

Dues traduccions catalanes de *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette. Un clàssic del xvii que marca l'accés de la dona a la novel·la¹

Eusebi Coromina Pou

Universitat de Vic. Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes
Carrer de la Laura, 13. 08500 Vic (Barcelona). Spain
ecoromina@uvic.cat



Resum

L'article analitza les causes que van propiciar la traducció al català d'un clàssic del preciosisme francès del xvii, com a resultat de l'establiment de la Mancomunitat de Catalunya, a principi del xx, i amb l'eclosió del noucentisme, moviment artístic que va promoure traduccions de la literatura universal amb l'objectiu d'assajar la configuració d'un llenguatge literari modern propi. Estudia la primera versió catalana de *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette, deguda a Rafel Marquina i publicada el 1923, i la que s'hi va afegir el 1990, que és la retraducció que n'ofereix Josep A. Grimalt, lingüísticament més actual, transparent i més lliure d'artificis noucentistes. Tots dos traductors, això no obstant, són fidels al sentit, al to i a l'estil d'un text que representa l'entrada de la dona, en qualitat d'autora i de protagonista, a la novel·la moderna.

Paraules clau: traducció; retraducció; noucentisme; Madame de La Fayette; *Princesa de Clèves*; Rafel Marquina; Josep A. Grimalt.

Abstract

This article analyzes the circumstances giving rise to the translation into Catalan of a classic seventeenth-century work of French *préciosité*, prompted by the setting up of the Commonwealth of Catalonia in the early nineteenth century and coinciding with the appearance of *Noucentisme*, artistic movement that fostered translations of worldwide literature with the aim of shaping and honing a modern Catalan literary language. We examine the first Catalan version of *La Princesse de Clèves* (1678) by Madame de La Fayette, rendered by Rafel Marquina and published in 1923, and the subsequent retranslation in 1990 by Josep A. Grimalt, featuring more current language usage, greater transparency and fewer flourishes of *noucentista* stamp. Still, both translators are faithful to the sense, tone and style of this text signaling the entrance of women into the modern novel in the capacity of both author and protagonist.

Keywords: translation; retranslation; *Noucentisme*; Madame de La Fayette; *Princesse de Clèves*; Rafel Marquina; Josep A. Grimalt.

1. Aquest article s'inscriu en el grup d'investigació consolidat «Estudis de gènere: traducció, literatura, història i comunicació» (GETLIHC) de la Universitat de Vic (AGAUR, SGR-833) i en el subprojecte I+D «Traductorías y traducciones en la Cataluña contemporánea (1939-2000)» (Ref.: FFI2010-19851-C02-02), finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación.

Sumari

Mancomunitat, infraestructures culturals, noucentisme i traducció	Les traduccions
<i>La Princesse de Clèves</i> i el paper de la dona en la literatura	Conclusions
	Bibliografia

La Princesse de Clèves (1678) de Madame de La Fayette,² que representa dins les lletres franceses l'entrada de la dona en la literatura —com a autora i com a protagonista de la història— i alhora l'inici de la novel·la moderna, constitueix un clàssic del preciosisme que ha rebut fins avui l'atenció de dues traduccions catalanes: la del 1923, deguda a Rafel Marquina,³ i la del 1990, de Josep A. Grimalt.⁴

Mancomunitat, infraestructures culturals, noucentisme i traducció

La primera versió va aparèixer a la col·lecció «Biblioteca Literària» d'Editorial Catalana 245 anys després de publicar-se l'original. L'editorial s'havia constituït el 1917, amb Francesc Cambó com a president del consell d'administració, amb seu a la redacció de *La Veu de Catalunya*, portaveu de la Lliga Regionalista. L'editorial també tenia a càrrec seu cinc publicacions periòdiques, de les quals destaca el mensual *D'Ací i d'Allà* (1918-1936).

Sembla, tal com sosté Llanas (2005: 292), que la idea de fundar Editorial Catalana, allò que avui anomenaríem un grup editorial, va partir d'Enric Prat de la Riba, quan ja era president de la Mancomunitat de Catalunya, en el seu afany de dotar el país d'infraestructures culturals, de normalitzar-les i modernitzar-les amb la col·laboració de persones de les més variades tendències.

Un dels homes amb qui comptà fou Josep Carner, impulsor del noucentisme literari, l'ideòleg del qual, Eugeni d'Ors, n'havia encunyat la denominació el 1906 des del seu *Glosari a La Veu*. El principal objectiu del moviment era la consecució d'una llengua literària comuna, moderna, codificada i flexible alhora, útil especialment per als usos elevats. Si bé Pompeu Fabra treballava en l'empresa estrictament lingüística —Carner havia estat secretari de la Secció Filològica de l'IEC—, calia també un cànon literari modern al qual es pogués aplicar el model lingüístic en vies de codificació. Així, hom va creure convenient promoure la traducció de textos de la literatura universal a fi de poder trobar i configurar a la llum de la pràctica traductora un model narratiu propi, dúctil i net de calcs de l'espanyol, tal com ha posat en relleu Malé (2007).

2. Per a aquest estudi s'ha consultat la versió original La Fayette (1999), consultable en el web de l'Association de Bibliophiles Universels.

