visat.

primavera 2022

Entre traducció i derisió: quan Marcel Proust imita Ruskin en un exercici catàrtic

Valèria Gaillard

Molt abans que Marcel Proust comencés a redactar *À la recherche du temps perdu*, el 1908, va escalfar motors amb una sèrie d'experiments *in vitro* d'escriptura que van implicar un pas imprescindible en el seu recorregut de novel·lista. Entre la crítica literària, les cròniques mundanes i uns primers intents fallits d'escriure una novel·la d'inspiració autobiogràfica, *Jean Santeuil*, que va abandonar el 1895 perquè no havia trobat el desllorigador de la narració en primera persona que després li va donar John Ruskin (1819-1999), Proust va traduir dos títols d'aquest esteta anglès, un dels historiadors de l'art més importants del segle xix, la influència del qual es va estendre per tot Europa i que a casa nostra va arribar fins i tot a inspirar Antoni Gaudí mateix.

Podríem perdre'ns en explicacions amb qüestions com ara si sabia o no anglès, sobre quins van ser els motius que el van empènyer en aquesta croada per uns rodals plens de perills lingüístics, sobre com va treballar i a qui va perseguir perquè li aclarís aspectes diversos de l'anglès, com ara l'embolicat *saxon genitif*, o com s'ho va manegar per reconstruir les etimologies efervescents de Ruskin mateix. La qüestió és que, finalment, primer *La Bible d'Amiens*, el 1904, i després *Sésame et les lys*, el 1906, van acabar sortint a les llibreries amb una bona acollida de la premsa (tenir amics influents també hi va ajudar, tot s'ha de dir) i Marcel Proust va poder netejar la imatge una mica decadent que surava al voltant de la seva figura en aquell *fin-de-siècle*.

El seu primer llibre, *Les Plaisirs et les Jours*, del 1896, amb els dibuixos ingènuament florals de Mme Lemaire, l'havien retratat com el que aleshores era: un dandi ociós que es dedicava a passejar pels salons més exquisits i a entretenir el personal imitant uns i altres. Treballar? Proust, empès pel seu pare, el professor Adrien Proust, havia estudiat Dret i Ciències Polítiques. Després va poder dedicar-se

al que realment el feia vibrar, les lletres, i gairebé empès pels progenitors angoixats pel seu avenir, s'havia presentat a un concurs i havia obtingut una plaça d'assistent no remunerat a la Biblioteca Mazarine, però pràcticament no hi havia posat els peus. Va passar el temps de baixa fins al punt que els responsables de l'establiment van considerar que havia presentat la dimissió el 1900. Els pares ho van acceptar amb la condició que es posés a treballar en alguna tasca seriosa, i aquesta tasca eren les traduccions de Ruskin.

Si avui es considera que Proust és un autor de prosa frondosa, John Ruskin encara ho és més. Proust no només va haver d'abordar un autor que, ja de gran, divagava força i es contradeia en les seves anàlisis al voltant de l'art gòtic francès —símbol als seus ulls de l'art més pur, més lligat a la magnificència de la creació divina i previ al gir que havia implicat el Renaixement, que va abandonar la temàtica divina per centrar-se en la humana—, sinó que va desenvolupar un treball aprofundit sobre el conjunt de la seva obra per poder entendre'l bé i convertir-se, d'alguna manera, en el portaveu del pensament estètic de Ruskin a França. Quan va començar a descobrir-lo, hi veia un «mestre», un geni que havia despertat la seva set d'investigació i descoberta. De mica en mica, però, se'n va anar separant, no només perquè no combregava amb la seva idea profundament religiosa i estèticament romàntica, segons la qual la naturalesa, creació divina, és allò que ha d'inspirar l'artista en primer i darrer lloc, sinó també pel que va anomenar la «idolatria» que promulgava. D'entrada, perquè professava doctrines morals i no estètiques que triava per la seva bellesa (altrament dit, confonia la crítica de la raó pràctica kantiana amb la del judici, la tercera). Però també cometia el pecat d'idolatria quan s'interessava per obres d'art per raons que hi són alienes. En això Swann serà un gran idòlatra quan s'enamora d'Odette perquè li recorda la figura de Zèfora de Botticelli.

