



**Catalonia**

33 | Deuxième semestre 2023  
Traduire Proust dans les langues de la péninsule  
ibérique et de l'Amérique latine

---

## La re-traducció catalana de les sensacions auditives en l'obra de Marcel Proust

*The Catalan re-translation of auditory sensations in the work of Marcel Proust*

**Valèria Gaillard Francesch**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/catalonia/5868>

DOI : [10.4000/catalonia.5868](https://doi.org/10.4000/catalonia.5868)

ISSN : 1760-6659

### Éditeur

Sorbonne Université - Laboratoire CRIMIC (EA 2561)

### Référence électronique

Valèria Gaillard Francesch, «La re-traducció catalana de les sensacions auditives en l'obra de Marcel Proust», *Catalonia* [En línia], 33 | Deuxième semestre 2023, Publicat el 15 décembre 2023, Consultat el 18 janvier 2024. URL: <http://journals.openedition.org/catalonia/5868> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/catalonia.5868>

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 janvier 2024.



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

---

# La re-traducció catalana de les sensacions auditives en l'obra de Marcel Proust

*The Catalan re-translation of auditory sensations in the work of Marcel Proust*

Valèria Gaillard Francesch

---

- 1 És ben sabut que Marcel Proust va dubtar llargament sobre si escriure un assaig o una ficció per abordar els grans temes que el neguitejaven, entre els quals, i ocupant un lloc principal, el de la creació artística i concretament la literària. És ben sabut també que, finalment, va optar personalment per la creació literària a través d'una novel·la que fusiona de manera ponderada reflexió i ficció. «Suis-je romancier?»<sup>1</sup> es preguntava angoixat a l'alba de l'escriptura de la seva novel·la, l'any 1908. En el *Contre Sainte-Beuve*, o fins i tot abans, com ara en el prefaci de la seva traducció de *Sésame et les Lys*, de John Ruskin, emergeix amb força la vena ficcional que l'estira cap a la novel·la, cap a la imaginació, allunyant-lo del pensament, de la pura intel·ligència i del gènere assagístic. L'art es presenta als ulls de Marcel Proust com l'única via per assolir una vida plena: «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue c'est la littérature»<sup>2</sup>. Només per l'art, opina Proust, podem superar el solipsisme i veure el que veu l'altre d'un univers que no és el mateix que el que nosaltres veiem. Tot això per dir que, si bé Marcel Proust no va deixar escrit cap assaig dedicat exclusivament a desenvolupar la seva concepció de la literatura, aquesta sí que es pot resseguir en el conjunt dels seus articles i textos inacabats, i de manera ben dosificada en la seva única novel·la, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927).
- 2 Si bé la reflexió sobre la literatura i la creació literària queda esparsa al llarg dels set volums, i es pot dir que pivota al voltant del personatge model de l'escriptor Bergotte, és concretament en el darrer volum on tot sembla concentrar-se per produir la revelació final que clou la novel·la. Aleshores l'Heroï –entès com a protagonista de la història– esdevé el Narrador, gràcies a la presa de consciència de com ha d'abordar l'escriptura, i pot acomplir així la seva vocació presentada a l'inici del cicle. És en aquest context que Marcel Proust desenvolupa la seva *ars poètica* i defineix clarament

l'escriptura com una «traducció», concretament una traducció del que anomena el seu «llibre interior»: «[...] je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur»<sup>3</sup>. Si estirem el fil d'aquesta afirmació capital en la novel·la de Proust, ja que la traducció és ben bé el «sèsam» que obre les portes de l'escriptura, podem deduir que qualsevol traducció de la *Recherche* és, en certa manera, sempre una re-traducció, és a dir, la traducció d'una traducció.

- 3 Proust va una mica més enllà i defineix quin tipus de traducció té en ment. Aleshores assenyala que la traducció del «llibre interior» que cadascú posseeix –una altra metàfora per referir-se al passat vivencial–, és una traducció d'allò viscut i que es recupera no mitjançant la memòria voluntària, que és la memòria de la intel·ligència, sinó per la involuntària, aquella que ens retorna el passat amb tota la seva riquesa sensorial, i que es desencadena a partir de reminiscències per produir un tipus de memòria emotiva, allunyada de la raó. Aquestes reminiscències es produeixen de manera atzarosa a través de la identificació entre una impressió present amb una de passada. El curtcircuit temporal que es produeix ve a anul·lar d'alguna manera el temps i fa palès que el passat continua paradoxalment present. Al mateix temps, és una experiència que restitueix la identitat original de l'Herói, la de la infància, que el pas del temps i el costum ablanidor semblava haver esborrat. L'escriptor –i aquesta és la lliçó que aprèn l'Herói–, ha d'intentar recuperar aquest passat en tota la seva vivesa, recuperar el mateix deversall sensorial que es produeix en el curs de l'instant present però que, per culpa de la «lleï de la imaginació», no en podem gaudir. Només ho podem fer un cop el fenomen ha passat i es pot assaborir estèticament gràcies a la imaginació que el recrea de manera retrospectiva.

