un bout à l'autre son œuvre, en révélant l'actualité extraordinaire de la pensée de l'écrivain. Notre traduction a été en effet utilisée pour la mise en scène du drame claudélien qui a eu lieu à Bergame en octobre 2020¹⁴.

10 Andrée Ruth Shammah, *Un testo "futuro"*, dans *Ibid.*, p. 3.

11 Giovanni Raboni, *Dietro la musica*, *Ibid.*, p. 3.

12 Paul Claudel, *Partage de Midi / Crisi di Mezzogiorno*. Traduzione della prima versione (1906) con testo a fronte originale a cura di Simonetta Valenti, Milano, I.S.U. Università Cattolica, 2006.

13 Simonetta Valenti, *Dall'amore impossibile all'amore redentivo : Partage de Midi di Paul Claudel*, in Paul Claudel, *Partage de Midi / Crisi di Mezzogiorno*, *op. cit.*, p. 9-48.

14 Cf. https://www.ecodibergamo.it/stories/eppen/cultura/teatro/per-arrivare-allalba-non-ce-altra-via-che-la-notte-il-partage-de-midi-di_1374442_11/ (Consulté le 29.04.2022).

La première traduction italienne autorisée de *L'Annonce faite à Marie*, qui constitue de loin le drame claudélien le plus connu en Italie, est celle qu'a effectuée en 1931 Francesco Casnati pour Vita e Pensiero, la maison d'édition de l'Université Catholique du Sacré-Cœur, fondée à Milan une décennie auparavant. Fidèle au texte d'origine, la traduction de Casnati privilégie un italien soigné qui tente de rendre, ayant souvent recours à des compensations lexicales, l'allure du verset claudélien¹⁵. Afin de rendre plus accessible le texte, Casnati choisit d'insérer des notes de bas de page, ayant la fonction d'expliquer certains points obscurs de l'intrigue : ainsi, par exemple, lors de la rencontre de Violaine avec Pierre de Craon à l'acte I, le traducteur illustre les faits précédant l'ouverture de l'action, en expliquant que l'architecte avait tenté de violer la jeune fille, envers qui il nourrit encore un sentiment de culpabilité. De même, lors de *l'Angélus*, Casnati introduit une note explicative par laquelle est illustrée la fonction du *Regina Caeli* au sein de la liturgie catholique, et traduit l'invocation latine que Claudel avait insérée dans son texte¹⁶. Cela semble indiquer la finalité didactique de la traduction de Casnati qui, de façon générale, tend à introduire la présence de Dieu dans les affaires humaines, fournissant parfois une transposition libre de certains termes. C'est le cas de *Montsanviège*, la colline où est situé le monastère des religieuses dominant le village de Combernon, lequel renvoie phonétiquement en français à une montagne « dépourvue de vierges » ; or, le traducteur italien rend le toponyme par *Montevergine*, véhiculant ainsi une signification inverse par rapport au français, par laquelle on associe la pureté des religieuses à la beauté intouchée de la montagne où est bâti leur monastère. Encore, lorsque le texte claudélien fait résonner les différents coups de *l'Angélus*, Casnati choisit le mot *signi* (fr. *signes*), qui à notre avis ne rend pas suffisamment la valence sonore du terme, mettant en avant plutôt le rappel à Dieu, que chaque coup de cloche est censé évoquer. Il aurait été préférable à notre avis d'employer le terme *rintocchi*, véritable équivalent lexical du français et par là même plus fidèle au texte claudélien. D'après ces remarques, la traduction de *L'Annonce faite à Marie* préparée par Francesco Casnati semble vouloir ériger Claudel en champion de l'orthodoxie catholique,

15 Paul Claudel, *L'Annunzio a Maria : mistero in quattro atti e un prologo*, Milano, Vita e Pensiero, 1931, publié à nouveau tel quel en 1989 et en 1990.

16 Voilà l'*incipit* de la note ajoutée par Casnati : « Au son des cloches rassemblant le peuple pour la prière, Violaine et Pierre de Craon récitent le *Regina Caeli*, une oraison traditionnelle de l'Église qui, au temps de Pâques, remplace l'*Angélus*. », *Ibid.*, p. 27. C'est nous qui traduisons.

et cela juste au moment où le Concordat entre l'Église catholique et le régime de Mussolini venait d'être stipulé en 1929. Casnati demeurera du reste particulièrement lié à *L'Annonce faite à Marie*, dont il fournira au fil des ans un nombre considérable d'éditions¹⁷.

