

CLAUDEL : TRADUIRE, ECRIRE, PRIER

Pauline Galli
Université Paris VIII
galli.pauline@gmail.com

Résumé : Paul Claudel, dès le début de sa carrière d'écrivain, double sa création d'un travail de traduction littéraire qui l'accompagne durant de longues années. Les deux principaux textes sur lesquels il travaille sont très différents : les *Psaumes* bibliques et l'*Orestie* d'Eschyle. Cet écart culturel régissant ces choix de traductions sont, selon nous, révélateurs d'une conception de l'écriture. Il s'agit d'apprécier, dans chacun des cas, la part de création que s'accorde Claudel dans son travail de traduction, mais également d'envisager des liens entre ces traductions et sa propre œuvre poétique et dramaturgique. En définitive, chez le fervent chrétien qu'est Claudel, écriture et traduction se rejoignent autour d'un troisième terme, en apparence surprenant : la prière, considérée comme l'expression pure et spontanée de l'intériorité du sujet.

Mots-clés : Claudel – traduction – Eschyle – *Psaumes* – prière.

Abstract: Since the very beginning of his career as a poet, Paul Claudel's creation goes with a translation work, which accompanies it over many years. The two main texts on which he works are very different: the biblical Psalms and Aeschylus' *Oresteia*. This cultural gap between Claudel's choices of translation reveals a peculiar conception of writing. We will study, in each case, the part Claudel gives to creation in his translation works, but it also may be interesting to think about the links between these translations and Claudel's own poetic and dramatic work. Eventually, as Claudel is a fervent Christian, writing and translation are linked by a third notion, possibly surprising: prayer, considered as the pure and spontaneous expression of individual inwardness.

Keywords : Claudel – translation – Aeschylus – Psalms – prayer.

Le tournant des XIX^e et XX^e siècles voit de nombreux poètes et écrivains s'essayer à l'exercice de la traduction littéraire. Si bien d'autres au fil des siècles avaient déjà cumulé ces deux activités, il semble que l'on assiste, à la fin du XIX^e siècle, à un regain, ou du moins à une légère inflexion dans la pratique conjointe de l'écriture et de la traduction. Influencés par les théories des romantiques allemands, les traducteurs français réfléchissent à leur tour à leur pratique, et, Baudelaire ayant proposé une version française des nouvelles de Poe, la traduction n'apparaît plus désormais comme une activité annexe, à la limite anecdotique, mais comme un travail à part entière, appartenant de plein droit à l'œuvre du traducteur. Il existe donc une œuvre du traducteur, spécifique, qui, lorsque celui-ci s'avère être écrivain, se confond avec sa propre création, et s'ajoute à sa bibliographie.

C'est ici au cas de Paul Claudel que nous souhaitons réfléchir. Comme bien des poètes et écrivains de son époque, Paul Claudel se livre à une activité de traducteur conséquente. Sa carrière d'écrivain est d'ailleurs comme encadrée par deux entreprises de traductions majeures : celle de l'*Orestie* d'Eschyle, et celle des *Psaumes* bibliques. En effet, lorsqu'il entreprend de traduire la trilogie d'Eschyle, en 1892, il n'est âgé que de vingt-deux ans, et sa carrière d'écrivain est tout juste entamée. Sa traduction des *Psaumes*, elle, date de la fin des années 1940, à une époque où, au contraire, la parole du poète se tarit peu à peu. Entre ces deux grands travaux de traduction se déploie l'ensemble de l'œuvre claudélienne, particulièrement prolifique, et constellée de traductions de moindre importance (dans la mesure où elles sont souvent partielles), mais témoignant néanmoins de l'importance aux yeux de Claudel de cet exercice. En effet, après avoir terminé de traduire la trilogie eschyléenne (de 1892 à 1895, il traduit l'*Agamemnon*, puis, de 1913 à 1916, les *Choéphores* et les *Euménides*), il travaille également sur quelques poètes de langue anglaise : des textes de Coventry Patmore, poète comme lui converti au catholicisme (entre 1901 et 1911), « Leonainie » d'Edgar Poe (en 1905), un poème de Thomas Lovell Beddoes (en 1930), ainsi qu'un poème de Sir Philip Sidney (en 1944). A ces travaux, nous pouvons ajouter le recueil de *Doidoitzu* (courts poèmes japonais), composé en 1936, en partie traduit du japonais. Il est donc frappant de constater la coexistence permanente de la création – poétique, dramaturgique, critique – et de la traduction chez notre auteur. Tout se passe comme si l'œuvre se déployait en deux réseaux parallèles : la traduction, d'une part, la création poétique et dramaturgique – qui s'accompagne de nombreux essais théoriques – d'autre part. Il apparaît dès lors inconcevable de dissocier ces deux réseaux.