## La *Recherche* vista com una traducció de les sensacions passades

- 4 Quan Proust argumenta que escriure és traduir fa referència al passatge que es produeix entre els esdeveniments crus del passat, l'experiència remota, i els seus equivalents «espirituals» o intel·ligibles fets de paraules i que, gràcies a una recerca aprofundida de la veritat i al treball d'un estil concret –els anomenats «anells del bell estil»–, aquesta escriptura podrà donar compte d'aquesta vida viscuda en tot el seu esplendor vivencial. Aquesta conceptualització de la traducció és específica de Marcel Proust i s'ha definit de diverses maneres, com ara la «traducció ontològica»<sup>4</sup>, o bé la «traducció del sensible» (Simon, 2018). En tots dos casos se subratlla el fet que es produeix un canvi de substància sense deixar de ser, tanmateix, la mateixa: d'un estat sensorial es passa a un altre d'«espiritual» o intel·ligible, que en el fons ve a ser l'altra cara de la mateixa moneda. El mateix Proust, en una carta al seu amic Lucien Daudet del 27 de novembre del 1913, exposa quin és el seu objectiu com a escriptor, i afirma que busca «une manière d'écrire où s'est accompli le miracle suprême, la transsubstantiation des qualités irrationnelles de la matière et de la vie dans des mots humains»<sup>5</sup>. Segons ho planteja Béatrice Athias, «la mission propre de l'écrivain consistant à traduire avec clarté les impressions pré-verbales» (Athias, 370), per tant, traduir implicaria passar de l'estadi pre-verbal dels fenòmens al verbal, és a dir, passar-los pel sedàs de l'escriptura-traducció.

- 5 Enfront d'aquesta traducció entesa com a «transsubstanciació», en la qual hi ha una gran part de misteri, tal com estudia Julia Kristeva<sup>6</sup>, n'hi ha una altra en la qual es produeix una mutació similar, però el recorregut produït no té el mateix abast. Si ens atenem a la terminologia de Roman Jakobson, la tasca del traductor de la *Recherche* materialitza el pas d'un codi semiòtic a un altre en el que anomena una «traducció interlingüística»<sup>7</sup>, és a dir, que transita d'una llengua a una altra. Ara bé, aquesta traducció no es limita a un joc més o menys complex d'equivalències lèxiques i sintàctiques, sinó que també opera a la manera d'una creació, partint, com en el cas de la traducció ontològica, d'un text base que cal transformar. Només des d'aquesta perspectiva hermenèutica, l'única que emana de la teoria traductològica proustiana, es pot traduir *À la recherche du temps perdu*. En aquesta transformació traductiva, que es pot entendre també com una metamorfosi, ja que inclou una forma «altra» que l'original, el traductor de Marcel Proust ha d'enfrontar-se amb aquesta riquesa sensorial que, tal com hem vist, és la pell de la prosa proustiana.

## L'especificitat de les impressions auditives

- 6 Entre les nombroses impressions sensorials que travessen la *Recherche*, de tipus visuals, tàctils, olfactives, gustatives i auditives, aquestes últimes són especialment rellevants. Per quin motiu? D'entrada la vista s'equipara amb la intel·ligència i ens pot enganyar, tal com adverteix el mateix Proust: «Comme la vue est un sens trompeur!»<sup>8</sup>. A banda, tal com analitzen Jean-Yves i Marc Tadié, aquest sentit té un problema: «la mémoire visuelle est trop sollicitée, trop habituée»<sup>9</sup>. El sentit gustatiu i olfatiu estan lligats al costat més arcaic de l'ésser humà: «Le goût et l'olfaction sont des supports très fiables des sentiments qui accompagnent leur perception»<sup>10</sup>. Ja sabem que l'escena inaugural de la magdalena es basa en aquest tipus d'impressions i ja en els primers esbossos de la *Recherche* hi apareix més o menys modificada pels elements que desencadenen la reminiscència. A *Les soixante-quinze feuillets*, Proust va sospesar diferents possibilitats de reminiscències sensorials i val a dir que la sonora ocupa també una plaça principal. Ja en les primeres versions de la novel·la es troba el soroll de la cullera repicant sobre el platet que remet al soroll del martell del guardagules sobre les rodes del tren per cloure el cicle<sup>11</sup>. Com a antecedent literari en la valoració de la memòria despertada per les impressions auditives, trobem Chateaubriand i el cant del tord al parc de Montboissier en les *Mémoires d'Outre-tombe*.
- 7 Segons Jean-Yves i Marc Tadié les impressions auditives són «puissantes»<sup>12</sup> i tenen la particularitat que sovint ens afecten sense que ens n'adonem quan es tracta dels sorolls quotidians. En aquest sentit, escapen totalment al control de la raó. A banda, tenen una característica única si seguim les descripcions de Proust: la seva indestructibilitat, és a dir, la seva capacitat de situar-se fora del flux del temps cronològic. El so de la campana de l'església de Combray, per exemple, s'equipara amb l'or, un mineral no només conegut per la seva bellesa –en la tradició alquimista és el símbol de la creació poètica–, sinó també per la seva durabilitat. Un altre exemple d'aquesta indestructibilitat el trobem en l'escena de *Du côté de chez Swann*, quan el narrador adult torna a percebre els sanglots de la seva infantesa que «no han cessat mai»:

Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me trouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les

entends à nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtés mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir<sup>13</sup>.