La dernière d'entre elles est parue en 2018 chez BUR Rizzoli, dans la collection « Biblioteca dello spirito cristiano », assortie d'une introduction de Luigi Giussani et d'une postface de Davide Rondoni sur lesquelles il vaut la peine de s'arrêter. Dans sa contribution, le théologien exalte la pièce claudélienne, qu'il considère comme le grand chef-d'œuvre chrétien du xx^e siècle, car il synthétise à ses yeux « le génie du christianisme catholique¹⁸ ». Suivant Giussani, le thème fondamental de *L'Annonce* serait l'amour en tant qu'élément générateur de l'humain, c'est-à-dire aussi bien de l'histoire de l'individu que de l'histoire collective. Si Anne Vercors représente la racine de la tension humaine à l'amour idéal, Violaine, elle, constitue l'icône de la réponse que l'être humain peut donner, face à l'appel parfois exigeant et douloureux que le mystère de Dieu lui pose¹⁹. Mais pour Giussani, c'est surtout le personnage de Pierre de Craon qui incarne le modèle du chrétien laïque qui, tout en avouant sa faiblesse, met sa créativité au service du peuple de Dieu. La construction de la cathédrale, dont Pierre de Craon conçoit le projet, indique alors le destin ultime qui attend l'humanité, enfin rassemblée en une seule famille par le Christ.

Après avoir retracé un bref aperçu de la fortune critique de Claudel en Italie, dans sa postface Davide Rondoni affirme que la vaste œuvre claudélienne a été généralement incomprise par la critique italienne, qui a toujours ressenti un certain malaise à l'égard de l'exaltation claudélienne. Rondoni cite à cet égard l'influent critique catholique Carlo Bo qui, bien que reconnaissant l'immense valeur de Claudel, considère néanmoins le poète comme étant foncièrement étranger aux grandes inquiétudes qui agitent les écrivains du xx^e siècle. Au dire

17 Elles ont lieu en tous cas à travers une révision constante de la traduction de 1931. Les voilà : Francesco Casnati, *L'Annuncio a Maria : dramma cristiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1950 ; *Id.*, *L'Annuncio a Maria*, Traduzione con testo a fronte originale, Milano, Vita e Pensiero, 1950 ; *Id.*, *L'Annuncio a Maria*, Milano, Vita e Pensiero, 1956 ; *Id.*, *L'Annuncio a Maria*, Milano, Vita e Pensiero, 1963 ; *L'Annuncio a Maria*, Traduzione del testo originale, Milano, Vita e Pensiero, 1977.

18 Luigi Giussani, *L'amore come generazione dell'umano*, dans Paul Claudel, *L'Annuncio a Maria*, Introduzione di Luigi Giussani, Postfazione di Davide Rondoni, Traduzione di Francesco Casnati, Milano, BUR Rizzoli, "Biblioteca dello Spirito cristiano", 2018, p. 5. C'est nous qui traduisons.

19 *Ibid.*, p. 7.

de Rondoni toutefois, ce qui n'aurait pas été compris par la critique italienne, c'est le mobile même de l'enthousiasme claudélien, foncièrement enraciné dans l'expérience de la 'co-naissance', qui pose le sujet en relation étroite avec l'objet de sa connaissance, mais également avec le Tout. Pour Rondoni au contraire, c'est uniquement à partir d'une telle relation qu'aussi bien les personnages, que les situations représentées par Claudel doivent être compris, investis qu'ils le sont d'une clarté qui les projette dans leur dimension éternelle²⁰. De ce lien profond et mystérieux avec le Divin dérivent et la puissante énergie qui caractérise les personnages de Claudel, et la force de son imagination poétique, capables de nous toucher même à l'heure présente, à condition – comme le note le critique italien – que l'on ne succombe pas au scepticisme rendant stérile toute lecture.