C'est cette coïncidence des productions – traduction et création – que nous souhaitons interroger, en fondant notre réflexion tout particulièrement sur les deux grandes traductions

qui, en quelque sorte, constituent l'orée et le terme de la carrière de Claudel : celle d'Eschyle et celle des *Psaumes*. L'étude de ces traductions nous semble éloquente tout d'abord en raison de l'importance symbolique de ces œuvres – et de ce que révèle un tel choix – mais également car l'unité de l'œuvre de Claudel se construit en dépit de l'apparence radicalement hétéroclite de ce choix. Il s'agira donc de comprendre où se situe cette unité créative, afin peut-être de remettre en question l'idée même d'unité d'une œuvre, au profit de la notion d'ouverture à l'autre.

À L'AURORE : ESCHYLE

Commençons par évoquer la traduction proposée par Claudel de l'*Orestie* d'Eschyle. Notre objet n'est pas ici de revenir en détail sur cette traduction. Elle a d'ailleurs été étudiée très précisément par Pascale Alexandre-Bergues à qui nous nous référerons le cas échéant. L'examen minutieux de la traduction de Claudel montre en effet une différence de traitement entre le premier volet de la trilogie – traduit avant les autres – et les deux derniers volets. Mais cet écart, que l'on peut constater dans le détail du texte, Claudel l'a lui-même exprimé en expliquant ses intentions. Travailler sur l'*Agamemnon*, en effet, revient pour lui, avant tout à une étude métrique et prosodique : il s'agit d'étudier le vers tragique et lyrique d'Eschyle, les nuances de l'iambe et les complexités du découpage colométrique (les côla sont des éléments rythmiques composés). Toujours selon Claudel, les *Choéphores* et les *Euménides*, elles, correspondent à une recherche non pas d'ordre proprement poétique, mais dramaturgique. C'est d'ailleurs en ces termes que Claudel s'en explique dans sa préface aux *Choéphores* : « Quand j'ai mis en français l'*Agamemnon*, mon objet était surtout l'étude du vers iambique. Ici, j'ai traduit, beaucoup plutôt, en dramaturge, avec vue sur une représentation, peut-être possible par l'aide de la prosodie et de la musique de mon ami Darius Milhaud » (Claudel 1967b : 1319).

Constatons donc dès lors que, de l'aveu de Claudel lui-même, la traduction se présente comme un exercice, au sens propre du terme : il s'agit de s'entraîner comme écrivain, de pratiquer l'écriture, afin de se former. En expliquant concentrer son attention sur un point particulier – le mètre iambique, la mise en scène – Claudel nous livre une vision du traducteur sans aucun lien avec le rôle de passeur que la tradition lui attribue habituellement. Il insiste en effet non pas sur la valeur du texte original, mais sur les avantages procurés par l'étude du texte réclamée par la traduction. Notons d'ailleurs que les points sur lesquels il attire l'attention sont des éléments purement techniques, formels (la métrique et la représentation),

en aucun cas périphériques, mais dénués, du moins en apparence, de toute subjectivité. Si l'on en croit Claudel, celui qui traduit n'a pas pour fin le résultat de la traduction, mais le travail de traduction lui-même. Dès lors, le texte original ne vaut pas en tant que texte à transmettre, il n'est pas tourné vers l'extérieur, vers un lectorat potentiel auquel le traducteur voudrait le faire découvrir ; au contraire, c'est vers le traducteur lui-même qu'il est orienté, et plus précisément vers son œuvre future, sa création à venir.

Cependant, les préoccupations de Claudel, en traduisant, sont en réalité moins réduites qu'il n'y paraît au premier abord. Dans le cas de l'*Agamemnon*, s'il s'agit pour lui d'étudier l'iambe, ce terme, dans la bouche de Claudel, ne correspond pas seulement à une unité métrique parmi d'autres, qu'il souhaiterait étudier dans sa complexité. Au contraire, dans l'ensemble de ses écrits théoriques, l'iambe représente pour Claudel la métrique en général, le Vers, dirait Mallarmé. Claudel parle d'ailleurs dans son *Art poétique* de « l'iambe fondamental de tout langage » (Claudel 1967a : 203), et définit son vers comme « l'haleine intelligible, le membre logique, l'unité sonore constituée par l'iambe ou rapport abstrait du grave et de l'aigu ». Et, plus largement encore, on trouve dans l'*Art poétique* la définition suivante : « La métaphore, l'iambe fondamental ou rapport d'une grave et d'une aigüe, ne se joue pas qu'aux feuilles de nos livres : elle est l'art autochtone employé par tout ce qui naît » (Claudel 1967a : 143). Autrement dit, l'iambe perd sa valeur particulière au profit d'une synonymie approximative – mais cette approximation est de toute évidence volontaire, cultivée – avec les termes de vers, rythme, et même de poésie. L'iambe eschyléen est considéré comme un paradigme poétique, à partir duquel se déploie la pensée claudélienne du vers. La valeur spéculaire de la traduction – traduire pour nourrir sa propre œuvre – se trouble donc quelque peu, et ce n'est pas au nom de son œuvre future que Claudel traduit, semble-t-il, mais dans une perspective réflexive théorique, cherchant à élaborer une véritable poétique, telle qu'on la retrouve d'ailleurs dans l'ensemble de ses essais.