3. Per a la versió de Marquina, vegeu La Fayette (1923).

4. Per a la versió de Grimalt, vegeu La Fayette (1990).

Carner fou el primer director literari de l'Editorial Catalana —en va ser fins al 1921—, i va tenir un paper destacat i directe en els objectius, l'orientació, els títols, els autors i els traductors de la Biblioteca Literària, de la qual ell mateix va traduir 16 obres. La col·lecció va arribar a publicar 118 títols entre 1918 i 1931. Incloïa textos d'autors catalans, però principalment la constituïen traduccions de narrativa, fetes per Josep Carner —el més prolífic—, Carles Riba,⁵ Llorenç Riber, Joaquim Ruyra, Rodolf J. Slaby, Marià Manent, M. Antònia Salvà, Emili Vallès, Tomàs Garcés, Carles Soldevila o Rafel Marquina, entre altres. De tota manera, cal recordar que la col·lecció «Biblioteca Popular de l'Avenç» (1903-1915), de l'editorial homònima, havia estat precursora en el projecte de traduir una selecció de les millors obres de la literatura universal.⁶

Les traduccions amb què Carner hi va contribuir, li permetien justament d'asajar algunes possibilitats estilístiques del català mitjançant neologismes, calcs o préstecs, dialectalismes, arcaïsmes, cultismes o usos irònics del lèxic. En aquest sentit, Busquets (1977) remarca la contribució lèxica de Carner a la llengua literària amb l'aportació de 2.661 mots, i Ortín (1996) n'ofereix un estudi complet de la prosa.

Murgades (1994) i després Ortín (2004) destaquen les tres «grans raons» de la preeminència atorgada pels noucentistes a les traduccions: la primera, de tipus lingüístic-formal, és l'aportació al procés de conformació del català com a llengua moderna, apta per a tot ús elevat. La segona raó, de tipus històric-cultural, és el fet que la traducció pot ajudar a refer el pont entre la literatura medieval i la modernitat, tot superant el tall profund dels segles de decadència literària, i superada sovint a una llengua forastera. Finalment, la tercera raó és la superació del localisme o del provincianisme a fi d'acostar la identitat lingüístic-cultural pròpia a la cultura universal.

De fet, a cavall del modernisme i del noucentisme s'havien sentit ja diverses veus a favor de la tasca traductora, amb uns objectius coincidents amb els que acabem d'assenyalar, com les de Montoliu o del mateix D'Ors. Maragall (1970: 789) escrivia el 1893:

I una llengua que, tenint prou força assimiladora, se troba en les condicions que avui se troba la catalana, jo crec que també es pot aprofitar molt d'un altre element de conreu que és la traducció de les grans obres literàries estrangeres. El treball de traducció, quan és fet amb calor artístic, suggereix formes noves; fa descobrir riqueses de l'idioma desconegudes, li dóna tremp i flexibilitat, el dignifica per l'altura de lo traduït, i en gran part li supleix la falta d'una tradició pròpia i seguida. De més a més, el posa en contacte amb l'esperit humà universal i li fa seguir la marxa amb ell.

5. El 1919 hi publicà la primera versió de l'*Odissea*.

6. La majoria dels 152 volums, de petit format, constituïen (a banda alguns textos catalans, especialment de modernistes) traduccions d'escriptors majoritàriament europeus, fetes per Montoliu, Massó i Ventós, Oller, Patxot, Guanyabens, Ruyra, Maragall, Casas-Carbó, Puig i Ferreter, Fabra, Verdaguer o Briz.

Els clàssics francesos i el preciosisme

És en aquest context que cal situar la primera traducció de *La princesa de Clèves* de Rafel Marquina. L'obra de Madame de La Fayette (París, 1634 – 1693), publicada al final del XVII, va rebre l'atenció, com a clàssic de la literatura francesa, dels homes de cultura del noucentisme, al costat d'altres obres clàssiques del XVI, XVII i XVIII. Aquestes traduccions del francès, llengua propera al català i que permetia experimentar en la codificació d'un registre culte i literari del català, es concentren en els anys 20 i 30. Tal com han estudiat Llanas i Pinyol (2001), en total es van publicar 31 autors clàssics francesos i 74 traduccions, repartides entre la «Biblioteca Popular de l'Avenç», la «Biblioteca Literària» d'Editorial Catalana, l'Editorial Mentora i Edicions Proa.

Quan aparegué la traducció de *La princesa de Clèves*, Rafel Marquina i Angulo (Barcelona, 1887 – l'Havana, 1960), de pare aragonès i de mare d'origen lleonès, tenia 36 anys. Home de l'òrbita del noucentisme, havia estat redactor de *La Veu de Catalunya*. El 1925, ell mateix publicaria una breu biografia de Francesc Cambó.⁷ Els estudis de filosofia i lletres, la formació en crítica teatral i el fet de ser fill i germà (Eduard Marquina) d'homes de teatre, el degueren empènyer a les arts escèniques: va dirigir 29 números de la revista *Teatralia* (entre 1908 i 1909), portaveu dels joves noucentistes.⁸ Alhora, havia estrenat diverses peces teatrals pròpies, com *El darrer miracle*, el 1909, que fou la primera, i el mateix any, ja en castellà, el monòleg *Mi amiga Blanca*.

Marquina va traduir entre 1912 i 1930 obres senyeres de la literatura catalana, com *Curial e Güelfa*, *La reina jove* d'Àngel Guimerà, *Les multituds* de Raimon Casellas, *Drames rurals* de Víctor Català, *Ildaribal* d'Alfons Maseras, *L'illa de la calma* de Santiago Rusiñol i *All i salobre* de Josep M. de Sagarra.