Bien avant l'édition de 2018 dont on vient de parler, Giuliano Vigni avait réalisé une traduction italienne de *L'Annonce faite à Marie*, parue aussi chez Vita e Pensiero en 1993²¹. Dans l'introduction dont il fait précéder le texte du drame, Vigni souligne le succès que *L'Annonce faite à Marie* a toujours remporté en Italie, plaçant l'œuvre bien au-dessus du *Soulier de satin* par le nombre de ses mises en scène. À cet égard, le drame de Combernon demeure de loin la pièce claudélienne la plus représentée et la plus célèbre en Italie, tout au moins jusqu'aux années 1990.

En présentant la genèse et l'intrigue de *L'Annonce*, Vigni désire en cerner la signification, mettant en avant la valeur christique de la figure de Violaine, « son patient holocauste où la souffrance ne se consume pas en vain, mais devient germe et force régénératrice²² ». Le but de Claudel dans cette pièce serait donc suivant Vigni celui de « sonder et de rendre visible la plénitude du 'mystère' chrétien²³ », entre autres par le choix du titre définitif où le nom de la protagoniste, présent dans les versions précédentes, est remplacé par la citation indirecte des mots de *L'Angélus*, signalant le début d'un nouveau jour et une seconde naissance : celle de la vie nouvelle promise par le Christ :

20 Davide Rondoni, *L'entusiasmo della Ragione*, dans *Ibid.*, p. 191-196, ici p. 195.

21 Giuliano Vigni, *L'Annuncio a Maria. Mistero in quattro atti e un prologo*, Nuova traduzione di Giuliano Vigni, 1993. Il s'agit de la quatrième édition du drame. Vigni en avait d'abord publié une première édition en 1950 et une deuxième en 1989, établies elles aussi à partir de la traduction autorisée de 1931, préparée par Casnati. Les différentes traductions montrent, encore une fois chez Vigni, comme chez Casnati, la volonté de fournir au public italien une traduction capable d'en intercepter le goût, par le biais d'une révision linguistique constante.

22 Giuliano Vigni, *Introduction, op. cit.*, p. XIII. C'est nous qui traduisons.

23 *Ibidem*.

En se dépouillant de l'amour humain pour assumer de plus en plus l'amour de Dieu en tant que vision et mesure totale des choses, de simple victime sacrificielle, Violaine devient la source active de la vie surnaturelle. Son rôle se dessine alors de façon claire en tant que trait d'union entre la terre et le ciel, entre la mort et la vie, et en tant que pierre vivante de l'édifice de l'Église, qui prend forme déjà de l'intérieur, chaque fois que Dieu et l'homme se rencontrent²⁴.

Vigini observe par ailleurs que le drame s'articule selon une savante orchestration liturgique, traduisant les nombreuses correspondances entre la réalité des gestes et leur valence symbolique. Au sein de la pièce, c'est en effet la liturgie qui dévoile entièrement le 'mystère' : prenant la forme de l'annonce du Noël par laquelle Dieu assume l'humanité de sa chair, il s'accomplit à Pâques, dans le prodige d'une création régénérée. Ainsi, la naissance du Sauveur correspond au salut de l'homme, mais avant de participer joyeusement à la nouvelle vie apportée par le Christ, il faut partager avec Lui l'expérience de la Croix, comme il arrive à Violaine. C'est donc bien du noyau central du *Kayròs* chrétien que traite Claudel dans *L'Annonce faite à Marie*, montrant que tout se récapitule par et dans le Christ et que l'Église, qui en est le corps, devient le centre gravitationnel du dynamisme de la Grâce²⁵.

Quant à la traduction de Giuliano Vigni, il avertit son lecteur qu'elle a été établie à partir de l'édition française de 1912²⁶, rendue par le traducteur dans un italien qui restitue globalement le ton de l'original claudélien, bien qu'en ne respectant pas la scansion des versets. À la fin de son introduction Vigni insère une *Nota bibliografica*, dans laquelle il présente les principales éditions des œuvres poétiques et théâtrales de Claudel, ainsi que les études critiques majeures publiées à son sujet²⁷.