Concernant les *Choéphores* et les *Euménides*, Claudel dit les avoir traduits en changeant de perspective, et en considérant principalement la mise en scène, le potentiel dramaturgique des textes d'Eschyle. Selon ces propos, Claudel cherche à faire acte de metteur en scène plus que de traducteur : il étudie le texte d'Eschyle comme un metteur en scène doit nécessairement examiner de près le texte sur lequel il travaille. Cependant, à lire sa traduction, il apparaît clairement que son rôle va bien au-delà de la simple mise en scène : Claudel opère des choix, prend des libertés, ajoute sa propre façon à celle d'Eschyle, non en imposant son style à la place du texte antique, mais en traduisant à sa manière, en se signalant comme traducteur par des choix, qui peuvent concerner par exemple, la métrique, l'onomastique, la

plastique du vers, comme l'a montré Pascale Alexandre-Bergues. En cela, il se distingue nettement des traductions déjà existantes d'Eschyle. Là encore, il s'agit de principes en lien direct avec sa propre écriture théâtrale, dont les grands textes sont contemporains de cette traduction. L'étude de la mise en scène elle-même est en réalité orientée vers sa propre pratique de dramaturge. C'est d'ailleurs pourquoi ce travail sur l'*Orestie* est avant tout orienté vers une représentation, qui sera, nécessairement et en dépit d'Eschyle, l'œuvre de Claudel. La grande majorité des notes accompagnant cette traduction portent d'ailleurs sur la mise en scène, que Claudel entend orienter à sa façon. Ainsi, sa traduction ne peut pas être réduite à une simple opération herméneutique, mais est en permanence rattachée à la création et même en fait partie, comme en atteste leur insertion au sein des *Œuvres théâtrales* complètes publiées par Gallimard dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade. Ranger l'*Orestie* d'Eschyle au rang des œuvres théâtrales claudéliennes ne revient absolument pas à nier l'autorité du dramaturge grec, mais, au contraire, consiste à revendiquer la traduction comme création. Certes, elle ne peut en aucun cas appartenir à la même catégorie que le reste de l'œuvre de Claudel, mais la distinction entre ces deux types de création n'est pas de hiérarchie. Claudel lui-même prisait d'ailleurs la traduction comme un exercice particulièrement formateur et dont les effets bénéfiques sur la création étaient nécessaires. L'estime accordée à la traduction se double d'ailleurs d'une véritable foi en la valeur littéraire fondamentale de l'Antiquité, grecque en particulier, affirmée en ces termes en 1912 – l'année précédant la reprise de la traduction de l'*Orestie* – dans une lettre à Gide :

La grande raison de l'infériorité croissante de notre littérature est l'ignorance. On a sur le talent les idées qui régnaient dans la science avant Pasteur sur la génération spontanée. En réalité rien ne naît de rien. Le talent ou le génie est un moût spécial qui ne se remplace pas quand il est épuisé et qui se transmet par une espèce d'inoculation. Il faut reprendre contact avec notre patrimoine hellénique, aussi magnifique du point de vue de la pensée que de l'art (...). Je crois qu'une des raisons incontestables de la supériorité de la poésie anglaise, au dernier siècle, est la connaissance supérieure que nos voisins ont toujours eue du grec. (Claudel – Gide 1949 : 198)

La connaissance, l'intimité même avec les textes antiques, ne garantit pas la création poétique, mais la permet, la rend possible. Elle constitue une condition indispensable à la création. Plus spécialement, Claudel fait référence au travail de traduction des œuvres antiques, qui constitue selon lui un exercice particulièrement fécond pour tout apprenti-poète. Cette opinion se fonde sur le constat que nombre de poètes se sont prêtés à cet exercice :

On a beau dire, les études classiques que les Américains méprisent, sont un vigoureux appoint pour les lettres.