És significativa la traducció que havia fet, el 1911, a l'espanyol de *La ben plantada* (*La bien plantada*) d'Eugeni d'Ors, que conté l'ideari estètic del noucentisme: l'exaltació de la cultura i del classicisme enfront del modernisme, de la natura salvatge, de la inspiració espontània i descontrolada. És oportú de remarcar també la tasca de Marquina de traduir a l'espanyol textos catalans, atesa l'escassa d'aquesta pràctica en diverses èpoques, tal com ha posat en relleu Bacardí (2007).

No és per atzar que *La Princesse de Clèves* fos una obra triada per ser traduïda en el projecte noucentista. Madame de La Fayette va donar a tota la història de la literatura francesa una de les novel·les més grans. L'obra s'inscriu en el classicisme i en el preciosisme (*la préciosité*), en part, amb els anhels noucentistes de perfecció, de control de la raó, d'ordre, d'equilibri, de desig d'universalitat i perdurabilitat.

7. *La nostra gent: Francesc Cambó*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1925.

8. En aquest període va comptar amb la participació del seu amic López-Picó, al qual comunica el projecte de la revista l'estiu de 1908: «*Teatralia* ve a lluitar desesperadament en pro d'un teatre català, serio y fort, modern. Combatrem contra totes les neulades y totes les patums. El primer número —bastant doctrinal— tot això, naturalment, está bastant disimulat. Ya te l'enviaré y tú veuràs.» (SERRA 1996: 8).

Madame de La Fayette, nascuda a París al si d'una família de la petita noblesa de l'entorn del cardenal Richelieu, va quedar òrfena de pare, Marc Pioche de la Vergne, manescal reial, quan tenia quinze anys. Marie-Madeleine, que és com s'anomenava, el 1650 començava a rebre educació literària pel gramàtic Gilles Ménage, que li ensenyà llatí i italià, i la introduí en els salons literaris en voga a l'època. El mateix any, la seva mare es tornava a casar, amb Renaud de Sévingé, oncle de Marie de Sévingé, reconeguda pel conreu del gènere epistolar, amb qui La Fayette mantindria una gran amistat tota la vida.

Els preciosistes preconitzaven, en l'àmbit lingüístic, l'enriquiment i puresa del llenguatge. El 1694 promouien la publicació de la primera edició del *Dictionnaire de l'Académie française* i, el 1647, les *Remarques sur la langue françoise : utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, obra de Vaugelas,⁹ regles que prenen com a referència la llengua parlada a la cort.¹⁰ Els paral·lelismes amb la reforma lingüística fabriana i de l'IEC, doncs, són evidents, malgrat la distància de més de 250 anys.

***La Princesse de Clèves* i el paper de la dona en la literatura**

La Princesse de Clèves va ser publicada anònimament. De La Fayette no en va reconèixer mai en públic l'autoria de manera explícita. Al final del XVII, el gènere novel·la era considerat menor, i la majoria es publicaven de forma anònima. A més, declarar-se autor d'una obra podia ser considerat un acte de vanitat, tal com assenyalava Rapin (1677: 98),¹¹ especialment si ho feia una dona.

Madame de La Fayette va situar la història entre 1558 i 1559, a la cort d'Enric II, uns cent anys abans de la publicació de l'obra, cosa que li permetia una certa distància per tractar amb comoditat els fets que s'hi narren. Novel·la d'èxit —amb el rerefons del palau del Louvre de París, seu de la cort francesa, farcit de personatges històrics—, constitueix un model primerenc d'obra d'anàlisi psicològica. L'afany de versemblança psicològica i el rigor en la construcció del text obrien, doncs, el camí de la novel·la moderna francesa, centrada en l'estudi aprofundit de Mademoiselle de Chartres, una noia òrfena de pare —com l'autora—, de 16 anys, d'una gran bellesa i distinció, inexperta, acabada d'arribar a la cort, on esdevindria tot seguit princesa en casar-se amb el Príncep de Clèves.

La novel·la constitueix un mostra d'afirmació, mitjançant la literatura, del paper de la dona en el marc de la vida cultural del XVII, fins aleshores reservada pràcticament als homes. L'obra s'inscriu alhora en el moviment del preciosisme —com dèiem—, corrent estètic d'afirmació aristocràtica marcat per una voluntat d'elegància i de refinament en l'àmbit de les formes, del gust, dels costums i

9. Vaugelas defineix el bon ús com «la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des Auteurs du temps». (CHAURAND 1999: 237).

10. Es deu als preciosistes el projecte de simplificar l'ortografia. Així, utilitzen un seguit de formes que seran admeses per l'Académie française, com ara *auteur* per *auther*, *être* per *estre*, *ainé* per *aisné*; *répondre* per *respondre*.

11. «Dans un siècle aussi éclairé et aussi critique que le nôtre, on s'humilie dès que l'on se déclare auteur.» (RAPIN 1677: 98).

també de la llengua —com ja hem comentat—, lligat estretament a la incorporació de la dona, al segle XVII, en el món d'intel·lectuals i artistes.