Parmi les pièces claudéliennes, *Le Soulier de satin* demeure malheureusement, même à l'heure actuelle, l'œuvre de Claudel la moins représentée et la moins appréciée en Italie. La première traduction italienne du chef-d'œuvre claudélien date de 1956 et se réfère à la version abrégée pour la scène de 1944, traduite par Romeo Lucchese avec la collaboration de Jean-Louis Barrault, qui l'avait mise en scène en 1943-1944 à la Comédie Française dont il était à l'époque le directeur. Quoique ne respectant pas le verset claudélien et ses enjeux prosodiques,

24 *Ibid.*, p. XVI. C'est nous qui traduisons.

25 *Ibid.*, p. XIX.

26 *Ibid.*, p. XXV.

27 *Ibid.*, p. XXI-XXV.

la traduction de Lucchese s'avère particulièrement efficace, mais encore liée à des habitudes de traduction typiques des années 1950-1960, tout d'abord en ce qui concerne les noms des personnages, systématiquement transposés en langue italienne. De ce point de vue, ce qui saute aux yeux est sans aucun doute la traduction du nom de Doña Prouhèze, rendu par *Donna Prodezza*. Or, il nous semble que ce choix ne respecte pas la richesse polysémique attribuée par Claudel au nom de son héroïne, dans lequel coexistent et se fondent phonétiquement les deux valeurs sémantiques de 'proue' et de 'prouesse', qui résonnent respectivement en italien dans *prua* et *prodezza*. Si ce dernier mot pourrait paraître à première vue le plus proche du nom de Prouhèze, soulignant ainsi la vigueur qui caractérise cette figure féminine, l'onomastique *Donna Prodezza* ne laisse aucunement percevoir le trait sémantique référant à la 'proue', sous-jacent et pourtant présent dans le nom de Prouhèze. Il s'agit là d'une valeur justifiée par la fonction que l'héroïne remplit au sein du chef-d'œuvre claudélien : dans la vision de Claudel, Prouhèze devient en effet la 'proue' qui conduit Rodrigue vers le Ciel, l'orientant vers Dieu dans les eaux périlleuses de son existence et le délivrant de sa convoitise du pouvoir, du succès et des conquêtes.

Même sous cet angle, la traduction du *Soulier de satin* bilingue que nous avons préparée en 2011 constitue un *unicum* dans le panorama italien, car elle garde les noms de tous les personnages dans la langue originale²⁸, mais surtout elle vient combler, à plus de cinquante ans de distance par rapport à la traduction de Lucchese, une lacune importante dans la connaissance de Claudel en Italie, constituant à vrai dire la seule traduction intégrale du chef-d'œuvre claudélien mise à la disposition du public italien. Travail de passation et de recherche linguistique qui a duré cinq ans, elle tente d'affronter avec la plus grande fidélité possible tous les défis de traduction posés par le texte claudélien, y compris les calembours, les jeux de mots, les archaïsmes et les néologismes dont est farci ce magnifique chef-d'œuvre²⁹. Ainsi, l'éternelle antinomie entre "sourciers" et "ciblistes" s'estomp³⁰, au profit d'un travail qui puisse témoigner de la beauté et de l'immense richesse qui distinguent *Le Soulier*.

28 Paul Claudel, *La Scarpetta di raso*, Traduzione, note e saggio critico a cura di Simonetta Valenti, Aosta, Le Château, 2011.

29 Nous nous permettons de renvoyer à cet égard à : Simonetta Valenti, *Tradurre il Soulier de satin. Le sfide di un'opera cosmica*, dans Teresina Zemella, Sandra Talone (a cura di), *Il Traduttore Visibile. Rime e Viaggi*, Parma, MUP Monte Università Parma Editore, 2015, p. 115-138.

