

Taula

9	Pròleg
32	<i>CHARMES</i>
33	ENCANTS
34	<i>Aurore</i>
35	Aurora
42	<i>Au platane</i>
43	Al plàtan
50	<i>Cantique des colonnes</i>
51	Càntic de les columnes
58	<i>L'abeille</i>
59	L'abella
60	<i>Poésie</i>
61	Poesia
64	<i>Les pas</i>
65	Els passos
66	<i>La ceinture</i>
67	El cinyell
68	<i>La dormeuse</i>
69	La dorment
70	<i>Fragments du Narcisse</i>
71	Fragments del Narcís
96	<i>La Pythie</i>
97	La Pítia

116	<i>Le sylphe</i>
117	El silf
118	<i>L'insinuant</i>
119	L'insinuant
120	<i>La fausse morte</i>
121	La falsa morta
122	<i>Ébauche d'un serpent</i>
123	Esbós d'una serp
148	<i>Les grenades</i>
149	Les magranes
150	<i>Le vin perdu</i>
151	El vi perdut
152	<i>Intérieur</i>
153	Interior
154	<i>Le Cimetière marin</i>
155	El cementiri marí
168	<i>Ode secrète</i>
169	Oda secreta
172	<i>Le rameur</i>
173	El remer
176	<i>Palme</i>
177	Palma

Pròleg

«Em faries escriure versos si fos poeta», va escriure Paul Valéry per a Émilie Noulet, amb qui va mantenir una íntima relació des de 1934 i fins a la primera meitat del 1937, quan, ja distanciats, ella contragué matrimoni amb Josep Carner. Aquesta frase trivial (que trec de *Valéry. Tratar de vivir*, de Benoît PEETERS, Ediciones del Subsuelo, 2021, p. 273) és essencialment una ironia, fruit d'una complexa trama de complicitats intel·lectuals i afectives entre el poeta i l'erudita belga, una de les primeres veus i de les més autoritzades en l'estudi crític de l'obra de Valéry. La trivialitat, però, no li lleva importància a l'hora d'il·lustrar la singularitat de la relació, volgudament distant, de Valéry amb la poesia. «El meu objecte mai no ha estat la poesia —la font és la mateixa (p. 274)—; ser poeta: no. He volgut ser *jo* = refer aquest *jo*.» L'obra poètica de Valéry, en conjunt, és una indagació intel·lectual sobre la poesia com a via per descobrir el funcionament de l'esperit: «Valéry cerca una mena de mecànica de l'esperit en què el fer coincideixi amb el poder conscient, la troballa amb el treball», escriu James Ronald Lawler (*Lecture de*

Valéry. *Une étude de «Charmes»*, Presses Universitaires de France, 1963, p. 11. Reedició numèrica FeniXX. Edició de Kindle).

L'any 1892, després d'una profunda crisi de consciència en què el detonant fou en part una secreta i molt íntima decepció amorosa, Valéry decideix abandonar la creació poètica. Té aleshores vint-i-un anys i és un prometedor poeta enlluernat per la gran poesia i especialment subjugat pels versos de Mallarmé, i que creix acompanyat de l'amistat de Pierre Louÿs i d'André Gide. En la biografia de Valéry és inevitable la referència a aquell trasbals de l'esperit que visqué a Gènova, la nit del 4 al 5 d'octubre, mentre s'estava a casa d'uns seus oncles (la seva mare, Fanny Grassi, era genovesa i havia contret matrimoni amb Barthélemy Valéry, originari de la ciutat corsa de Bastia, l'any 1861), on havia arribat tres setmanes abans, el 14 de setembre, procedent de Montpeller i amb l'ànim fortament colpit. Aquella nit es va desfermar sobre la ciutat italiana una de les violentes tempestes tardorals que assolien de tant en tant el litoral mediterrani. Un «temporal espantós» que mantingué el jove Valéry despert, assegut al llit, durant tota la nit, enlluernat per cada llampec. «Tota la meva sort es jugava en el meu cap. Jo estava entre *jo* i *jo*», escriu el poeta i ho recorda la seva filla Agathe Rouart-Valéry en la *Introduction biographique* per a l'edició de les obres completes del poeta (*Œuvres*, Pléiade, vol. I, p. 15). A aquest estat d'estupor neguitós i adelerat de coneixement, provocat per l'evidència del desdoblament del jo, s'hi referirà novament, més tard, en algunes de les anotacions que omplen els milers