Especialment són dones les que contribueixen a crear aquest moviment refinat i elegant. Les preciosistes i els preciosistes solien trobar-se en salons literaris de París, on discutien de literatura. La marca del preciosisme és l'amor, tractat habitualment com a pura inclinació de l'esperit. De La Fayette, gran lectora de Madeleine de Scudéry, en freqüentava el saló i també el de la marquesa de Rambouillet. Era, a més, amiga del duc-escriptor La Rochefoucauld, assidu dels salons preciosistes, el qual va seguir molt de prop l'escriptura de *La Princesse de Clèves*.

El fracàs de l'amor

La novel·la presenta el fracàs de l'amor: la protagonista fa desgraciats els qui estima i els qui l'estimen per haver resolt malament la disjuntiva entre la fidelitat cap al príncep de Clèves —amb qui s'ha casat sense saber què era estar enamorada— i el desig transgressor pel duc de Nemours, per qui sí que sent una veritable passió, que vol refrenar, condicionada per l'educació rebuda de la mare, Madame de Chartres, la qual, abans de morir, ja l'adverteix del perill d'aquest desig *il·legítim*.

L'atracció mútua que es professen de manera discreta i mai no declarada obertament la princesa i el duc, dos personatges bells, intel·ligents i gentils, encarna l'ideal de l'amor preciós, l'amor pur, ideal, però que en realitat és degradant, causa de patiments i de desenganys. «Per Madame de La Fayette, l'amor és un perill. És el seu postulat. I allò que es percep en tota l'obra [...] és una desconfiança constant envers l'amor», segons Camus (1964: 98).¹² La història de *La princesa* és el combat interior de la protagonista per alliberar-se de l'amor que la inquieta i li pertorba la tranquil·litat interior, tema proper a la teoria de les passions de Descartes, que Madame de La Fayette segur que devia haver llegit.

És també la història d'una renúncia. Havent confessat al marit, com a mostra de fidelitat, que se sent atreta per un altre home, li demana d'abandonar la cort per no sucumbir a la temptació. Aquesta confessió, feta entre llàgrimes, és escoltada d'amagat pel duc de Nemours, que confirma així la inclinació que la princesa té envers ell, alhora que li fa perdre l'esperança de poder-la conquerir.

El marit és pres de gelosia: no suporta que no li reveli el nom del rival. Dubta, doncs, de la fidelitat de l'esposa, i la fa espiar. Convençut que l'enganya amb Nemours, i no podent-ho demostrar, cau malalt i mor de gelosia i tristor. Al llit de mort, ella l'arriba a convèncer de la seva fidelitat, però ja és tard: «M'heu assabentat massa tard; però sempre em serà un consol anar-me'n amb el pensament que sou digna de l'amor que us he tengut.» (LA FAYETTE 1990: 151).

La princesa cau en una profunda depressió. Passat el dol, es retroba amb el duc de Nemours. Ella, tot i que encara el desitja, el refusa definitivament: vol ser fidel a la memòria del marit i vol trobar la tranquil·litat de consciència. Presa la

12. «Pour Mme de La Fayette, l'amour est un péril. C'est son postulat. Et ce qu'on sent dans tout son livre [...], c'est une constante méfiance envers l'amour.» (CAMUS 1964: 78).

decisió de retirar-se, fa estades en una casa religiosa i a la pròpia, on durà una vida austera i solitària.

Entre l'arribada a la cort, com a situació inicial, i la fugida i recolliment solitari, com a situació final, la història, simple i despullada de peripècies, avança això no obstant per mitjà de cinc accions encadenades, que Boixareu (1989: 74-75) resumeix en cinc verbs: *veure, sentir, conèixer, dir i morir*. En efecte, la visió resulta determinant; és a dir, la bellesa d'allò que és vist comporta fatalment sentir, sentir l'amor-passió. La protagonista anirà prenent consciència de l'amor en la lluita que manté amb el desig i la raó. El fet de conèixer l'amor, que va adquirint progressivament, marca també el moviment de la història. Aquest amor el dirà indirectament al duc de Nemours mitjançant diversos senyals; ell els hi tornarà de manera també poc perceptible. Paradoxalment, la protagonista diu al marit l'amor que sent per un altre home. Aquest dir l'amor comporta saber que hom és estimat però alhora saber que hom n'estima un altre, i, consegüentment, resulta també fatal: comporta la mort del marit i alhora la mort voluntària de la princesa en la seva retirada del món.

La renúncia a cedir a la passió no és precisament una solució que satisfaci l'autorealització de la protagonista-dona. Caldrà esperar al XIX perquè les heroïnes de les novel·les s'enfrontin als convencionalismes i a les pressions socials o a l'educació rebuda i se n'alliberin, tal com fa Emma Bovary de *Madame Bovary* (1857) de Flaubert.

Les traduccions

Rafel Marquina, en plantejar-se la traducció, opta per una triple fidelitat a l'original. És fidel al sentit, però també al to i a l'estil d'una obra del XVII. El text sembla fet exprés perquè un *traductor noucentista* hi pugui experimentar la recerca d'una llengua apta per a usos elevats, sobretot en la fixació d'un lèxic literari. En efecte, s'hi nota un afany de trobar sortides o solucions pròpies del llenguatge preciosista de l'obra.