- 8 Per tant, d'alguna manera, aquestes impressions queden latents dins nostre i s'activen fàcilment.
- 9 D'altra banda, el talent de l'escriptor –com el del traductor, sovint representat com un mèdiu–, és tenir una oïda fina per poder escoltar els sons de les coses que l'envolten, els seus ritmes i la musicalitat inherent. Marcel Proust era lector del filòsof peripatètic Aristoxen de Tarant (360 a.C.-300 a.C.), gran defensor del sentit de l'oïda i autor d'un tractat fundacional sobre el ritme, *Elements d'harmonia*. L'aprenentatge de l'Herói de la *Recherche* passa en gran mesura per aprendre a escoltar. Així, de jove, fa oïdes sordes als arbres de Hudimesnil que l'interpel·len perquè els escolti i, en canvi, ja més gran, es deixa embriagar pels crits de París i tot un món sensitiu que conté, fet d'aromes i sabors. Efectivament, els sons tenen una riquesa capaç de generar universos per si mateixos. De fet, a *La prisonnière*, trobem: «Si bien qu'à ce moment-là, les yeux fermés, dans mon lit, je me disais que tout peut se transposer et qu'un univers seulement audible pourrait être aussi varié que l'autre»<sup>14</sup>. En aquest procés, per tant, els records sonors juguen un paper essencial, ja que el talent de l'escriptor-traductor resideix en part en la seva capacitat d'escoltar «l'air qui vous poursuivait de son rythme insaisissable et délicieux»<sup>15</sup>.
- 10 A banda, hi ha un altre aspecte que distingeix les impressions auditives de la resta: els sons formen part de la pròpia escriptura, entesa com una codificació gràfica de la parla. Tota escriptura incorpora una part fonètica, de la mateixa manera que l'encadenament de les paraules en la sintaxi també produeix un ritme, el que s'anomena la prosòdia. En el seu origen la poesia no era altra cosa, al capdavant, que la recerca de la musicalitat a través de les rimes. Per tant, l'escriptor, és a dir, el traductor del «llibre interior», ha de ser extremadament sensible al so, de la mateixa manera que el traductor ha d'abordar la *Recherche* com la traducció d'una partitura.

## Una sonoritat que es manifesta a tres nivells

- 11 Si analitzem de prop quina és la presència de les impressions auditives en la *Recherche* des d'una perspectiva traductològica, veiem que la qüestió del so és present a tres nivells: com formant part de l'entorn del protagonista, i aquí entra des del paisatge sonor quotidià, fins a les maneres de parlar dels personatges (accents, pronúncies particulars) i totes les músiques que escolta en diferents formats, dos aspectes –aquests darrers–, que no s'abordaran en aquest paper perquè ja s'ha estudiat a bastament; els efectes sonors creats a partir de la tria de les paraules, que esdevenen així gairebé notes, i finalment, a un nivell més general, el ritme de la prosa mateixa, que marca l'estil peculiar de Proust.
- 12 En primer lloc, i en consonància amb la perspectiva proustiana de l'escriptura com a traducció del món sensible, el so apareix com a part integrant del món fenomenològic que envolta l'Herói. De fet, la descripció de les diferents sonoritats sempre és present en els diversos espais on evoluciona el protagonista i, gràcies a aquesta escriptura, és a dir, «traducció» de sons, el lector té la sensació que la vida s'instal·la en la història. Efectivament, les sensacions acústiques produeixen la impressió directa del present. Només a Combray, és a dir, en el món de la infància, hi ha un univers sonor que, segons

defensa Lydia Davis, que ha traduït a l'anglès *Du côté de chez Swann*<sup>16</sup>, és més ric que l'actual i va tenir un impacte directe en la prosa proustiana:

Thinking about the rhythms and sounds of Proust's prose and then about the environments in which he grew up, I began to relate the two and think more specifically about the sounds that surrounded him, and the rhythms of these sounds. I began to wonder just how much of an effect these rhythms had on the rhythms of his prose<sup>17</sup>.