30 Cf. Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

L'ampleur du texte et sa portée cosmique nous ont en outre poussée à accompagner notre traduction d'une introduction qui puisse illustrer non seulement la place que *Le Soulier de satin* occupe au sein de la parabole créatrice de Claudel, mais surtout la grande complexité de l'œuvre, dont la savante architecture dramatique se révèle à travers des perspectives parfois inattendues. Après avoir donc décrit la genèse du drame, nous en avons illustré la trame, susceptible de fourvoyer le lecteur tant elle est dense et enchevêtrée, pour dévoiler enfin la teneur de l'œuvre³¹. Ainsi, autour de la touchante histoire d'amour qui voit Rodrigue et Prouhèze se chercher l'un l'autre parcourant les contrées du monde, nous voyons évoluer dans *Le Soulier de satin* une série de couples amoureux plus ou moins réussis, qui ne représentent qu'autant de réfractations du modèle de l'amour conjugal chrétien, que Claudel voulait exalter dans son drame. Et, à côté du thème central de l'amour, se dessine en filigrane la grande enquête claudélienne sur le théâtre, et plus généralement sur l'art, qui traverse d'un bout à l'autre *Le Soulier* : en restituant toutes les traditions dramatiques qu'il avait connues – du théâtre espagnol du *Siglo de Oro* à la tragédie classique française, du music-hall américain au théâtre de marionnettes et à la « comedia dell'arte » italienne, du drame chinois traditionnel au *Nô* et au *Kabuki* japonais –, Claudel inscrit dans sa pièce l'histoire du théâtre du monde entier, en érigeant par là le drame au rang de la plus haute forme d'art, à même de synthétiser l'univers humain pour révéler l'action rénovatrice que Dieu ne cesse de manifester dans les plis les plus cachés de l'histoire. C'est pourquoi, la pièce se révèle comme un véritable hymne à la liberté créatrice : celle de Dieu tout d'abord, mais aussi celle de l'homme et, en l'occurrence, du dramaturge.

Dans cette perspective, doit être interprété également le choix que nous avons opéré d'éclaircir certains passages de la pièce, qui risquent d'apparaître obscurs au lectorat italien contemporain, par des notes explicatives placées à la fin de chaque *Journée* : leur fonction est bien de dénouer la complexe stratification du texte, tant du point de vue littéraire, que du point de vue théologique, étymologique et plus généralement culturel. Le résultat de notre traduction du *Soulier de satin* est – nous semble-t-il – appréciable du point de l'apport qu'il a donné à la connaissance de Claudel en Italie. Par ailleurs, notre travail a servi de base à l'adaptation théâtrale du drame, mise en scène en 2018 à Rimini³².

31 Simonetta Valenti, *Un inno alla libertà*, dans Paul Claudel, *La Scarpetta di raso*, op. cit., p. 9-39.

32 Agnese Bezzera, Otello Cenci, Gianpiero Pizzol, con la preziosa collaborazione di Lucio Biondi, Michele Quattrone e Violaine Claudel, *Attraverso il mare del desiderio*, Tratto da *La*

Nous avons examiné jusque-là les principales traductions des pièces claudéliennes, mais qu'en est-il de la poésie de Claudel en Italie ? Il semble bien que la production poétique de Claudel ait eu dans notre pays une destinée proche et sans doute moins fortunée que celle de ses drames.

En 1969, c'est-à-dire au lendemain du Concile Vatican II, paraît la première traduction italienne des *Cinq grandes Odes*, par les soins d'Antonio Corsano³³, qui signe également l'introduction³⁴. Corsano avertit qu'un regain d'intérêt semble prendre forme en Italie à l'égard de Claudel, en raison d'une sensibilité culturelle nouvelle qui considère l'homme surtout dans ses rapports avec la collectivité. Cette attention provient non des milieux catholiques auxquels appartenait le poète français, mais bien des adversaires à sa foi religieuse, qui reconnaissent pourtant chez l'auteur des *Cinq grandes Odes* une tension incessante vers la totalité. Plus précisément, ce qui fascine les lecteurs italiens des années 1970, c'est, au dire de Corsano, la découverte que chez Claudel la liberté humaine en appelle à un « désir d'être » qui la dépasse, l'ouvrant ainsi à l'infini³⁵. Cela apparaît clairement dans les *Cinq grandes Odes* qui indiquent ce que Corsano désigne « un début théologique différent de l'histoire³⁶ », laquelle retrouve son *sens* – c'est-à-dire conformément à l'acception claudélienne sa direction et sa signification – dans sa convergence vers le point d'origine. De là prennent forme les grands thèmes claudéliens de la louange, de la joie et du drame, puisque l'adhésion de foi suscite chez l'homme la joie et le désir de louer le Dieu chrétien, qui a pris sur lui en Jésus-Christ la souffrance de l'humanité entière, créant ainsi un nouveau type de drame. Or, suivant Corsano, chacune des *Cinq grandes Odes* participe de ce mouvement universel de louange, exprimant la joie de Claudel qui a désormais reconnu sa fonction de poète et dramaturge 'catholique'.