Allò que sorprèn és el fet que la versió de Marquina no inclou la nota de l'editor, Claude Barbin, que adverteix el lector, a l'encapçalament del text, sobre l'anonimat de l'obra. A més, l'edició d'Editorial Catalana refon en una sola part la tercera i l'última i, doncs, la novel·la apareix formalment com si constés de tres parts en comptes de les quatre de l'original.¹³

Marquina i també Grimalt coincideixen a conservar de l'original preciosista aquell estil farcit de substantius i adjectius de significació abstracta, com ara *air* ('aparença'), repetit 16 vegades; *magnificence/magnifique/magnifiquement*, 16 vegades; *plaisir/ plaire*, 49; *amour*, 51; *amoureux*, 54; *beauté/beau/belle*, 68; *esprit*, 80, o *passion*, repetit 104 vegades.

O bé hi mantenen els superlatius i les hipèrboles de l'original quan es tracta de qualificar els sentiments o les accions dels personatges:

13. El segon paràgraf de la pàgina 142 de la traducció de Marquina ja hauria de pertànyer a la quarta part de l'obra (LA FAYETTE 1923).

Mai cap altra [cort] ha tingut dones tan belles ni homes tan ben plantats; semblava que la Natura hagués tingut complaença a prodigar ço que ella dóna de **més plaent**, en les persones dels **grans prínceps** i de les **altes princeses**. Isabel de França, que fou després reina d'Espanya, començava a alliberar el seu **talent sorprenent** i aquella **formosor** seva que li ha estat tan **funesta**. (LA FAYETTE 1923: 8)

Mai una cort no ha tengut dones tan belles i homes tan admirablement ben fets; semblava com si la natura s'hagués complagut a concedir els seus **dons més valuosos** a les **més grans princeses** i als **més grans prínceps**. Mme. Elisabet de França, que després fou reina d'Espanya, començava a revelar una **agudesa sorprenent** i aquella **bellesa incomparable** que després li havia d'esser tan **funesta**. (LA FAYETTE 1990: 18)

No renunciem tampoc a captar en les versions respectives les lítotes que hi ha en l'original. Tots dos conserven de l'estil preciós i classicitzant de l'original la tendència a les seqüències sintàctiques llargues, farcides de subordinació i de coordinació, tant en el relat del narrador com en el discurs reportat dels personatges, com en aquest fragment, format per una sola seqüència sintàctica:

Demés, en pensar que el duc de Nemours comprenia que era assabentada de la seva amor i que, malgrat això, no el tractava pas malament ni tan sols a presència del seu marit i que, al contrari, mai no li havia palesat tanta favor; que ella era causa que el príncep l'hagués enviat a cercar i que havien passat una tarda junts, cregué que era en intel·ligència amb el duc de Nemours, que enganyava el marit més digne de no ésser-ho i àdhuc tingué basarda de desmerèixer als ulls del seu amant. (LA FAYETTE 1923: 111)

I quan pensava que el senyor de Nemours veia que ella sabia del seu amor, que veia també que, malgrat saber-ho, no el tractava més malament, ni tan sols en presència del seu marit, al contrari, que no l'havia mirat mai tan favorablement, i que era causa que el senyor de Clèves l'hagués enviat a demanar i que acabaven de passar entranyablement una sobretaula plegats, trobava que mantenia una complicitat amb el senyor de Nemours, que enganyava el marit que més poc mereixia ésser enganyat en el món, i estava avergonyida de mostrar-se tan poc digna d'estimar als ulls mateixos del seu enamorat. (LA FAYETTE 1990: 105)

L'original de Madame de La Fayette prescindeix de manera clamorosa de la variació de registres. Tant el relat del narrador com el discurs reportat dels personatges empenen un mateix llenguatge refinat i artificios, suposadament de la cort, sense distinció de funcions o de nivells de relació. Aquesta reducció dels registres a un d'estil formal, ornamental i artificios, coincideix amb els postulats i amb la pràctica noucentistes, que, d'acord amb Pericay i Toutain (1996), havien perdut el sentit del registre, especialment en la narrativa que reflecteix relacions quotidianes. En el cas de *La princesa de Clèves*, però, la unificació estilística deguda al confinament de la història en un àmbit aristòcrata i cortesà del XVI serien plenament justificats, com també el tractament de *vós* que es dispensen tots els personatges en les versions catalanes.

En la primera versió, com dèiem, Marquina hi augmenta l'artificiositat lèxica combinant-hi arcaïsmes, cultismes, gal·licismes, formes dialectals o neologismes, fet que n'accentua avui l'aparença artificiosa i afectada. D'aquesta pràctica, en resulta un model de llenguatge literari poc natural i allunyat de la llengua viva, tal com mostren aquests fragments de la traducció del 1923 (entre claudàtors hi ha la proposta de la traducció del 1990):

La polidesa l'empenyia a atraure's la duquessa per tal d'aliarse, **a l'ensems** [també] al rei. Plaïa a aquest la freqüentació amb dames, **àdhuc** [fins i tot] no estant-ne enamorat, i cada **jorn** [dia] romania a les habitacions de la **regina** [reina] a l'hora de la reunió. (LA FAYETTE 1923: 8)

Aparegué aleshores a la Cort una beutat que atragué les mirades de tothom, i això és suficient per a **heure-la** per **beutat** perfecta [i hem de creure que era una bella-sa perfecta], ja que així **desvetllava** [despertà] l'admiració en un lloc on era cosa habitual i **consuetud** agradable la desfilada de belleses [on tots estaven acostumats a veure belleses]. Era de la mateixa casa del vescomte de Chartres i una de les més **aventatjoses** [sic] **pubilles**¹⁴ [era una de les hereves més notables] de França. El seu pare havia mort molt jove i l'**havia deixada sots la cura de** [la deixà encomanada a] Mme. de Chartres, **sa muller** [la seva dona]. (LA FAYETTE 1923: 15)