- 13 Entre els sons que Proust recull a Combray hi ha, en primer lloc, els de les campanes que marcaven les hores i els diferents ritus religiosos, els lladrucs dels gossos que borden quan la família torna de les excursions o els cops de martell del forjador i el cant d'un gall. A l'interior també se sent el fregament dels vestits de les dones, la Françoise feinejant a la cuina i, de nou, la pèndola, que marca el pas del temps. Davis opina que també es devia sentir el cant dels diferents ocells i el brunzit dels insectes, grills i borinots, el roc-roc de les granotes i el pas dels carros pels carrers amb el cloc-cloc de les petjades dels cavalls a l'exterior, i a l'interior de la casa familiar –tant a Combray com a la ciutat– el xiulet de la cafetera i la dringadissa dels plats i gots disposats a taula, i el xiuxiueig dels membres de la família parlant. Davis apunta amb molt d'encert que Proust –estudiant de piano i profund melòman– tenia un sentit afilat del ritme. Davis fins i tot analitza els diferents «beats» que fan el paper del «baix» en la partitura de música que podríem definir d'acusmàtica que és la *Recherche*.
- 14 És indubtable que el paisatge acústic de la *Recherche* és d'una riquesa exuberant. Un altre exemple, a banda de Combray, el trobem a *Le côté de Guermantes*, un volum que engega amb «le pépiement matinal des oiseaux semblait insipide à Françoise»<sup>18</sup>, que en català es va convertir en «la piuladissa matinal dels ocells semblava insípida a la Françoise»<sup>19</sup>. En aquest article, i a tall d'exemple, analitzarem la traducció dels diversos tocs de campana que apareixen descrits en aquest passatge i la seva traducció catalana:
- Les soirs où, assis devant la maison sous le grand marronnier, autour de la table de fer, nous entendions au bout du jardin, non pas le **grelot** profus et criard qui arrosait, qui étourdissait au passage de son bruit ferrugineux, intarissable et glacé, toute personne de la maison qui le déclenchait en entrant “sans sonner”, mais le double tintement timide, ovale et doré de la **clochette** pour les étrangers<sup>20</sup>.
- Els vespres, asseguts davant de la casa sota el gran castanyer, al voltant de la taula de ferro, sentíem a l'extrem del jardí, no pas el **cascavell** profús i cridaner que ruixava, que atabalava en passar amb el seu soroll ferruginós, inesgotable i glaçat, tothom de la casa que el feia sonar entrant “sense trucar”, sinó la doble dringadissa tímida, oval i daurada de la **campaneta** per als forasters.<sup>21</sup>
- 15 Proust compara els dos sorolls de campanes i ho fa recurrent a la sinestèsia, que adopta una dimensió experiencial que desborda la figura retòrica tan apreciada pels poetes simbolistes. De fet, en la fenomenologia incipient proustiana, les impressions es produeixen de manera confusa, barrejant tots els sentits, de la mateixa manera que les reminiscències llencen el subjecte entès en la seva corporalitat en un estat d'embriaguesa perquè es produeix una superposició d'impressions passades i presents. En aquest paràgraf, el cascavell pateix primer una personificació, perquè «ruixa» qualsevol persona que passa (com si tingués, per tant, una vida interior), i després el seu soroll és adjectivat amb característiques pròpies del tacte: «ferruginós» i «glaçat», en una mostra de la complexitat de la percepció sensorial per part del subjecte, que es defineix així no tant per l'intel·lecte, sinó pels seus sentits.
- 16 Un altre exemple de l'ús de la sinestèsia, entesa com a experiència sensorial del subjecte, el trobem a *La prisonnière*. Aquí les gotes de les teulades parrupen com els

coloms: «[...] les toits, mouillés d'une ondée intermittente que sèche un souffle ou un rayon, laissent glisser en roucoulant une goutte de pluie [...]»<sup>22</sup>. La traducció catalana: «[...]les teulades, banyades amb una onada intermitent que asseca una brisa o un raig, deixen lliscar parrupant una gota de pluja[...]»<sup>23</sup>. O bé, a *Combray*, Proust descriu el petit camí de Tansonville i diu «je le trouvais tout bourdonnant de l'odeur des aubépines»<sup>24</sup>, traduït per «el vaig trobar tot bronzint l'olor dels espinalbs»<sup>25</sup>.

- 17 En segon lloc, aquesta preocupació proustiana per la sonoritat es materialitza en l'elecció del lèxic. És a dir, que les paraules estan seleccionades pel seu so que marcarà al seu torn una percepció dirigida per l'autor, i que sovint roman inconscient en el lector. La mateixa paraula «aubépine», la vaig traduir com a «espinalb» per mantenir-ne la sonoritat i el joc entre la «p» i la «b» sense renunciar a les vocals «e», «i», i «a», tot i que en un altre ordre. Una altra paraula que juga amb la força de la seva sonoritat exòtica és la metàfora de l'acte sexual que utilitzen Swann i Odette: «faire catleya», de *Du côté de chez Swann*. La traducció catalana, «fer catleia», restitueix de manera força ajustada aquesta paraula tan explosiva a nivell sonor.