de pàgines dels seus *Cahiers*, en els quals quedarà constància d'aquest treball d'indagació intel·lectual que l'acompanyarà tota la vida. En un dels quaderns —i aquesta és una citació recurrent en els nombrosos estudis sobre Valéry— escriurà: «Al capdavant, JO soc un sistema terriblement *simple*, trobat o format el 1892 —per irritació insuportable que ha excitat un *jo* número 2 a desfer-se d'un *jo primer*— com una mola molt centrifugada o una massa nebulosa en rotació» (*Cahiers* XVI, 45).

Els quaderns, que va omplir sistemàticament i a diari, de matinada, ens permeten seguir aquesta prospecció en el *jo* i la singularitat del *mètode* amb què Valéry condueix aquesta mirada conscient sobre si mateix per a la qual s'autoexigeix sempre *lucidesa* en l'apropament intel·lectual i *puresa* en la formulació verbal del pensament. Quant a la lucidesa, escriu Lawler, erudit acadèmic australià, «consistirà de manera inexpugnable a mantenir un punt de vista que es desprèn de totes les coses, a mantenir un ideal últim de consciència absoluta» (*op. cit.*, p. 10). I quant a la puresa: «L'ideal de Valéry és una substància pura obtinguda mitjançant *la neteja de la situació verbal* (aquí Lawler emprà paraules de l'assaig de Valéry *Poesia i pensament abstracte*) i la composició de la qual es pot formular de manera tan precisa com l'escriptura matemàtica. Valéry s'inspira en les ciències per proveir-se d'un criteri de rigor, tot refusant aquells mots als quals no pot donar un significat exacte i gairebé concret. Ell voldria fer taula rasa, pensar només per mitjà de les pròpies definicions» (*op. cit.*, p. 11).

Émilie NOULET, en la seva *Suite Valéryanne* (p. 16-17), ens diu que si l'interès de Valéry «al llarg de mig segle de reflexió i de producció, fou, en totes les seves formes, el descobriment i el coneixement del seu propi esperit com a generador del llenguatge i de les idees, la tècnica que va seguir per atrapar aquest *fugaç Inconegut* consisteix a sorprendre'l o en la seva puixança o en un moment d'indefensió» (citada per Monique Maka-De Schepper a *Le thème de la Pythie chez Paul Valéry*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fascicle CLXXXIV, 1969, p. 40). Aquest *jo* constantment desdoblada, sempre fugitiu i sempre inconegut cristal·litza en el corpus poètic de Valéry, en tots i cadascun dels poemes de *Charmes* i, de manera molt evident, en el tema recurrent de Narcís: («Mes jo, Narcís amat, només soc curiós / envers la meua essència» [«Fragments del Narcís», en aquest volum, p. 71]).

El bell Narcís, fill de Cefis i de la nimfa Liríope, a qui l'endeví Tirèsies va pronosticar, segons que es llegeix en les *Metamorfosis* d'Ovidi, que tindria una llarga vida si no es contemplava mai ell mateix, s'inclina a la vora de l'aigua i s'enamora del rostre que hi veu reflectit, i provoca amb això el despit de la nimfa Eco, que, frustrada així l'amor que sentia pel jove esquerp, es retira a un indret solitari on, decandida pel sofriment, s'amagreu fins al punt que només en resta un fil de veu a penes intel·ligible. A instàncies de les altres nimfes, Nèmesi, filla de la Nit i executora de la venjança divina, apagarà amb tenebres el rostre reflectit a la superfície de l'aigua envers el qual s'inclina Narcís per besar-ne

els llavis. El reflex ha estat un lluminós instant d'exaltació per la possibilitat d'accés al jo, tanmateix efímer, del qual, al final del poema, resta tan sols la tenebra que ha engolit al «bell i cruel Narcís, infant *inaccessible*, / tot ornat dels meus béns que defensa la nimfa» (p. xxxx) i l'eco llastimós d'un enamorament funest:

Abaixa't ara... Besa't... Trema amb tot el teu ésser!
L'inassolible amor que acabes de prometre'm
passa, i en un tremor, trenca Narcís i fuig... (p. 95)