Pour savoir écrire, il faut savoir discipliner son esprit. Richepin, Bouchor reviennent à l'art classique (...).

Aussi les Anglais sont-ils nos maîtres dans l'art d'écrire. Ils se souviennent peu du style et de la forme, ils pensent justement qu'à une idée claire, le style vient tout seul. Et ils ont des idées claires parce qu'ils ont beaucoup travaillé le latin et le grec, lu d'un bout à l'autre Homère, Pindare, Thucydide, tourné nombre de *vulgus* et confectionné des vers anapestiques. (*apud* Champion 1927 : 160)

La traduction de la trilogie eschyléenne revient donc également – mais ne peut être réduite – à un exercice d'humanités nécessaire à tout écrivain. Revenir aux origines de la création littéraire occidentale est une condition sans laquelle toute création est impossible – ou du moins imparfaite. La traduction offre un moyen d'approfondir cette relation à l'Antiquité, d'en étudier l'intimité, d'en disséquer les effets – car Claudel, en bon disciple de Poe, pense la poésie en termes d'effets à produire. Sa version de l'*Orestie* prend moins en compte la valeur grammaticale des vers que l'effet général suscité par leur musique, l'émotion déclenchée chez le spectateur, parfois totalement indépendants, selon Claudel, du sens des phrases. Traduire Eschyle, c'est écrire *sur* et *à travers* Eschyle, être à la fois créateur et lecteur, et, par cette position de lucidité exacerbée, tenter de pénétrer les secrets de l'écriture tant admirée.

Sur le plan symbolique, en effet, la trilogie d'Eschyle est investie d'une valeur toute particulière aux yeux de Claudel. L'initiative de cette traduction ne revient pourtant pas à Claudel lui-même, mais à Marcel Schwob, camarade de lycée et ami intime, qui lui souffla l'idée de cette besogne après lui avoir fait découvrir et partager le théâtre d'Eschyle. Chez le tragique grec, Claudel trouve une singularité tout à fait signifiante qui le touche et influencera incontestablement le reste de son œuvre.

Eschyle, en effet, fait partie des quelques auteurs antiques qui n'ont de classique que l'étiquette, et dont nous ne savons plus guère goûter, en grec, l'extravagance. Aristophane, dans *Les Grenouilles*, décrit Eschyle, à travers la bouche (jalouse) d'Euripide, comme un « poète au langage hautain, à la bouche sans frein, sans règle, sans mesure, emportée, pleine d'entassements emphatiques ». C'est dire si la langue d'Eschyle est loin d'être classique : son vers est hardi, impétueux, travaillé avec violence, ses images sont audacieuses, ce qui lui vaut d'ailleurs d'être qualifié par Nietzsche de « seigneur dionysiaque » dans la *Naissance de la*

tragédie. C'est sans aucun doute cette singularité du père de la tragédie grecque qui a attiré Claudel, dont la langue fourmille également d'audaces et d'innovations, soit que le grec d'Eschyle ait influencé le jeune poète au point de lui servir de modèle, soit que celui-ci ait reconnu en son maître un véritable *alter ego* antique, guidé par des affinités électives déterminantes pour le reste de son œuvre. Il est également nécessaire de souligner la valeur emblématique d'Eschyle, en tant que père de la dramaturgie grecque – et par là même, de la dramaturgie occidentale. L'étude approfondie de l'origine du drame est aux yeux de Claudel non pas une étape préliminaire indispensable, une compétence à acquérir, mais une partie indissociable de sa propre création dramatique. Il ne s'agit pas uniquement de penser les textes en termes de temporalité, d'influence, d'intertextualité, mais dans une convergence globale vers la création. La traduction, à ce titre, est emblématique de cette abolition de la temporalité, en ce qu'elle rassemble, dans le même geste créateur, lecture et écriture, et redonne à l'extrême passé la fraîcheur du contemporain.