La traduction soignée par Corsano est absolument réussie et très respectueuse de l'original, tant au point de vue du verset claudélien, dont on rend parfaitement le ton et le mouvement sinueux et itératif à la fois, tant au point de vue des traits prosodiques qu'il n'est pas simple de transposer en italien. En outre, la traduction de Corsano s'enrichit

Scarpetta di raso di Paul Claudel nella traduzione di Simonetta Valenti, Rimini Meeting, 2018.

33 Paul Claudel, *Cinque grandi odi e un canto processionale per salutare il secolo nuovo*, Alba, Edizioni Paoline, 1969.

34 Antonio Corsano, *Introduzione*, *Ibid.*, p. 11-53.

35 *Ibid.*, p. 22.

36 *Ibid.*, p. 27. C'est nous qui traduisons.

d'une série d'ajouts, jugés nécessaires pour une compréhension adéquate du texte claudélien, tel le bref *Argomento* présenté entre crochets droits et en italique qui introduit la première *Ode*³⁷. Corsano signale du reste dans une note en bas de page que cet ajout est absent du texte d'origine³⁸. Un tel choix traductif nous paraît non seulement fonctionnel par rapport à une interprétation correcte du texte claudélien, mais aussi philologiquement fondé, puisqu'il imite les *Arguments* que Claudel avait placés avant les autres odes. En outre, ce type de choix montre à notre avis deux aspects importants : tout d'abord, qu'au lectorat italien des années 1970, l'œuvre poétique de Claudel est encore largement étrangère, pour ne pas dire inconnue et, en second lieu, que le poète demeure un auteur difficile. Par voie de conséquence, comme le montre la traduction d'Antonio Corsano, un bon travail de transmission des chefs-d'œuvre claudéliens ne peut avoir lieu en faisant abstraction d'une étude attentive de la poétique de Claudel, car chaque recueil poétique, comme chaque drame claudélien tire sa signification profonde des relations intimes qu'il entretient avec l'ensemble de cette œuvre gigantesque et labyrinthique, marquée cependant par une cohérence foncière. La traduction des *Cinq grandes Odes* est accompagnée de celle du *Processionnal pour saluer le siècle nouveau*, qui se révèle aussi parachevée et fidèle que la précédente et le volume préparé par Corsano se termine par l'ajout d'une bibliographie qui énumère toutes les études critiques concernant l'œuvre poétique de Claudel et plus spécifiquement le recueil qui a fait l'objet de sa traduction.

37 Voilà le texte composé par Corsano, introduisant la première des *Cinq grandes Odes* : "Argument". [*Les neuf Muses sont toutes indispensables au poète. Et ensemble, ainsi qu'elles sont sculptées dans le marbre. Mais le chœur a besoin de la danse, il a besoin de Terpsichore. Elle est la mémoire, mais elle est la source cachée de la poésie et toutes les Muses en dépendent. Il n'est donc pas possible de connaître de quelle manière jaillit le poème. Personne n'aide le poète à inventer son rythme qui est libre et il ne doit décalquer aucune piste consommée. Seules les Muses lui sont utiles, leur musique, et surtout celle qui atténue le sens tragique des choses par un visage souriant, Thalia; d'elle et de ses sœurs, qui se taisent et inspirent, comme Clio et Terpsichore, se nourrit le poète. Mais il y a, outre à celles qui demeurent silencieuses, les Muses actives : Euterpe, aulète, grâce à l'éloquence de la parole, Uranie qui insuffle la mesure et la proportion comme dans le mouvement des astres, Melpomène qui engage les acteurs nécessaires au drame de la vie, Polymnie, dont la voix très pure, pareille à celle du Rossignol modulant l'hymne dans la nuit, qui est la connaissance intérieure, comme l'Or, comme l'être, lorsqu'il est créé : et elle propose comment il faut dire toute chose. — Pause. Ce n'est pas d'après la nature que le poète apprend à appeler les choses par leur nom, mail il trouve en lui-même la loi qu'il impose; c'est lui, presque un dieu, qui révèle le sens mystérieux du monde, à l'existence duquel il collabore, après avoir participé à sa création. Ivresse du poète envahi par la flamme d'Erato, qui est la vie pleine, dans son fol frémissement d'amour. — Pause. Solitude du poète occupé seul à aimer. Rien d'autre n'existe que la flamme, et tout le reste est réduit en cendres, comme par un incendie. Erato tient en possession son ami, qui sans elle ne saurait quoi demander ni quoi répondre.], *Ibid.*, p. 59-60. L'italique est de Corsano. C'est nous qui traduisons.*

38 *Ibid.*, p. 59.