El debat entre l'esclat i la fosca, entre la claror i les tenebres, entre la clarividència i la ceguesa —sense oblidar que l'enlluernament és també ceguesa—, és un tema transversal de la poesia de Valéry. En això, ell, que, acabada la seva etapa formativa a Montpeller, s'instal·larà a París (1894), on residirà tota la vida, no deixarà mai de ser un poeta mediterrani, obsedit per la llum i pel cicle solar, per la rotunditat del contrast entre la llum i la tenebra, pel mar i els reflexos persistents de la llum en la superfície de l'aigua que separa, en vertical, dos espais insondables i alhora dos misteris (aquest «sostre tranquil», amb què comença «El cementiri marí» [p. 155] i el «pur treball de bells esclats» que hi consumeixen «tants diamants d'imperceptible escuma [...] quan damunt de l'abisme un sol s'està»). En una carta adreçada a Jean Dupuy, col·laborador de *Le Petit Méridional*, diari republicà montpellerí que la publicà el 21 de gener de 1926 (<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4180003g/>>), Valéry escriu: «Ningú no és responsable de la seva memòria [...]; ella guarda o oblida segons li plau. Però jo seria força desgraciat si,

per alguna funesta fantasia, esborrés del meu esperit els vestigis vius de la meva adolescència. [...] No tinc cap dubte que, [...] en un moment molt primerenc de la meva existència, les grans línies del port de Sète, l'espectacle de les estructures i dels moviments dels vaixells, la mar en fi, van imposar-me per a tota la vida els decorats espirituals de les meves idees.»

Penso que només un poeta mediterrani pot escriure una obra poètica com «Le cimetière marin» i, per extensió, una obra com *Charmes*, o, per posar dos exemples molt propers —tot respectant la singularitat de cadascun, en funció de la qual precisament els trio— les «Cançons de la roda del temps» o «Mapa de Grècia», dels catalans Salvador Espriu i Enrique Badosa, respectivament. Una mediterraneïtat que es manifesta en l'exercici de la llum, que remet no solament a una mística solar, sinó també, i torno expressament a Valéry, a un marc de referents mitològics, religiosos i culturals que tenen Grècia com a apogeu i com a formatiu primigeni. En la poesia de Valéry, i de manera particular en *Charmes*, els referents mítics són constituents dels poemes: Eco i Narcís; Medusa i Perseu; Jàson —que es cobria el cos amb una pell de pantera, una imatge que ens retorna «El cementiri marí»— i els argonautes a la recerca del velló d'or, la gorgona Medusa, Orfeu i Euridice o Aracné i les filoses. Són igualment transversals els referents a una certa litúrgia, des de la veu profètica de l'oracle de Delfos, l'abella dèlfica, els focs i l'encens, la dansa, l'ara del sacrifici i la producció —en el sentit forense— de la víctima propiciatòria. Així, la realitat orgànica

d'on neix el poema, la fiblada o el mossec que el suscita, es conforma a la manera d'aquest marc referencial primigeni tot expandint-se, sense transició narrativa, envers els àmbits simbòlic, ontològic, metafísic i, en certa manera, místic o *extasiat*.

Aquesta dimensió mítica del poema no constitueix un fi en si mateixa, sinó un mitjà, un element de transició, per arribar a l'expressió de l'essencialitat simbòlica del poema com a constructor o revelador del jo. «Valéry recorre a l'evocació dels ritus i dels mites i dona així una aparença prestigiosa a aquest o aquell punt de la seva filosofia poètica —escriu Maka-De Schepper (*op. cit.*, p. 143) tot fent una interpretació crítica que, referida a *La Pythie*, em sembla generalitzable—. El seu interès, el seu autèntic interès, no és ni una evocació de les faules mitològiques ni tampoc la descripció dels turments de la pitonisa. Per molt colpidora que sigui, aquesta descripció no té al capdavant cap valor *per se*, si no és com a al·lusió a aquest repte del poeta: el pas ansiós i dolorós, finalment triomfant, del caos interior a l'ordre clar del llenguatge. Tanmateix, l'elecció que el poeta fa de certes imatges antigues li permet expressar alhora els sentiments, les angoixes més profundes i més primitives.» Tot abundant en aquesta perspectiva, per tal d'afitar la funció del mite en la poesia de Valéry, és rellevant l'article de Thomas Cazentre *De l'hel·lenisme au classicisme : âges d'or et apogées littéraires chez Gide et Valéry* (PEYLET, Gérard [dir.]. *L'Apogée*. Nova edició [en línia]. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2005 [generat el 18 de juny de 2023] <<http://books.openedition.org/pub/28493>>):