AU CRÉPUSCULE : LES *PSAUMES*

Le plan symbolique est également fortement investi lorsque, en 1940, Claudel se lance dans une traduction des *Psaumes*. Ce choix s'intègre parfaitement à l'image d'un Claudel fervent catholique, ayant une excellente connaissance des textes bibliques, qu'il fréquente assidûment. Notons avant toute chose que les *Psaumes* font partie de l'Ancien Testament, et, plus précisément, de la section des « livres poétiques », aux côtés, par exemple, du *Cantique des Cantiques*, dont Claudel fournit par ailleurs une traduction littérale, à l'occasion d'une entreprise exégétique (*Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques*, Egloff, 1948). Cette traduction des *Psaumes* fut publiée en différents recueils : *Prière pour les Paralysés* suivie des *Quinze Psaumes graduels* (paru aux éditions Horizons de France en 1944), *Les Sept Psaumes de la Pénitence* (parus au Seuil en 1945), et enfin *Paul Claudel répond les Psaumes* (paru aux éditions Ides et Calendes en 1948). Notons également, pour ne pas négliger les fondements de ce travail, que Claudel n'a pas traduit à partir du texte original, mais que son modèle est le texte de la Vulgate, en latin, établi par Saint Jérôme au début du Ve siècle de notre ère. Il s'agit donc, à proprement parler, d'une traduction de traduction, qui se fait à partir du latin, que Claudel maîtrise parfaitement par la formation scolaire classique qu'il a reçue.

En définitive, la situation de traduction diffère d'emblée très largement de celle de la traduction d'Eschyle : nous sommes tout d'abord face à un texte anonyme, sans auteur avéré,

qui prend pour original un texte qui lui-même est déjà une traduction, ce qui revient à ériger cette traduction au rang de modèle, d'original, d'œuvre donc. De plus, le travail de traduction de Claudel semble d'emblée assimilé à sa propre œuvre, comme l'indiquent les titres des différentes éditions que nous venons d'évoquer et qui, à cet égard, s'avèrent tout particulièrement éloquents. De fait, alors que la trilogie d'Eschyle conservait les titres originaux des œuvres qui la composent, ici, Claudel semble davantage s'appropriier ces textes : les premiers titres (*Prière pour les Paralysés* suivi de *Quinze Psaumes graduels*, *Les Sept Psaumes de la Pénitence*) sont relativement neutres, puisque les psaumes « graduels » désignent un groupement de psaumes (119 à 133). Le dernier titre, en revanche, connote une présence forte du traducteur : intituler sa traduction *Paul Claudel répond les Psaumes* revient à affirmer sa présence en tant qu'auteur. Pour un poète reconnu comme l'est Claudel dans les années 1940, c'est également profiter de son autorité de poète – et de poète chrétien – pour légitimer cette entreprise. Affirmer une auctorialité est d'autant plus significatif ici qu'il s'agit, comme nous l'avons dit, d'un texte à l'origine anonyme. C'est rompre cet anonymat que d'inscrire sa personnalité – religieuse et poétique, politique presque – dans le titre de sa traduction, tout comme le fait même de donner un titre, de proposer un titre, quel qu'il soit, est un acte éditorial marqué, un choix qui cherche à faire sens, dans le cadre d'un travail de traduction. Il s'agit nécessairement de se démarquer de la neutralité prétendue que réclame l'activité du traducteur.

Cependant, à étudier précisément ce titre, la situation se révèle plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. Le verbe « répondre », dans la phrase « Paul Claudel répond les *Psaumes* », est employé au sens d'un dérivé du substantif « répons », qui désigne un chant exécuté dans les offices de l'Église catholique. Comme le dit Claudel lui-même, « on répond la messe. Et alors moi, pourquoi est-ce que je ne répondrais pas les *Psaumes* ? » (Claudel 1966 : 13). Il s'agit donc d'inscrire l'oralité au cœur de ces textes, et, en quelque sorte, en intitulant ainsi cette traduction, de tâcher d'incarner ce texte sans auteur, en lui donnant un souffle particulier, au sens propre, l'haleine de celui qui le *répond*. Dès lors, comme le souligne Meschonnic, la traduction claudélienne est « une physique, une violence du traduire, une corporalisation de l'écriture, qui déborde le souci du beau comme celui de l'exactitude » (Meschonnic 1993 : 423). Il semble donc y avoir rupture, dans ce cas, entre traduction et écriture, puisqu'il ne s'agit pas, comme c'était le cas pour Eschyle, d'une étude rigoureuse du texte visant à en produire un double fidèle, mais, au contraire, les *Psaumes* claudéliens semblent se caractériser par un investissement émotionnel si fort que l'écrivain en Claudel se tait, au profit de la seule figure de chrétien. Le psaume, texte anonyme, se voit approprié par

celui qui le répond et en devient comme l'auteur. C'est du moins ce que semble suggérer Claudel lorsque, dans son commentaire du psaume XXIII, à travers une citation de Cassius, l'un des pères de l'Église, il évoque ainsi les psaumes :

Le serviteur de Dieu se pénétrera tellement des sentiments exprimés dans les *Psaumes* qu'il ne paraîtra plus les réciter de mémoire, mais les composer lui-même comme une prière qui sort du fond de son cœur (...) En éprouvant nous-mêmes dans notre cœur les sentiments qui ont fait composer un psaume, nous en devenons, pour ainsi dire, les auteurs : nous le prévenons plus que nous le suivons, nous en saisissons le sens avant d'en connaître la lettre... (*Apud* Meschonnic, *idem* : 421s).