Marquina se serveix d'altres arcaïsmes, com *coratgia* [133],¹⁵ *plaure* [21], *faisó* [22], *frèvol -a* [67] o *dejorn* [56]; arcaïsmes de gènere com *la favor* [21], *la dolor* [88] o *la fantasma* [179]. A més de l'occitanisme arcaic *beutat* [15], fa servir també *tost* [135] ('aviat'), *albirar* o *albirador -a* [7]; al costat de gal·licismes com *afer* [21] o *abillar* [7], se serveix d'arcaïsmes propers a la forma francesa, com *apel·lar* [143], *maridat -ada* [7], *emmaridar-se* [19] o *jorn* [142]. Marquina recorre també a neologismes com ara *audaciós* [30], i forma, per derivació, mots com *agriat -ada* [59] o *sovintejador -a* [7].

Et text de Marquina presenta alguns errors ortogràfics, morfològics i sintàctics d'acord amb la normativa actual, els quals es deuen en part al fet que el 1923 encara no s'havia completat i afermat la reforma lingüística: *pendre* [142] i *compendre* [130] per *prendre* i *comprendre*,¹⁶ *pugués* [15] per *pogués*, *no gens menys* [135] per *nogensmenys*, *aventatjoses* [15] per *avantatjoses*, *tant bé com vós* [32] per *tan bé com vós*, *malgrat fos* [143] per *malgrat que fos*, *donar-se compte que* [88] per *adonar-se que* o *s'entornà de seguida* [131] per *se'n tornà de seguida*. També s'hi poden detectar falsos amics: Marquina tradueix *ennui* ('avorriment', 'tedi') per *enuig* [21] ('contrarietat', 'fort desplaer'); la conjunció *pourtant* (que equival a 'tanmateix'), la converteix en *per tant* [49].

14. El mot *pubilla* és pràcticament un xenisme que, per això mateix, sembla inadequat aplicar-lo a una noia de la societat francesa del segle XVI.

15. Entre claudàtors hi ha el número de la pàgina on es troben aquests mots.

16. Coromines i Sales, a Coromines (1971: 13, 16, 99), el primer com a autor i el segon, com a prologuista, defensen la forma *pendre* —i cal suposar també la dels seus derivats—, que consideren tan correcta o normativa com *prendre*.

D'altra banda, Marquina s'equivoca quan tradueix «*Elle ne pouvait s'em-pêcher d'être troublée de sa vue*» (LA FAYETTE 1999: 24) per «No podia la princesa lliurar-se de sentir-se torbada per la seva veu» (LA FAYETTE 1923: 49). Grimalt resol la frase així: «Ella no sabia evitar la torbació quan el veia.» (LA FAYETTE 1990: 52).

La traducció de Josep A. Grimalt apareix l'any 1990 a la col·lecció «A Tot Vent», d'Edicions Proa, en l'etapa en què Xavier Bru de Sala, Joan Carreras, Oriol Izquierdo i Joan Triadú formen part del consell literari.

Josep A. Grimalt, nascut a Felanitx el 1938, és llicenciat en dret (1960) i en filologia romànica (1971). Com a professor de la Universitat de les Illes Balears ha impartit gramàtica general i crítica literària. El 1975 es doctorà en filologia romànica, de la qual esdevingué catedràtic el 2002.

A més de *La princesa de Clèves*, ha traduït *La guineu i el raïm* (1993), peça teatral del brasiler Guilherme Figueiredo (*A raposa e as uvas*, 1953). Té cura de l'edició de l'*Aplec de rondalles mallorquines d'En Jordi d'es Racó* d'Antoni M. Alcover (en curs de publicació) i de l'edició de les *Obres completes* de Llorenç Villalonga (1988, 1993, 1998).

A *La princesa de Clèves*, Grimalt fa precedir el text d'unes «Notes preliminars sobre la traducció», en les quals justifica el patró de traducció que ha seguit. Hi recorda la regla segons la qual «redactaràs el text com ho faria l'autor de l'original si tengués la teva com a llengua materna» (LA FAYETTE 1990: 11), però dubta de l'aplicació d'aquesta norma tractant-se d'una versió actual d'un clàssic francès del XVII. Així determina fer-ne una versió que provoqui en el lector català el mateix efecte que l'original deu produir avui en el lector francès; és a dir, vol utilitzar-hi trets arcaïtzants que posin en relleu la distància temporal en relació amb la història i el text originals. I el mitjà per a aconseguir aquesta distància és incloure-hi trets «del meu dialecte matern» (LA FAYETTE 1990: 11), és a dir del balear, pel fet que conserva una certa fesomia de català medieval (que ell anomena «llengua dels clàssics»). És discutible aquest recurs: ell mateix no s'està de dir que aquesta llicència té un punt d'heterodoxa.