La qüestió és que tant en la seva visió de l'art exposada a *La Bible d'Amiens*, com la de la lectura, a *Sésame et les lys*, Proust s'aparta del mestre per desenvolupar la seva pròpia estètica. La traducció comporta un viatge de l'autor-traductor cap a la seva vocació. Aquest treball que es pot veure com un amor més de Proust, que el va absorbir durant sis anys, que va transformar-lo: no només va forjar el seu camí, sinó que va poder demostrar a la seva mare, que morí poc abans de la publicació de la segona traducció, que era capaç

d’assumir una feina seriosa i de gran abast. Fins i tot en una *esquisse* de *Le temps retrouvé* (RTP, IV, p. 666), és a dir, un esbós que finalment no va incloure en la seva obra, Proust mostra l’admiració que genera entre les noies el traductor de Ruskin. «La jeune fille que j’avais cru n’aimer que les sports quand elle sut que c’était moi le traducteur de Ruskin, me témoigna les plus grands empressements.» (La noia que em pensava que només s’interessava pels esports, quan va saber que jo era el traductor de Ruskin es va desfer en atencions.)

A la segona meitat de la primera dècada del 1900, Proust s’entrenava amb un altre exercici literari ben fecund: els pastitxos. Una sèrie d’aquests textos en què imitava l’estil dels seus autors preferits, com ara Flaubert, Chateaubriand, Ernest Renan, els Goncourt, va sortir publicada en un volum el 1919, però no s’hi va incloure el pastitx que és objecte d’aquest article. Resulta interessant perquè en aquest pastitx es sintetitza l’experiència que havia viscut en el seu pols amb Ruskin, i es fa palès el tarannà murri de Marcel Proust que malauradament sovint s’oblida. Proust, que havia hagut de fer equilibris entre els competidors potencials, altres traductors i especialistes que s’erigien en introductors de Ruskin a França (destaca Robert de La Sizeranne, autor d’un famós assaig a l’època sobre l’esteta anglès, *Ruskin ou la religion de la beauté*, 1897, que va ser un best-seller; o bé Jacques Bardoux, que havia publicat el 1900 *John Ruskin Poète, artiste, apôtre*), havia hagut de fer mans i mànigues per recrear les minucioses descripcions farcides de referències de tota mena de la catedral d’Amiens que Ruskin havia fet, les quals sovint responien més a un impuls líricoespiritual que a una voluntat científica; havia posat fins a 465 signes d’interrogació en les 257 pàgines del seu exemplar *The Bible of Amiens*, la qual cosa demostra la dimensió de la tragèdia, i, finalment, s’havia forjat el títol de traductor de Ruskin (publicat pel prestigiós Mercure de France) i havia recollit uns quants elogis pel seu talent a l’hora de desxifrar l’indesxifrable i donar-li un sentit coherent.

El títol del pastitx, datat per P. Kolb el 1909 (quan ja havia començat la redacció del que seria *A la recerca del temps perdut*) dona el to de tot el text: «La benedicció del senglar. Estudi dels frescos de Giotto que representen l’Afer Lemoine destinat als joves estudiants del Corpus Cristi que encara se’n preocupen, per John Ruskin». D’entrada ja apareix Proust mateix citat: «La traducció que seguim en aquest text és la de l’Edició Viatgers del senyor Marcel Proust.» Després de

presentar els dos capítols, «L'esclat de l'englantina», que sota aquest títol floral que fa una picada d'ull a Ruskin presenta una descripció de París aèria vista des d'un aeroplà, coneguda com dels millors textos del «mestre». Es tracta, sens dubte, d'un anacronisme, tal com assenyala Jérôme Bastianelli en la seva edició del text (Proust Ruskin, Bouquins, 2015). L'altre capítol és «L'abjuració del bergant», però finalment s'ha descartat —ens fa saber— perquè no tracta de l'Afer Lemoine. Més endavant, Proust torna a referir-se a la tasca del traductor de Ruskin, i apunta que «a la traducció hi ha enginyosos contrasentits que en realitat afegeixen un encant obscur a la penombra i al misteri del text». I continua: «Tanmateix, el senyor Proust sembla que no ha tingut consciència d'aquests contrasentits, perquè diverses vegades, en les notes extremament freqüents, regracia amb efusió un director de teatre, una senyoreta de la companyia de telèfons i dos membres del comitè de la Societat dels Steeple-Chase, per haver-se avingut a aclarir els passatges que no havia entès.»