Cependant, une étude attentive de cette traduction des *Psaumes* – qui n'est pas notre objet ici, c'est pourquoi nous nous appuyerons sur des analyses déjà existantes – montre qu'il est abusif de considérer cette traduction comme une parole dénuée de tout projet, le seul produit de l'enthousiasme, au sens propre du terme : l'accueil de la voix divine en celui qui dit la prière. Il apparaît en effet que les traductions de Claudel constituent un véritable reflet de son œuvre poétique, comme l'a très bien montré Dominique Millet-Gérard. Claudel prend en effet des libertés avec le texte de Saint Jérôme : les ruptures qu'il introduit par rapport au texte latin témoignent non d'une mauvaise compréhension, mais d'un choix délibéré, d'une volonté d'infléchir le sens du texte en fonction de ses propres intérêts, des thèmes qui le touchent le plus – ceux qui, précisément, reviennent dans son œuvre théâtrale et poétique. Dominique Millet-Gérard conclut d'ailleurs son analyse en ces termes : « A la rhétorique du Psalmiste s'est substituée l'exhibition du trophée poétique. Celui-ci (...) se lit comme un *signe* claudélien, une présence silencieuse qui appelle autour d'elle toutes les ondes d'une cohérence. » (Millet-Gérard 1993 : 154).

En définitive, Claudel semble imposer discrètement sa présence poétique en proposant une traduction qui s'apparente plus à une « belle infidèle » qu'à une version scrupuleuse des psaumes destinée à un usage liturgique. Le caractère subjectif, personnel, de ces textes, est évident. Les psaumes étant un texte neutre, que chaque chrétien doit s'approprier dans sa singularité, *répondre* les psaumes, pour Claudel, revenait nécessairement à accomplir cette tâche, en inscrivant sa propre subjectivité, de chrétien et d'écrivain, dans sa traduction.

Chez Claudel, il convient de ne pas distinguer le chrétien du poète : les deux se confondent en une poétique du Verbe qui traverse l'ensemble de ses propos théoriques.

Dominique Millet-Gérard décrit d'ailleurs ainsi ce rapport inextricable du poète et du chrétien, et le conflit noué par Claudel autour de la question de la vocation :

Ce qui fait l'unité des trois [exégète, traducteur et mystique], c'est le poète qui constamment réfléchit en théologien, rapporte le langage humain au modèle du Verbe incréé. C'est pourquoi les *Psaumes* sont un terrain idéal : le plus chargé d'émotion des livres bibliques, le plus intensément lyrique, il est aussi adresse à Dieu en quête d'une réponse. Et il ne fait aucun doute que Claudel (...) attend silencieusement une muette réponse, la contrepartie du « non » de Ligugé, l'acceptation par Dieu de cette autre « vocation », de poète et non de prêtre, qu'il Lui offre et dont il espère justification. (Millet-Gérard 1993 : 160).

Ainsi, nous rejoignons ici la théorie de l'inspiration claudélienne : la poésie est, selon notre poète, le fruit de l'inspiration, qu'il assimile à la Grâce, en précisant bien qu'il existe deux sortes de Grâces : la *gratia gratis dota* (qui concerne les poètes) et la *gratia gratum faciens* (qui concerne les saints). La traduction des *Psaumes* est peut-être pour lui l'occasion de rapprocher ces deux formes, en réconciliant le chrétien avec lui-même grâce à la figure du poète inspiré.

Lorsque l'on considère indépendamment ces deux traductions, sans nécessairement entrer dans leur détail, mais en cherchant à en comprendre le projet, il apparaît clairement qu'un écart réel existe entre ces deux travaux, le premier correspondant à l'étude d'un dramaturge en train de se construire, le second à l'assurance d'un poète à l'apogée de sa carrière. Néanmoins, autant dans l'*Orestie* que dans les *Psaumes*, la traduction est liée à l'expérimentation de pratiques scripturales : il s'agit pour Claudel de chercher sa propre voix, à travers la traduction de modèles radicalement différents. Ces modèles se révèlent d'ailleurs finalement très proches, dans leur symbolique de textes fondateurs, d'origines du Verbe. L'unité de ces deux travaux de traduction semble en fait résider précisément dans leur rapport à l'écriture – à l'Écriture, pourrait-on dire, car écrire revient toujours pour Claudel à dialoguer avec le divin, qu'il s'agisse de traduire un texte biblique ou non.