«Sense pretendre tractar aquí l'immens interès dels temes i els motius antics en l'obra de Valéry, podem considerar que, tot i que és cert que ha pouat abundantment en el fons grec, ho ha fet en un sentit molt personal [...], només reté del paisatge grec els elements més depurats i els més *simbolitzants* en el seu sistema de pensament: així el sol de migdia, com a metàfora de la claror encegador que projecten la consciència i la raó pures sobre el món; l'olivera o el faig centenari, com a exemple suprem d'una forma pura, totalment subordinada a les seves funcions pròpies; la columna, etc. Un munt d'invariables mediterrànies, d'elements paisatgístics que, en la seva part sensible, viscuda, remetien de fet més al seu Llenguadoc natal que no pas a una Grècia que mai no va trepitjar. Quant a les figures mitològiques valerianes [...], han estat totalment buidades de l'acció, del *drama*, i allò tràgic ha estat totalment traspasat de l'àmbit moral a l'ontològic.»

Tanmateix, el zenit solar determina la verticalitat com a dimensió essencial en la poesia de Paul Valéry (vegeu en la seva simbologia poètica la importància de l'arbre, les columnes, el temple...). De la mateixa manera, l'esclat de la llum, la plenitud de l'esperit, determina indefectiblement la densitat de la tenebra:

Als focs solsticials ben nua l'ànima,
ferm, et sostinc, justícia admirable
de la llum en combat despietat!

Et torno pura al teu espai primer:
contempla't bé!... Mes, si la llum hom ret,
hom contrau d'ombra una planyent meitat.
(«El cementiri marí», p. 157)

És en aquesta dimensió aèria i en aquest moviment alternant de llum i ombra on es debat, en agitació constant —en un neguit que, si preniem com a perspectiva la crisi de la segona meitat del segle xx, no dubtaríem a considerar existencial—, un propòsit que, tot parlant de la *nit* de Gènova, Lawler considera com a ideal últim de consciència absoluta. En el seu assaig *Lecture de Valéry* (ja referenciat) conclou Lawler: «Valéry considera el poema com un exercici privilegiat de l'esperit en el qual s'enfronta al llenguatge amb l'única finalitat de conèixer-se. Es resisteix a ser considerat un literat en el sentit ple del terme i es complau a adoptar un punt de vista molt més general: *Els altres* —reprodueix aquí una citació d'un dels *Cahiers* [*Cahiers* 2, p. 840]— *fan llibres. Jo faig el meu esperit*». L'ascensió i la declinació de la llum, juntament amb el progrés i la plenitud de la fosca o de la tenebra, que il·lumina i aclareix o difumina i esborra realitats que accedeixen a l'existència conscient en funció de la llum, són, en aquesta exploració o descobriment del jo mitjançant la poesia, aquells moments privilegiats, de *puixança* o d'*indefensió*, de què parla Émilie Noulet. Aquest procés d'indagació i descobriment és, doncs, discontinu per naturalesa, no és susceptible de ser explicat com a narració biogràfica. No hi ha cap fil diacrònic que construeixi una me-

mòria del *jo*. Només hi ha esclats i cadascun d'aquests esclats, d'aquests moments singulars de revelació —assolida sempre per una metodologia de la consciència— es projecta més enllà dels propis límits, fins allà on l'empenyen la seva força física i la seva potencialitat simbòlica, intel·lectual, i aquesta expansió es produeix en totes direccions espacials i temporals («El teu front tindrà accés només als graus de llum / on t'exalti la saba; [...]», «Al plàtan», en aquest volum, p. 43) Cada esclat, com cada caiguda en la tenebra, il·lumina o esborra altres moments anteriors o futurs que són manifestacions existencials del *jo*. La linealitat temporal no s'adiu, per tant, amb la consciència absoluta; tampoc la simultaneïtat. L'esclat de la llum no existeix sense la tenebra, com aquesta no existeix sense la llum. Cada descobriment, cada manifestació del *jo* és un acte existencial total, de naixement i mort. En «L'autobiographie spirituelle» (article publicat a *Littérature*, núm. 56, 1984. Paul Valéry. p. 3-22 [consultable en línia: <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_56_4>]), Nicole Celeyrette-Pietri, tot resseguint les anotacions dels *Cahiers*, escriu: «la discontinuïtat és aquí essencial. [...] L'autobiografia ha d'inscriure's en la forma: en una escriptura que és la negació de fet de la narració diacrònica. Valéry fa, per tant, *calcs successius* en què redibuixa allò que ha pensat en una primera intenció. O més ben dit: proposa una estructura estrellada en la qual esbossa amb el títol *Insula* la figura espacial, minúscula i radiant, formada per un punt del qual surten algunes línies» i reproduïx, a continuació, una anotació dels *Cahiers*: «Podem imaginar una biografia