En efecte, la versió del 1990 és plena de trets balears (tal com mostra la selecció següent), fins al punt que el crític, traductor i assagista Llovet (2010), en referir-se a la versió de Grimalt, parla de la traducció «en mallorquí»:¹⁷

<i>Pronoms febles</i>	<i>Morfologia verbal</i>
se va veure obligat [59]	que jo no faça [34]
que el me pugueu donar [123]	impedesca [47]
la m'han proposada [74]	que es casàs per temor [29]
no vos ho deman [117]	que em donau [34]
me muir de vergonya de parlar-vos-ne [114]	batéssem [73]
demanar-la'm [102]	(jo) pag [64]
	(jo) parl [91]
	(jo) som indigne [127]

17. Entre claudàtors hi ha el número de la pàgina on es troben aquests mots o expressions.

<i>Lèxic i fraseologia</i>	<i>Altres aspectes</i>
pareixia [28]	
baldament fos el petit [59]	n'Elisabet de França [23]
es considerava sortat [33]	tot lo dia [143]
tornà vermella [47]	a ca seva [37]
l'estimava de bon de veres [61]	no puc esperar que em mir pus mai [127]
anar de verbes [66]	
li costà pena descobrir [141]	

Seria interessant poder comprovar l'efecte *distanciador* que aquesta versió pot produir entre els lectors balears (i entre els altres catalans cultes coneixedors a fons de l'idioma).

Al llarg de la traducció, Grimalt inclou a peu de text vint-i-cinc notes, la major part dedicades a contextualitzar continguts diversos del text francès o a completar-ne referències de tipus històric. Quatre de les notes remeten a qüestions estrictament lingüístiques.¹⁸

Grimalt diu de la versió de Marquina que ofereix «un exercici de preciosisme que difumina altres components de la novel·la». Així, a l'opacitat lingüística de Marquina, Grimalt hi contraposa el següent: «He procurat fer la meua traducció al màxim de transparent, a fi que els mots no ocultin les idees, sinó que les deixin ben visibles.» (LA FAYETTE 1990: 12). Certament, comparant les tries lèxiques de diversos fragments de la novel·la entre els dos traductors —com ja hem fet—, s'observa en Grimalt la voluntat d'acostar el text al català d'avui per mitjà d'un lèxic més actual, tirant a estàndard i lliure d'excessos d'artifici.

De la traducció de Marquina, no «exempta de mèrit», diu Grimalt (LA FAYETTE 1990: 12), n'assenyala la literalitat respecte de l'original, cosa no del tot certa. Com ja hem assenyalat, tots dos traductors resten fidels al sentit, al to i a l'estil del text francès. Marquina, en el seu afany d'experimentar noves formes catalanes i d'anostrar el text original, mostra una tendència a apartar-se'n més que no Grimalt. Justament és Grimalt qui sol calcar-ne més sovint la sintaxi i l'ordre dels mots:¹⁹

<i>Grimalt (1990)</i>	<i>Madame de La Fayette (1678)</i>	<i>Marquina (1923)</i>
I així, dins aquella cort, hi havia una mena de bullici sense desordre que la feia molt agradable, però també molt perillosa per a una dona tan jove. [...]	Ainsi il y avait une sorte d'agitation sans désordre dans cette cour, qui la rendait très agréable, mais aussi très dangereuse pour une jeune personne. [...]	Això era causa, tot plegat, que la cort fruís d'una agitació que la feia, a l'ensem que agradable, molt perillosa per a una donzella. [...]

18. A la nota 5 (LA FAYETTE 1990: 20), per exemple, assenyala que ha adaptat per pròpia iniciativa el terme francès *vidame*, per mitjà de la forma *vidam*. El *vidame* era el representant d'un abat o d'un bisbe en la defensa dels seus interessos temporals. En canvi, Marquina (LA FAYETTE 1923: 10), en l'única nota que inclou a peu de text, que fa referència al mateix tema, decideix reproduir la forma francesa *vidame*, en rodona.

19. Entre claudàtors hi ha el número de la pàgina on es troben els fragments reproduïts.

i li prometé ajudar-li²⁰ a
comportar-se en els casos
en què una persona jove
sovint es troba perplexa.
[29]

et elle lui promit de lui aider
à se conduire dans des
choses où l'on était souvent
embarrassée quand on était
jeune. [9]

i li prometé ajudar-la en tota
aquella llei de coses en les
quals li és difícil a la
joventut moure's. [21-22]

«Jo vos don», li vaig dir, «el
consell que prendria per mi
mateix, perquè la sinceritat
em toca el cor de tal manera
que crec que si la meva
amant, i fins i tot la meva
dona, em confessava que un
altre li agrada, n'estaria
disgustat.» [60]

«Je vous donne, lui dis-je, le
conseil que je prendrais
pour moi-même ; car la
sincérité me touche d'une
telle sorte, que je crois que
si ma maîtresse, et même
ma femme, m'avouait que
quelqu'un lui plaît, j'en
serais affligé.» [28]

Us dono —vaig dir-li— el
consell que posaria jo en
pràctica, car la sinceritat
m'és tan natural i tan grata
que crec que si la meva
amant o la meva esposa em
confessava que els
n'agradava un altre, me'n
sentiria afligit. [59]