« C'EST EN CE SENS QUE LA POÉSIE REJOINT LA PRIÈRE »

Ce qui rapproche la traduction de cette conception religieuse de l'écriture, c'est tout d'abord l'idée que la traduction peut être assimilée à une « transsubstantiation », selon les termes de Claudel lui-même. Cette image apparaît en effet lorsqu'il s'exprime sur la

traduction de Tacite par Nicolas Perrot d'Ablancourt, célèbre traducteur du XVIIIe siècle, et le plus grand représentant des « belles infidèles » :

[La traduction de Tacite par Perrot d'Ablancourt] réalise aussi pour moi l'idée que je me fais d'une bonne traduction, qui, pour être exacte doit ne pas être servile, et au contraire tenir un compte infiniment subtil des valeurs, en un mot être une véritable transsubstantiation. (Claudel - Gide 1949 : 172-173).

Appliquer l'image de la transsubstantiation au travail de traduction revient tout d'abord à sacrifier, au sens propre, le texte original, comme essence devant être transmise, mais également la traduction elle-même, car, à l'image de l'eucharistie, elle n'est pas un succédané quelconque de l'original, mais en constitue le symbole, et, à ce titre, a une valeur en soi. L'idée de transsubstantiation connote également le caractère vivant de ce texte transmis par la traduction, la présence d'un souffle. C'est d'ailleurs pourquoi la traduction claudélienne ne se limite jamais à un mot à mot, mais au contraire dépasse la fidélité scrupuleuse, l'hégémonie du sens littéral, au profit d'une recherche de ce que le poète nomme la « vertu animatrice » du texte (Claudel 1991 : 316).

A l'image de la transsubstantiation s'ajoute celle de la prière, que Claudel assimile volontiers à l'écriture : « la poésie rejoint la prière, parce qu'elle dégage des choses leur essence pure qui est de créatures de Dieu et de témoignage à Dieu » (Claudel 1965 : 48s). Claudel utilise d'ailleurs la même métaphore, celle de l'inspiration et de l'expiration, pour désigner la prière et la poésie. La prière est définie en ces termes : « C'est une respiration perpétuelle de J[ésus]-C[hrist] comme notre air spirituel, et puis une expiration et un renvoi de lui-même à Dieu » (Claudel 1968 : 547), tout comme la poésie, sans cesse assimilée au souffle : le vers est défini comme « cette action double, cette respiration par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue une parole intelligible » (Claudel 1965 : 32).

On retrouve ici les préoccupations de la traduction claudélienne des psaumes, qui en réalité rejoint celle d'Eschyle sur ce point : il s'agit, pour Claudel, d'inspirer le souffle dramatique eschyléen pour en restituer l'essence. En d'autres termes, comme il *répondait* les *Psaumes*, Claudel *répond* Eschyle. Traduction et écriture se rejoignent donc autour de l'image de la prière, véritable souffle cadencé, dialogue avec le divin – car tout, texte biblique ou création poétique, est inspiré par le divin.

Mais ce *répons* peut-il être mis en rapport avec la demande qu'est la prière, au sens étymologique ? La prière est, tout à la fois, demande et *répons*, un *répons* qui pourrait en fait

être également une réponse, mais à quelle question ? Il ne s'agit pas pour Claudel de réclamer, face à Dieu, de lui demander quelque chose. Néanmoins, fidèle à Mallarmé, Claudel retient la leçon suivante : « Mallarmé est le premier qui se soit placé devant l'extérieur, non pas comme devant un spectacle, ou comme un thème à devoirs français, mais comme devant un texte, avec cette question : *Qu'est-ce que ça veut dire ?* » (Claudel 1967a : 511). La traduction, comme transsubstantiation, c'est-à-dire symbole, fait justement signe vers cette question, que Claudel ne cesse de rappeler, comme modèle de l'attitude à adopter, selon lui, face au monde. A cette question qu'il se pose face aux textes, Claudel *répond* par la traduction. Traduire revient à interroger le texte au plus près, et à répondre à ce questionnement par l'écriture. Qu'est-ce que *ça* – Eschyle ou les *Psaumes* – veut dire ? Claudel réplique par le texte traduit. Voilà ce que *ça* veut dire, voilà l'essence transmise par le fonctionnement symbolique de la transsubstantiation. C'est le mécanisme de la prière qui permet, selon Claudel, d'être en mesure de répondre à cette question : l'inspiration est nécessaire, au poète et au chrétien comme à l'homme, car « il n'y a pas de poète, en effet, qui ne doive inspirer avant de respirer » (Claudel 1965 : 422) : « Ce qui est premier, c'est l'inspiration. C'est elle qui se sert de l'artiste pour arriver à une expression » (*Apud* Millet Gérard 2009 : 274).