## Al·literacions i dissonàncies en el text

- 18 En aquest apartat també hi trobem les al·literacions, com per exemple, en l'escena de les gerres d'aigua submergides en el Vivonne a *Du côté de chez Swann*: «[...] évoquaient l'image de la fraîcheur d'une façon plus délicate et plus irritante qu'elles n'eussent fait sur une table servie, en ne la montrant qu'en fuite dans cette **allitération perpétuelle** entre l'eau sans consistance [...]»<sup>26</sup>. En la traducció catalana he provat de mantenir l'al·literació: «[...] evocaven la imatge de la frescor d'una manera més deliciosa i irritant que si haguessin estat sobre una taula parada, i mostrant-la tan sols en fuga en aquella **al·literació il·limitada** entre l'aigua sense consistència [...]»<sup>27</sup>. Però també, en la descripció de les diverses estances on dormia el Narrador –de nou a *Du côté de chez Swann*– el so ajuda a crear una percepció de violència gràcies a l'abundant presència de consonants oclusives. Aquest tipus de consonants reforcen l'efecte que l'escriptor vol provocar en el lector. Vet aquí l'exemple:

[la chambre] où une étrange et impitoyable glace à pieds quadrangulaires barrant obliquement un des angles de la pièce se creusait à vif dans la douce plénitude de mon champ visuel accoutumé un emplacement qui n'y était pas prévu<sup>28</sup>.

- 19 La traducció catalana, que ha provat de mantenir el major número d'aquest tipus d'oclusives, és la següent:

[la cambra] on un estrany i desprietat mirall de peu quadrangular, barrant obliquament un dels angles de l'habitació, s'emparava per força, en la dolça plenitud del meu camp visual habitual, d'un emplaçament que no estava previst<sup>29</sup>.

- 20 Un altre passatge ric en al·literacions i dissonàncies es troba també a *Combray*, quan descriu els campanars de Martinville:

Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent<sup>30</sup>.

Aviat les seves línies i superfícies assolellades, com si haguessin estat una mena d'escorça, es van esquinçar<sup>31</sup>.

- 21 La paraules també apareixen modificades en el discurs referit, en els diàlegs, per denotar un accent concret d'algun personatge –una manera de marcar la seva personalitat– com ara les pífiles lingüístiques del misteriós filòsof noruec a *Sodome et*

*Gomorrhe*, que s'equivoca i diu «si m'he permès aquest qüestionari –perdó, aquesta qüestació– és perquè demà he de tornar a París»<sup>32</sup>. O bé el cas de la princesa Sherbatoff, que té un accent rus. L'estratègia traductiva emprada ha estat canviar les «r» per «l» per marcar l'accent de la princesa Sherbatoff, tal com apunta el mateix Proust: «le roulement des r de l'accent russe était doucement marmonné au fond de la gorge, comme si c'étaient non des r mais des l»<sup>33</sup>. En català, aquesta característica dona, per exemple, «m'estic avoglint»<sup>34</sup>. Un altre exemple el trobem a *La prisonnière*, on un dels personatges, Bréauté, té dificultats per pronunciar la fricativa palatal [ʃ], que correspon a la grafia «ch», per això diu «ma ière duiesse». En català la solució transpositiva retinguda ha estat reemplaçar la [k], que correspon a la grafia «qu», també per un iod (que també correspon a la grafia «i») a «duquesa», la qual cosa dona: «benvolguda duiessa». D'altra banda, els personatges mateixos fan bromes que es basen en parafronies, és a dir en paraules que tenen aproximativament la mateixa pronúncia. A *Sodome et Gomorrhe*, per exemple, Saniette diu: «C'est un Watteau à vapeur»<sup>35</sup>, fent el joc amb el nom del pintor, Watteau, i la paraula «bateau», el que dona un «vaixell a vapor», una broma impossible de traduir al català, així que vaig posar una nota a peu de pàgina per explicar-lo<sup>36</sup>.

- 22 També integren aquest segon apartat les interjeccions expressives. Val a dir que són escasses en la novel·la de Proust, però n'hi ha una que resulta especialment complicada de traduir. Es tracta del «Zut, zut, zut, zut!», que es troba en el primer volum<sup>37</sup>. Es situa en un passatge considerat clau de la *Recherche* perquè l'Herói és incapaç d'articular, d'expressar les seves impressions davant la bellesa de la natura que l'aclapara. És un moment fundacional perquè reflecteix d'una banda la sensibilitat naixent del nen davant la bellesa de la natura i alhora la seva incapacitat per expressar amb paraules les seves sensacions. És a dir, que en aquest primer estadi és incapaç de traduir les seves sensacions de manera intel·ligible, tal com podrà fer més endavant. No cal dir que aquesta interjecció és molt difícil de traduir perquè no hi ha res de semblant en català a nivell sonor. La meua proposta, «Òndia!», una interjecció força habitual en contextos literaris, reflecteix la sorpresa del jove Herói alhora que el motiu de la sorpresa roman d'alguna manera obscur, que és el que interessa en aquest passatge. Ara bé, es perd la repetició de la interjecció, que en català hauria sonat realment estrany. Amb això es perd la dimensió «indexal» del que Hannah Freed-Thall<sup>38</sup> considera una onomatopeia que es repeteix quatre vegades, i no tres com és habitual. Els elements que indexa són precisament els que han despertat en el nen aquesta sensació: la teulada, l'aigua, el mur i el cel. Una altra interjecció es troba en *La prisonnière*: «pif!» apareix el gest de Charlus de pinçar el nas a un jove lacai, i que vaig traduir com a «mec!».