Or, l'idée de la relation que chaque ouvrage de Claudel entretient avec le tout revient également dans le bref essai intitulé *L'Estetica di un creatore*, dont Luigi Castiglione fait précéder sa traduction bilingue des *Cinq grandes Odes*, parue en 1991 chez Logos³⁹. À l'instar de Corsano, Castiglione revendique en effet la perspective essentiellement synthétique qui est celle de Claudel, pour qui « à un certain moment de la durée toutes choses existent ensemble [...] »⁴⁰. Dès lors, la poésie constitue pour Claudel l'instrument privilégié non seulement de l'élévation du cosmos à Dieu, mais aussi de l'auto-connaissance, impliquant de la part du "je" poétique un mouvement d'analyse intérieure qui est pourtant loin de tout repli égoïste. Puisant à la Parole qui est la source de toute parole humaine, l'auteur des *Cinq grandes Odes* se sent alors investi de la capacité d'exprimer, par des images inédites et des intuitions fulgurantes et abyssales à la fois, l'essence même de l'Éternel. Mais son chant, qui réitère et recrée l'harmonie de la Création, s'élève aussi, comme le note Castiglione, pour exprimer « la tragédie de l'orgueil humain, la folie de la société ayant perdu toute raison, la catastrophe du désir échappé à la loi, le chant de la vie et de la mort »⁴¹. La traduction des *Cinq grandes Odes* établie par Luigi Castiglione est très rigoureuse et bien réussie, présentant le texte source à côté du texte d'arrivée, et utilisant un italien qui sait garder avec souplesse l'allure lyrique et inspirée de l'original claudélien.

Le dernier chef-d'œuvre claudélien traduit en italien est *Connaissance de l'Est*, dont il n'existe que deux versions. La première d'entre elles, parue en 1978 chez Città Armoniosa, présente une brève notice, dans laquelle on fournit au lecteur quelques informations à propos de la genèse du recueil et de ses caractéristiques⁴². Il s'agit à vrai dire de l'édition révisée d'une précédente traduction de *Connaissance de l'Est* due à Gian Felice Ponti, et maintenant complétée par l'ajout de la traduction des *Poèmes inachevés*, établie par les soins de Luciana Brevini. Ce travail à quatre mains s'avère d'une qualité remarquable, à même de faire émerger la valeur éminemment lyrique du texte claudélien, que les deux traducteurs montrent avoir parfaitement compris et rendu jusque

39 Luigi Castiglione, *L'Estetica di un creatore*, dans Paul Claudel, *Cinque grandi Odi*, Edizione bilingue a cura di Luigi Castiglione, Roma, Edizioni Logos, 1991, p. 5-18.

40 *Ibid.*, p. 5.

41 *Ibid.*, p. 8. C'est nous qui traduisons.

42 Paul Claudel, *Conoscenza dell'Est*, Reggio Emilia, Città Armoniosa, 1978. La *Notizia* se trouve aux pages 201-202.

dans ses nuances sémantiques et sonores. L'une des rares réserves que l'on peut néanmoins exprimer au sujet de cette magnifique traduction de *Connaissance de l'Est*, c'est que la scansion typographique choisie par Claudel n'est pas toujours reproduite telle quelle : par exemple, *Rêves* se présente dans la version italienne comme une coulée ininterrompue d'images à saveur onirique, là où l'original claudélien exhibe plutôt une série de fragments poétiques déliés. De même pour *Nuit à la véranda*, *Heures dans le jardin*, ou *Çà et là*, traités chacun comme un *continuum* de figures et d'impressions, alors que Claudel y avait exprimé des bribes de vie cueillies au passage, que l'emploi des tirets au début de chaque unité lyrique avait la fonction de souligner⁴³. Cette lacune typographique donne au lecteur italien une impression quelque peu fourvoyante par rapport à l'original claudélien, qui mettait plutôt en évidence la diversité et le caractère fragmentaire des visions éphémères saisies dans ces poèmes. Autre remarque importante : Gian Felice Ponti et Luciana Brevini tendent à supprimer la plupart des connecteurs logiques que Claudel avait insérés dans les textes de *Connaissance de l'Est*, conférant par là une certaine pesanteur à ses proses poétiques. Or, dépouillée de ces mots-embrayeurs, la traduction italienne gagne en souplesse tout en acquérant une qualité poétique considérable, mais tend à devenir un produit poétique différent, plus proche de la manière hermétique d'Ungaretti, que de la veine lyrique fortement structurée de Claudel.