formada així: en un espai radiant, a partir d'un punt, l'ésser es desenvoluparia de manera desigual en les diferents direccions.»

Considerant el valor que Valéry atorga a la poesia —idea i llenguatge—, no és gens inapropiat considerar cadascun dels seus poemes com un punt d'irradiació en aquesta estructura estrellada, de manera que constitueixen un sistema, un tot orgànic, una mena de constel·lació en què les forces, les clarors i les ombres, les idees i el llenguatge, les troballes i els misteris d'un poema interaccionen amb els d'altres, i en què els poemes s'interroguen i s'expliquen mútuament.

Des d'aquesta perspectiva, cal preguntar-se fins a quin punt el nucli dur de la producció poètica de Valéry, en el qual inclouríem, per aquest ordre, *La jeune Parque* (1917), *Album de vers anciens* (1921) i *Charmes* (1922), constitueix globalment un únic, un mateix poema que hauríem d'imaginar a la manera d'un diamant, delicadament treballat, en el qual cadascuna de les múltiples facetes que el formen remet a la unicitat de la peça. Cada cara és en si mateixa el diamant, com ho és també l'estadi primer de la matèria que el forma —el cos i la carn—, i cap d'aquests constituents, tot i ser intrínsecament suficient per representar el diamant —atès que la seva raó de ser, el seu *jo*, només existeix en funció de la totalitat— no basta, per separat, per explicar el diamant en la seva globalitat, cap d'ells no ens descobreix la complexitat de la peça, els camins que en el seu interior misteriós traça la llum, i la manera com s'encreuen i es reforcen entre si els reflexos, els esclats, les transparències que

hi provoca la manera com hi incideix la llum, o com n'altera la percepció la perspectiva física o emotiva des del qual es contempla. No és possible —i en això hi poso un èmfasi especial com a traductor— modificar una cara del diamant sense que això alteri d'una manera o altra tota la pedra; un cop tallada, la joia és inalterable i la variabilitat estarà només en l'efecte, en la lectura del poema; mai en la seva naturalesa —la carn— ni en la seva forma —el cos, pel qual viu l'ànima—. I si entenem això en el sentit més estricte, haurem de concloure que la traducció només és possible en la variabilitat de la lectura. Tota traducció ens ofereix una lectura que, inevitablement, imposa a l'obra original les limitacions i les modificacions obligades per la construcció del poema en un nou sistema lingüístic i a partir d'una mirada singular, la del traductor, que mai no està en relació d'identitat amb la de l'autor.

El 1892, a Gènova, el jove poeta de vint-i-un anys decideix abandonar la creació poètica perquè, enlluernat per Mallarmé, per Poe, per Rimbaud, per Wagner..., no veu cap altre ideal de perfecció a què puguin aspirar els seus poemes. Però, quan vint anys després, el 1912, el seu amic André Gide li proposa d'aplegar en un recull els seus poemes de joventut i publicar-los, Valéry no és ja un poeta poc més que adolescent, i brillant tanmateix, sinó un home madur que ha depassat la quarantena i que, al llarg de vint anys d'un silenci poètic gairebé absolut, no ha deixat d'indagar i de reflexionar sobre les lleis de la creació poètica per descobrir-ne el misteri, per fer-se una idea exacta