## La prosòdia que marca el batec de la lectura

- 23 Finalment, el so és present en el ritme de la pròpia prosa, tal com ha estudiat Jean Milly en el seu assaig canònic *La phrase de Proust*<sup>39</sup>. Aquest ritme es regula a partir de la puntuació i defineix una prosòdia pròpia. Podem veure molt bé com Proust treballava la puntuació d'una manera personal, trencant algunes regles bàsiques, com ara col·locar a l'inici de la frase el connector «però» o el connector «perquè» en comptes de fer-ho al centre, sempre amb la voluntat de donar fluïdesa a la prosa. Milly també assenyala la construcció en hipotaxi de les frases que imprimeix a la narració aquest ritme més proper a l'oralitat. Deixeble de Flaubert, que feia passar els seus textos per la prova del



que anomenava el seu «gueuloir», és a dir, per un exercici de declamació, Proust mesurava l'impacte sonor que a nivell inconscient tindrien les seves frases en el lector. No es té constància que seguís cap mètode similar de lectura oral, però sí que certs passatges els va dictar directament als seus ajudants ocasionals. Sense oblidar que la seva feina prèvia com a pastitxador es basa precisament en el seu sentit intern del ritme. Així mateix, en una carta a Robert Dreyfus, del 21 de març del 1908, fa referència al pastitx d'Ernest Renan i exposa el seu mètode: «J'avais réglé mon métronome intérieur à son rythme et j'aurais pu écrire dix volumes comme ça»<sup>40</sup>.

- 24 Per mirar de restituir el batec de la prosa proustiana, comparo la traducció catalana amb l'enregistrament àudio del volum corresponent de la *Recherche* editat per Thélème, exercici que em permet acabar d'ajustar la puntuació i aconseguir que el text tingui la respiració proustiana. Tot i salvant les distàncies entre les dues llengües, el francès i el català, sí que es pot corregir perquè la prosòdia sigui el més propera possible de l'original. Per exemple, en *La presonera*, després de contrastar la gravació amb la puntuació, vaig modificar les comes de l'*incipit*. La primera versió: «Des del matí amb el cap encara girat del costat de la paret i abans d'haver vist, per sobre de les grans cortines de la finestra, de quin to era la ratlla de claror, jo ja sabia quin temps feia». La segona: «Des del matí, amb el cap encara girat del costat de la paret, i abans d'haver vist per sobre de les grans cortines de la finestra de quin to era la ratlla de claror, jo ja sabia quin temps feia».
- 25 D'altra banda, és empesa per la preocupació pel ritme i per respectar la mètrica de les primeres frases que vaig traduir l'adverbi temporal inicial de l'*incipit* per: «Durant anys». Així s'obtenen tres síl·labes, en comptes de les cinc que suposaria un més proper: «Durant molt de temps». La frase queda de la següent manera: «Durant anys he anat a dormir d'hora», deu síl·labes, les mateixes que en la frase en francès: «Longtemps je me suis couché de bonne heure». Els primers paràgrafs de l'*incipit* de *Pel cantó de Swann*, doncs, equivalen frase a frase a les mateixes síl·labes que en l'original. Ja sabem que traduir és prendre decisions i, en aquest cas, es perd l'adverbi «longtemps» que alguns estudiosos han relacionat amb el substantiu Temps, en majúscules, que clou la novel·la, a *Le temps retrouvé*. És cert que, a l'*incipit*, el temps apareix com a sufix en un adverbi i la seva presència és relativa, ja que no està marcada amb una majúscula i forma part d'una paraula composta. De fet, en el mateix paràgraf final també apareix el mateix adverbi «longtemps», sense que, tanmateix, sembli que hi hagi cap voluntat per part de l'autor de remarcar la presència del mot «temps», ja que, en francès, és d'un ús molt corrent.
- 26 D'altra banda, la tria del temps verbal d'aquesta frase inaugural, el passat perfet, «he anat», no correspon tant a una preocupació pel ritme com per una voluntat de marcar el present des del qual parteix la narració, en comptes d'un passat perifràstic, «vaig anar», que arrencaria la narració en el passat. L'aspecte temporal de la novel·la és fonamental perquè ja sabem que Proust parteix del present per evocar el passat en una narració a doble temporalitat: el passat, protagonitzat per l'Herói, i una altra present protagonitzada pel Narrador, que va comentant les vivències passades. En una «mise en abîme» totes dues figures es fonen al final.
- 27 Gràcies a aquests exemples es pot constatar, a mode de conclusió, que tot traductor de la *Recherche* es troba davant d'un camp de mines —també— sonor i, per tant, li cal aguditzar la sensibilitat auditiva per mirar de preservar en la mesura del possible aquesta riquesa sonora del text. Com un director d'orquestra, el traductor ha de fer

vibrar la prosa proustiana seguint les indicacions de Proust com en una partitura en part acusmàtica i aconseguir així oferir una experiència, si bé no igual, cosa que fora impossible, almenys igual d'embriadora en la llengua d'arribada. Al capdavall, es tracta d'una traducció on la «lletra», si prenem la clàssica dicotomia entre l'esperit i la lletra, és essencial perquè ha de provar de posar de relleu la seva materialitat sonora: cal traduir la *Recherche* com es tradueix poesia.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Obra de Proust citada

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, édition de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, édition générale établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

PROUST, Marcel. *Le Carnet 1908*, Établi et présenté par Philip Kolb, Cahiers Marcel Proust, Nouvelle Série. Paris: Gallimard, 1976.