Conclusions

Estem, doncs, davant dues traduccions notables d'un clàssic del XVII, símbol de la incorporació de la dona en els àmbits intel·lectual i artístic, obra cabdal de la literatura francesa i iniciadora de la novel·la moderna, escrita per una preciosista activa, Madame de La Fayette. És evident que sense els condicionants politico-culturals no hauria estat possible la primera traducció catalana de *La princesa de Clèves*. La Mancomunitat, amb la creació d'infraestructures culturals, amb la reforma lingüística i l'eclosió del noucentisme van suscitar la traducció d'obres de la literatura universal com a mitjà de recerca d'un llenguatge literari propi i d'obertura al món. Marquina, en la versió del 1923, tria, doncs, un clàssic francès que li permet d'assajar-ho. El preciosisme de l'original s'adeia amb el llenguatge literari, especialment el lèxic, que establia el mestre Carner, la qual cosa li devia facilitar l'establiment, amb una certa comoditat, de l'equivalència catalana de l'obra. Probablement Carner hi va intervenir directament —encara que només fos com a revisor—, pel fet que havia estat director literari d'Editorial Catalana i encara n'era traductor. El substrat lingüístic familiar de Marquina, el fet que principalment escrivís en espanyol —especialment teatre— i que hi traduís diverses obres fan pensar que era un idioma del qual tenia un domini superior al del català. La segona versió catalana de la novel·la ben probablement té l'origen en l'envel·liment de la tria lèxica de la primera, un lèxic ampul·losament noucentista. Grimalt creu que n'ha d'actualitzar el text, que ha envellit i que en pot entorpir la comprensió al lector d'avui. Partint del fet que l'idioma, el 1990, ha evolucionat com també els gustos i les convencions literàries, opta, doncs, per una versió lingüísticament més actual, transparent i més lliure d'artificis, però més acostada sintàcticament al clàssic francès. Grimalt se serveix, això no obstant, d'un recurs personal discutible, com és la inclusió al text de trets balears, amb una suposada

20. Probablement per la pressió del *lui* francès (complement indirecte), Grimalt tradueix erròniament *ajudar* com a intransitiu en aquest context: «i li prometé ajudar-li a comportar-se.»

funció arcaïtzant, com a mitjà de distanciament temporal envers una història i un text del XVII. En totes dues versions, això no obstant, la unificació estilística en un llenguatge pompós i ornamental probablement és justificada del tot.

Bibliografia

- BACARDÍ, Montserrat (2007). «La traducció del català al castellà: una tradició aleatòria». A: *Revista d'història de la traducció*, 1. [En línia] <www.traduccionliteraria.org/1611/art/bacardi.htm> [consulta: 4-1-2011].
- BOIXAREU, Mercèdès (1989). *Fonctions de la narration et du dialogue dans La Princesse de Clèves. «Du savoir d'amour» au «dire d'amour»*. París: Lettres Modernes.
- BUSQUETS, Loreto (1977). *Aportació lèxica de Josep Carner a la llengua literària catalana*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.
- CAMUS, Albert (1964). *Carnets II (janvier 1942-mars 1951)*. París: Gallimard.
- CHAURAND, Jacques (1999). *Nouvelle histoire de la langue française*. París: Seuil.
- COROMINES, Joan (1971). *Lleures i converses d'un filòleg*. Barcelona: Club Editor.
- LA FAYETTE, Madame de (1923). *La princesa de Clèves*. Trad. de Rafel Marquina. Barcelona: Editorial Catalana. (Biblioteca Literària, 63).
- (1990). *La princesa de Clèves*. Trad. de Josep A. Grimalt. Barcelona: Proa. (A Tot Vent, 288).
- (1999). *La Princesse de Clèves (1678)*. Association de Bibliophiles Universels. [En línia] <<http://abu.cnam.fr/cgi-bin/donner?cleves2>> [consulta: 2010-2011].
- LATHUILLÈRE, Roger (1966). *La Preciosité. Étude historique et linguistique*. Ginebra: Droz.
- LLANAS, Manuel (2005). *L'edició a Catalunya: el segle xx (fins a 1939)*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- LLANAS, Manuel; PINYOL I TORRENTS, Ramon (2001). «Prosistas y poetas franceses (hasta el siglo XVIII) traducidos al catalán en el siglo XX» A: LAFARGA, Francisco; Antonio DOMÍNGUEZ (eds.). *Los clásicos franceses en la España del siglo xx. Estudios de traducción y recepción*. Barcelona: PPU, 23-37.
- LLOVET, Jordi (2010). «La lleialtat extrema». A: *El País*, 2.12.2010. [En línia] <http://www.elpais.com/articulo/paginas/lleialtat/extrema/elpepissupbqc/20101202elppbqcpag_1/Tes> [consulta: 2.6.2011].
- MALANDAIN, Pierre (1986). *Madame de Lafayette. La Princesse de Clèves*. París: PUF.
- MALÉ, Jordi (2007). ««Una llengua en plena ebullició». Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle XX». *Quaderns. Revista de Traducció*, 14: 79-94.
- MARAGALL, Joan (1970). *Obres completes I*. Barcelona: Selecta.
- MURGADES, Josep (1994). «Apunt sobre noucentisme i traducció». *Els Marges*, 50: 92-96.
- ORTÍN, Marcel (1996). *La prosa literària de Josep Carner*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (2004). «Las traducciones, del noucentisme a la actualidad». A: LAFARGA, Francisco; Luis PEGENAUDE (eds.). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, 674-719.
- PERICAY, Xavier; TUTAIN, Ferran (1996). *El malentès del noucentisme. Tradició i plagi a la prosa catalana moderna*. Barcelona: Proa.
- PINGAUD, Bernard (1997). *Mme. de La Fayette*. París: Seuil.
- RAPIN, René (1677). *Instructions pour l'histoire*. París: S. Mabre - Cramoisy.
- SERRA I CASALS, Enric (1996). «La revista “Teatralia” com a plataforma noucentista». *Els Marges*, 55: 7-28.