La traduction permet en quelque sorte de décomposer le processus d'écriture en exhibant la source de l'inspiration, – bien que la source première soit toujours nécessairement Dieu –, en la contrôlant : Eschyle, tout comme le texte biblique, constituent une base à partir de laquelle le poète doit composer, une inspiration à partir de laquelle son souffle doit se répandre. L'inflexion progressive du travail de traduction de Claudel est, à ce titre, significative : il est en effet très clair qu'en terminant sa carrière par une traduction de la Bible, œuvre sans auteur et comme parole de Dieu lui-même, Claudel propose en quelque sorte une épure du mécanisme de traduction : l'inspiration est directement divine, le texte traduit est une prière, et la traduction proposée, tout comme le discours qui l'accompagne, insistent sur l'inutilité d'une version littérale, et, au contraire, sur l'importance de l'oralité, de la corporéité du poète-traducteur-homme de prière. Poésie, traduction et prière se confondent donc symboliquement dans les Psaumes claudéliens, mais ce syncrétisme était déjà présent dès la traduction d'Eschyle, que Claudel avait d'ailleurs parsemée d'éléments chrétiens tout à fait anachroniques, mais démontrant bien que la traduction est toujours pour Claudel un *répons*, une prière.

Le caractère hétéroclite des traductions de Claudel témoigne en réalité non d'une incohérence, mais, au contraire, d'une unité profonde de la création, autour d'une poétique de

la prière. La cohésion de l'œuvre ne se situe donc pas au niveau thématique, elle n'est pas visible au premier abord, mais se dessine, en observant de plus près les intentions de l'auteur, en examinant les procédés qu'il met en place. Cette unité ne se trouve pas tant chez Claudel lui-même que dans la permanence de ce rapport à Dieu, la constance de cette inspiration qui précède le souffle poétique et qui garantit une cohérence absolue à la création. A ce titre, la traduction joue le rôle de révélateur, en exhibant le fonctionnement double, l'inspiration et l'expiration – à travers le texte double : original et traduction – mais surtout la tension existant entre ces deux pôles, entre ces deux textes, le désir qui est condition de toute création. La prière, comme modèle à la fois de l'écriture et de la traduction, permet de penser cette tension en termes de corporéité, d'oralité, et d'inscrire la subjectivité du poète y compris lorsque, comme c'est le cas de la traduction, le texte semble ne pas lui appartenir en propre. Prier, écrire, traduire, c'est, pour Claudel, parvenir à exprimer cette tension, à la faire sienne, en lui donnant sa voix.

Bibliographie

CLAUDEL, Paul (1949). *Correspondance Claudel-Gide*, Paris : Gallimard.

CLAUDEL, Paul (1965). *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

CLAUDEL, Paul (1966) *Psaumes*, Traduction 1918-1953, texte établi et annoté par Renée Nantet et Jacques Petit, avant-propos de Pierre Claudel, Desclée de Brouwer.

CLAUDEL, Paul (1967a). *Œuvre poétique*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

CLAUDEL, Paul (1967b). *Théâtre I*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

CLAUDEL, Paul (1968). *Journal I*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

CLAUDEL, Paul (1991). *Supplément aux œuvres complètes II*, Lausanne : L'Âge d'Homme.

ALEXANDRE-BERGUES, Pascale (1997). *Traduction et création. L'Orestie claudélienne*, Paris : Honoré Champion, « Littérature de notre siècle ».

CHAMPION, Pierre (1927). *Marcel Schwob et son temps*, Paris : Grasset.

MESCHONNIC, Henri (1993). « Entre traduire et non traduire – Claudel le psalmiste ». In : *Paul Claudel et la Bible, L'approbation sacrée*, n°94, Paris : Albin Michel, « Question de », 1993, pp.143-148.

MILLET GERARD, Dominique (2009). « Le sens littéral dans l'exégèse claudélienne ». In : *Le sens littéral des écritures*, sous la dir. de Olivier-Thomas Venard, Paris : Cerf, « Lectio Divina ».

MILLET GERARD, Dominique (1993). « Le psautier claudélien ou le 'bel infidèle' ». In : *Paul Claudel et la Bible, L'approbation sacrée*, n°94, Paris : Albin Michel, « Question de », 1993, pp.149-163.