PROUST, Marcel. *Les soixante-quinze feuillets*. Paris: Gallimard, 2021.

PROUST, Marcel. *Correspondance*, édition de Philip Kolb, 21 volumes. Paris: Plon, 1970-73.

### Edició catalana citada

GAILLARD FRANCESCH, Valèria. *A la recerca del temps perdut*, volums I, II, III, IV i V. Barcelona: Proa, 2019 [2011], 2019 [2013], 2019, 2021, 2023.

### Referències bibliogràfiques

ATHIAS, Béatrice. *La Voix dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*. Paris: Classiques Garnier, 2020.

AUBERT, Nathalie. *Proust: La Traduction du sensible*. Oxford: Legenda, European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002.

DAVIS, Lydia, trad. *In Search of Lost Time: Volume 1 The Way by Swann's*. Londres: Penguin Classics, 2003.

DAVIS, Lydia. *Essays two: on Proust, translation, foreign languages, and the city of Arles*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2021.

- FREED-THALL, Hannah. «Zut, Zut, Zut, Zut: Aesthetic Disorientation in Proust». *MLN*, vol. 124, núm. 4, (Sep 2009), p. 868-900. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40606295>. [consultat el 15-07-2023].
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique Générale*. París: Minuit, 1963.
- KRISTEVA, Julia. *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. París: Gallimard, 1994.
- MILLY, Jean. *La Phrase de Proust*. París: Larousse, 1975.
- SIMON, Anne. *Proust ou le réel retrouvé*. París: Honoré Champion, 2018.
- TADIÉ, Jean-Yves et Marc. *Le sens de la mémoire*. París: Gallimard, 1999.

## NOTES

1. PROUST, Marcel. *Le Carnet 1908*. Établi et présenté par Philip Kolb, Cahiers Marcel Proust, Nouvelle Série. París: Gallimard, 1976, p. 61.
2. PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, édition de Jean-Yves Tadié. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, vol. IV, p. 474.
3. *Ibid.*, p. 469.
4. AUBERT, Nathalie. *Proust: La Traduction du sensible*. Oxford: Legenda, European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002.
5. PROUST, Marcel. *Correspondance*. Édition de Philip Kolb, 21 volumes. París: Plon, 1970-73, vol. XII, p. 342-343.
6. KRISTEVA, Julia. *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. París: Gallimard, 1994.
7. JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique Générale*. París: Minuit, 1971 [1963], p. 79.
8. PROUST, Marcel. *À la recherche... Op. cit.*, vol. III, p. 512.
9. TADIÉ, Jean-Yves et Marc. *Le sens de la mémoire*. París: Gallimard, 1999, p. 196.
10. *Ibid.*, p. 198.
11. PROUST, Marcel. *Les soixante-quinze feuillets*. París: Gallimard, 2021, p. 139.
12. TADIÉ, Jean-Yves et Marc. *Le sens de la mémoire. Op. cit.*, p. 199.
13. PROUST, Marcel. *À la recherche... Op. cit.*, vol. I, p. 36.
14. *Ibid.*, vol. III, p. 591.
15. PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Édition générale établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 312.
16. DAVIS, Lydia, trad. *In Search of Lost Time: Volume 1 The Way by Swann's*. Londres: Penguin Classics, 2003.
17. DAVID, Lydia. *Essays Two: on Proust, translation, foreign languages, and the city of Arles*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2021, p. 241-242. Traducció: «Pensant en els ritmes i sons de la prosa de Proust i després en els ambients en què va créixer, vaig començar a relacionar-los i a pensar més concretament en els sons que l'envoltaven i els ritmes d'aquests sons. Vaig començar a preguntar-me quin efecte tenien aquests ritmes en els ritmes de la seva prosa».
18. PROUST, Marcel. *À la recherche... Op. cit.*, vol. II, p. 309.
19. GAILLARD FRANCESCH, Valèria, trad. *A la recerca del temps perdut*. Barcelona: Proa, 2019, vol. I, p. 11.
20. PROUST, Marcel. *À la recherche... Op. cit.*, vol. I, p. 13-14.
21. GAILLARD FRANCESCH, Valèria, trad. *Op. cit.*, p. 24.
22. PROUST, Marcel. *À la recherche... Op. cit.*, vol. III, p. 590.
23. GAILLARD FRANCESCH, Valèria, trad. *Op. cit.*, vol. IV, p. 24.