Aquí Proust fa referència directa a una crítica que li va fer Léon Daudet amb el sinònim de Sel et Poivre a *Le Galois* (4 de juliol de 1906), en què criticava les notes massa freqüents i llargues amb què s'acompanya *Sésame et les Lys*, per després confrontar-se amb el pensament del «poeta filòsof» John Ruskin. Una altra referència també està relacionada amb Daudet, a qui *d'ailleurs* va dedicar *Le côté de Guermantes.* És una anècdota que reporta al seu volum de *La vie parisiene* (1a sèrie, 1929). Resulta que Marcel Proust va anar un vespre a felicitar Paul Hervieu en acabar una estrena, L'*Énigme*, a la Comédie Française el 5 de novembre de 1901, que havia estat tot un fracàs. Hervieu, pensant-se que ho feia amb segones intencions, li va retreure que havia rigut no un, sinó dos cops. Daudet sosté que va haver de fer mans i mànigues perquè Marcel Proust no li enviés els testimonis per reptar-lo a un duel (escena que ens fa pensar en la que es produeix a *Sodome et Gomorrhe*, quan Charlus vol també batre's en duel per culpa de Morel).

El pastitx avança amb referències clàssiques (Knossos, Fènix…) i descripcions ampul·loses que fan tombs i imiten aquest estil mig guia turística, mig doctoral, mig sermonaire de Ruskin (referint-se per exemple a «l'anglès curiós de conèixer el món i que encara desconeix els *sleeping cars*, edicions de les set del vespre i d'altres invencions de la nostra època votiva, emotiva i locomotiva, només

viatgen en aeroplà»). Compara Santa Maria la Salute de Venècia amb l'Hôtel des Invalides de París, i l'Île de París, plena d'acàcies de flors roses, a les nimfees de Calipso. La Torre Eiffel, a vista d'ocell, apareix com l'autèntica javelina d'Odín, envaïda a la base amb «el reflex de torrents emporprats que arrossegava el riu». Quan el viatger finalment aterra, Ruskin li recomana d'anar a menjar alguns pastissets a la Rue Royale, «que encara recorda un carrer de Turner» (el pintor fetitxe de Ruskin) en les *Rivières de France* abans d'anar a veure els frescos de Giotto dedicats a l'Afer Lemoine. El tema dels pastissets és una imitació directa, perquè Ruskin efectivament recomana al viatger «d'aturar-se un moment [abans d'abordar la descoberta de la catedral] i, per mantenir el bon humor, comprar alguns pastissets o bombons en alguna de les encantadores pastisseries que hi ha a la dreta».

En el capítol tercer, «Tu regere imperium», Ruskin embolica la troca amb digressions sobre per què Giotto dedica una pintura a aquest aspecte de tan poc glamur. En el transcurs de la reflexió sobre els temes que trien els artistes en general —i que, amb tota evidència, no són els mateixos que haurien triat els espectadors— es fa referència al Senglar d'Erimant, un animal terrorífic que aterria els habitants. La seva captura constitueix el quart dels Treballs d'Hèracles. Tanmateix, Bastianelli estableix un vincle entre el títol del pastitx i un passatge de *Praeterita* (l'autobiografia de Ruskin), en què explica que en el seu escut d'armes, que havien triat els seus pares, hi havia un senglar. Ruskin, adreçant-se tota l'estona a un lector que gairebé tracta de ximple («si no sabeu això, creieu-me, deixeu de recórrer el món buscant els frescos de Giotto»), l'interpel·la sobre el fet que el diamant no apareix representat sospitosament enlloc. Abans de donar les explicacions pertinents, Ruskin demana als seus lectors que es fixin en la figura de Lemoine, a qui Giotto no ha atribuït, com era d'esperar, el rostre d'un brivall. La narració s'interromp aquí, amb les paraules «Giotto sens dubte creia…».