Dans la traduction italienne de *Connaissance de l'Est* que nous avons préparée en 2021, nous avons tenté de restituer la complexité du chef-d'œuvre de Claudel, sans renoncer pour autant à son épaisseur syntaxique, ni à son opacité lexicale⁴⁴. Assortissant la traduction d'un essai introducteur qui en explique les significations⁴⁵, nous avons tenu à demeurer le plus fidèle possible au texte claudélien, afin d'en transposer l'extraordinaire valeur esthétique qui demeure intacte, même à plus d'un siècle de distance de sa composition. Le séjour en Extrême-Orient devient en fait pour Claudel l'occasion de se mesurer à l'Autre, qui se manifeste dans sa diversité foncière tant au niveau du paysage, que de la culture et des credos religieux progressivement rencontrés par le poète. Toutefois, si

43 Cf. Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, dans *Ibid.*, *Œuvre poétique*, Introduction par Stanislas Fumet, Textes établis et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, 1967, p. 64, 85, 102 *sq.*

44 Paul Claudel, *Conoscenza dell'Est. Frammenti in prosa dall'Estremo Oriente (1895-1905)*, Traduzione, Note e Saggio introduttivo a cura di Simonetta Valenti, Torino, L'Harmattan Italia, 2021.

45 Simonetta Valenti, *Conoscenza dell'Est, un dialogo con l'alterità*, *Ibid.*, p. 7-52.

le cadre naturel devient le lieu propice d'un questionnement intérieur qui prépare le "je" poétique à la découverte de l'Autre par excellence qui est le Divin, dans la relation à la femme aimée, l'altérité se dévoile dans son étonnante vérité, qui exige l'union totale et le don de soi⁴⁶.

En outre, comme les textes de *Connaissance de l'Est* affichent une variété considérable, nous avons jugé opportun, afin d'en faciliter la compréhension, d'accompagner chaque poème d'un appareil de notes qui puissent en éclairer non seulement la genèse, mais surtout la prégnance linguistique et culturelle, autrement presque impénétrables au lectorat occidental et plus particulièrement italien. Le résultat obtenu nous paraît digne de la qualité du chef-d'œuvre claudélien, comme on n'a pas manqué de le remarquer⁴⁷.

Les traductions de Claudel en Italie ont concerné surtout l'œuvre dramatique, avec une prédilection évidente pour *L'Annonce faite à Marie*, qui a cependant transmis au public italien une image assez limitée et stéréotypée de la production de l'écrivain, assez vite taxé de champion de l'orthodoxie catholique et bientôt oublié. Bien qu'on enregistre depuis les années 1990 un progressif regain d'intérêt pour le grand poète français, force est de constater que la majorité de la production claudélienne demeure – hélas ! – encore peu connue des lecteurs italiens, même au niveau universitaire. C'est pourquoi nous souhaitons poursuivre notre activité d'étude et de traduction de l'œuvre de Paul Claudel, car elle apparaît tout à fait d'actualité et capable d'intéresser le public italien contemporain, à la fois par sa complexité, sa beauté intrinsèque et la solide cohérence qui la caractérise.

Simonetta VALENTI

46 *Ibid.*, p. 42-43.

47 Cf. Alberto Fraccacreta, *Con le ragioni della fede nel sinuoso Oriente, alla ricerca di uno stile*, "Il Manifesto", 7 novembre 2021, p. 8 ; Roberto Righetto, *La Cina di Claudel : amoroze incoerenze*, "Avvenire", 18.01.2022, p. 18.