24. PROUST, Marcel. *À la recherche... Op. cit.*, vol. I, p. 136.
25. GAILLARD FRANCESCH, Valèria, trad. *Op. cit.*, vol. I, p. 173.
26. PROUST, Marcel. *À la recherche... Op. cit.*, vol. I, p. 166.
27. GAILLARD FRANCESCH, Valèria, trad. *Op. cit.*, vol. I, p. 210.
28. PROUST, Marcel. *À la recherche... Op. cit.*, vol. I, p. 8.
29. GAILLARD FRANCESCH, Valèria, trad. *Op. cit.*, vol. I, p. 17.
30. PROUST, Marcel. *À la recherche... Op. cit.*, vol. I, p. 178.
31. GAILLARD FRANCESCH, Valèria, trad. *Op. cit.*, vol. I, p. 226.
32. *Ibid*, vol. IV, p. 412.
33. PROUST, Marcel. *À la recherche... Op. cit.*, IV, p. 286.
34. GAILLARD FRANCESCH, Valèria, trad. *Op. cit.*, vol. IV, p. 413.
35. PROUST, Marcel. *À la recherche... Op. cit.*, IV, p. 329.
36. GAILLARD FRANCESCH, Valèria, trad. *Op. cit.*, vol. IV, p. 421.
37. PROUST, Marcel. *À la recherche... Op. cit.*, I, p. 153.
38. FREED-THALL, Hannah. «Zut, Zut, Zut, Zut: Aesthetic Disorientation in Proust». *MLN*, vol. 124, núm. 4, (Sep 2009), p. 868-900. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40606295>. [consultat el 15-07-2023], p. 874.
39. MILLY, Jean. *La phrase de Proust*. París: Larousse, 1975.
40. PROUST, Marcel. *Correspondance, Op. cit.*, vol. VIII, p. 67.

## RÉSUMÉS

Partint del fet Marcel Proust defineix l'escriptura com a traducció en el volum conclusiu del seu cicle novel·lístic, *Le temps retrouvé*, i situa així la tasca traductiva de manera metafòrica al centre de la seva poètica, aquest paper planteja que, segons aquesta perspectiva, qualsevol traducció de la seva obra es pot concebre com una re-traducció, és a dir, la traducció d'una traducció. Es tracta d'una re-traducció que ha de respectar els mateixos criteris esbossats en la teoria traductològica implícita de Marcel Proust. Si per a Proust escriure és traduir l'experiència, entesa com un flux d'impressions de tota mena, cal abordar la traducció d'*À la recherche du temps perdu* parant una atenció especial a aquest aspecte. Entre les diverses sensacions, les auditives juguen un paper fonamental per la seva qualitat indestructible. Analitzarem en la traducció catalana d'autoria pròpia, *A la recerca del temps perdut*, editada per Proa, alguns dels passatges més representatius.

Partant du constat que Marcel Proust définit l'écriture comme traduction dans le dernier volume de son cycle romanesque, *Le temps retrouvé*, et place ainsi métaphoriquement la tâche de traduction au centre de son *art poétique*, cet article suggère que, selon cette perspective, toute traduction de son œuvre peut être conçue comme une re-traduction, c'est-à-dire la traduction d'une traduction. C'est une re-traduction qui doit respecter les mêmes critères énoncés dans la théorie implicite de la traduction de Marcel Proust. Si pour Proust écrire est traduire l'expérience, comprise comme un flux d'impressions de toutes sortes, il faut aborder la traduction d'*À la recherche du temps perdu* en accordant une attention particulière à cet aspect. Parmi les différentes sensations, les auditives jouent un rôle fondamental en raison de leur qualité spécialement durable. Nous analyserons certains des passages les plus représentatifs de notre propre traduction catalane *A la recerca del temps perdut*, éditée chez Proa.

Marcel Proust defines writing as translation in the concluding volume of his novelistic cycle, *Le temps retrouvé*, and thus he places the translation task metaphorically at the centre of his *ars poetica*. According to this perspective, any translation of his work can be conceived as a re-translation, the translation of a translation. It is a retranslation that must respect the same criteria outlined in Marcel Proust's implicit translation theory. If writing, according to Proust, is translating experience, understood as a flow of impressions of all kinds, it is necessary to approach the translation of *À la recherche du temps perdu* paying special attention to this sensorial aspect. Among the different sensations, the acoustic ones play a fundamental role due to their unwavering quality. This paper analyses some of the most representative passages in the Catalan translation authored by myself and published by Proa.

## INDEX

**Mots-clés** : Proust Marcel, Recherche, traduction catalane, sonorité et traduction, traductologie, sensations auditives, re-traduction

**motsclesca** Proust Marcel, Recherche, traducció catalana, sonoritat i traducció, traductologia, sensacions auditives, re-traducció

**Keywords** : Proust Marcel, Recherche, Catalan translation, sound and translation, traductology, auditory sensations, re-translation

## AUTEUR

**VALÈRIA GAILLARD FRANCESCH**

Universitat Autònoma de Barcelona

valeria.gaillard[at]uab.cat