En aquest text inacabat, Marcel Proust és capaç de mirar retrospectivament aquells anys, aquella tasca tan «feixuga» que va dur a terme (així és com la descriu en la seva correspondència) i fer una paròdia del seu paper de traductor. Aquest pastitx de volada catàrtica, que redacta quan el mestre de Brandwood queda ben lluny darrere seu, s'alça com l'al·legoria del seu treball davant de Ruskin, la voluntat de trobar la pròpia veu i de ser capaç de mirar a través

dels seus ulls. Aquesta era, segons Proust, la tasca del traductor-intèrpret, que no només s'ha de limitar a trascolar un text d'un idioma a un altre, sinó a copsar tot l'imaginari i la cosmovisió que aquell autor mobilitza en l'escriptura dels seus textos. La prova és que les seves dues traduccions van anar acompanyades d'un important aparell paratextual i de prefacis, redactats en primera persona, en què fins i tot posa en dubte algunes de les afirmacions sostingudes per l'autor que tradueix. Aquesta visió organicista de la traducció, que sacralitza l'obra al marge dels títols en què se solidifica, és la que es desprèn d'una metàfora que Proust exposa en una nota de *Sésame et les Lys*, quan diu que «una paraula és per a Ruskin la petaca plena de records de què parla Baudelaire» (p. 102). Així, per entendre cada una de les paraules de Ruskin, s'ha de referir al conjunt de la seva obra.

En tot cas, Proust, tot i tenir ofertes per traduir altres llibres de Ruskin (*Les Pierres de Venise*, que finalment va fer una parenta seva, Mme Crémieux), les va abandonar per dedicar-se a un altre tipus de traducció, la traducció del seu «llibre interior», aquell que tot «gran escriptor» duu a dins i que requereix una feina més àrdua, perquè es tracta d'una operació de transsubstanciació, és a dir, de passar d'una matèria sensorial, les impressions, a una de tipus intel·lectual, les paraules, i tot plegat sense perdre la vivesa de les primeres. Per això, l'estil és fonamental perquè respon a una visió pròpia del món: la revelació d'un univers particular i únic que els altres desconeixen. Es tracta d'un viatge cap a l'interior vehiculat per la memòria sensitiva, i un d'exterior, però no vers l'altre, sinó cap al llenguatge. El traductor-escriptor de la *Recherche* passarà així del maldestre balboteig «zut, zut, zut!» descrit a Combray pel protagonista infant, superat per la sensació de bellesa del reflex en l'aigua de l'estany del somriure del cel, a les dues mil quatre-centes pàgines de la novel·la.

En la seva aproximació a la traducció, Marcel Proust s'alinea del costat de Stéphane Mallarmé (1842-1898), per a qui la traducció era una interpretació personal que requeria un talent autèntic del traductor, que també copsa el sentit per mitjà de la intuïció. No es tracta, doncs, d'un simple trascolament de contingut d'un codi semiòtic a un altre, com si el sentit del text fos donat de cop, finit i llest perquè el transvasessin en un altre cos lingüístic. Per tant, des d'aquesta perspectiva, queda clar que no era tan important conèixer la llengua de partida, sinó copsar bé el sentit de l'obra a traduir,

conèixer a fons l'autor i el seu univers de significats. Proust potser havia treballat, cert, amb pretraduccions o traduccions interlineals que li havia fornit la seva mare, Jeanne Weil, i també la seva amiga anglesa, l'artesana orfebre Marie Nordlinger. L'anomenada «la rosa de Manchester», que treballava en el prestigiós taller Bing Art Nouveau de París va ser qui, ves per on, li va regalar unes figuretes de paper orientals que en contacte amb l'aigua prenien formes diverses.

També per a Mallarmé, com per a Leconte de Lisle, el traductor havia de respectar la musicalitat i el ritme del text de partida, conservar les sonoritats originals, encara que això comportés una cota d'estranyesa en el text d'arribada. En les «Notes sur la transcription des noms de la mythologie clàssiques», Mallarmé afirma: «Aquestes paraules no traduïdes conserven l'encant d'autèntiques joies, amb les quals un escultor enriqueix els seus marbres purs.» Una prova d'aquesta adhesió és que, en la seva traducció de *La Bible d'Amiens*, va deixar una paraula en anglès, *fashionable*, tria que després va defensar davant del seu amic Antoine Bibesco: «Un traductor no té motius per no fer servir la paraula anglesa que un prosista francès no traductor utilitzaria en anglès» (Corr. XII, p. 141). Per acabar, l'escriptor Valery Larbaud (1881-1957), un altre dels autors que més va reflexionar en aquell canvi de segle sobre la traducció, exigeix del traductor que sigui erudit i també poeta, perquè és el poeta que serà capaç de copsar aquest doble fons d'una obra, aquesta musicalitat subreptícia que passa per un altre nivell de l'escriptura, que apel·la directament a la sensibilitat del traductor.