de la «poesia pura» mitjançant un procés de destil·lació per aïllar la substància poètica. Durant vint anys, ens diu Lawler (*op. cit.*, p. 15), «Valéry havia elaborat llargament una certa idea del funcionament mental, del llenguatge, de la poesia, que havia de conformar tot allò que escrivís». La revisió dels poemes de joventut esdevindrà, per tant, una recreació a partir d'una perspectiva personal i crítica elaborada en dues dècades de renúncia obstinada i ascètica a la creació poètica. Per això crec que, malgrat el títol, l'*Àlbum...* l'hem de considerar, com *La jeune parque* i *Charmes*, una obra de maduresa. La proposta de Gide, per tant, posa en marxa un procés de creació per al qual Valéry s'ha preparat llargament i que vertebrarà tota la seva producció poètica, publicada entre 1917 i 1922.

Mentre rellegeix, tria, reelabora i ordena els vells poemes, Valéry comença la composició de *La jeune parque* amb la intenció que sigui un poema de trenta o quaranta versos de nova creació que completi el recull dels antics i que, en certa manera, formalitzi la seva renúncia a la poesia; però el poema tindrà finalment 512 versos i la seva publicació (1917) s'avançarà a la de l'*Àlbum...* Simultàniament hauran anat sorgint altres incipients composicions, com «Aurora» i «Palma», els poemes que obriran i tancaran respectivament el volum de *Charmes*. Valéry escriu també alguns versos del que serà *Esbós d'una serp*. El cas és que el 1917 el poeta ja té un seguit de materials que no pot encabir en el projecte de l'*Àlbum...* i que seran la gènesi de *Charmes*: «Fragments del Narcís», «Oda secreta», «Les magranes», «El cementiri marí»,

«La Pítia», i a la fi del 1918 hi haurà afegit «Al plàtan», «La falsa morta», «Els passos» i «El càntic de les columnes», i tots aquests materials estaran ja agrupats sota un títol primordial: *Charmes*, c'est-à-dire (ou) Poèmes. L'èxit immediat de *La jeune Parque* fa que l'editor Gallimard li reclami insistentment els poemes de l'*Album...* i els del nou recull. Valéry, però, considera que no ha arribat encara a explorar el fons de cada poema, que no ha completat la prospecció a què el convida cadascun, i els treballa i reelabora, o en publica algun en revistes diverses amb un propòsit que podríem assimilar al de l'enginyer o l'arquitecte que sotmeten la màquina, els materials i les construccions a una prova d'esforç. Finalment, l'editor li arrenca pràcticament de les mans el material de l'*Album*, que es publica el 1921, i de *Charmes*, que es publicarà l'any següent, tot i que no serà fins a l'edició del 1929 que aquest recull tindrà una forma més acabada, que no serà definitiva fins al 1942.

Charmes consta de vint-i-un poemes d'extensió variable, però tots ells sotmesos a la disciplina de la forma. Tot i que hi són presents els versos alexandrins, freqüents en els primers poemes de Valéry i, per tant, en l'*Album...*, com també en *La jeune Parque*, a *Charmes* hi tenen una presència molt menor («La dorment», «Fragments del Narcís», «Interior», «El remer»); en canvi, hi abunden altres formes mètriques, principalment l'octosíl·lab («L'abella», «Els passos», «El cinyell», «La Pítia», «Esbós d'una serp», «Les magranes», «El vi perdut», «Oda secreta»), però també l'heptasíl·lab («Aurora», «Poesia», «Palma»),

l'hexasíl·lab («Càntic de les columnes») i el pentasíl·lab («El silf», «L'insinuant»), i en algun cas l'alexandrí s'alterna amb altres formes («Al plàtan», amb hexasíl·labs; «La falsa morta», amb octosíl·labs). Quant a les combinacions estròfiques, tot i que hi ha algun sonet, hi predomina l'oda, estructurada en la majoria dels casos en dècimes, sense oblidar, però, la singularitat d'«El cementiri marí», que s'estructura en vint-i-quatre estrofes de sis versos decasíl·labs.

Com a traductor, he ajustat la versió catalana a l'estructura mètrica i estròfica original dels poemes amb l'excepció, fins allà on en soc conscient, de dos versos; potser, però, el lector hi trobarà algun altre cas que m'hagi passat inadvertit. Quan m'ha calgut, he consultat el corpus poètic del portal Métrique en Ligne (<<https://crisco4.unicaen.fr/verlaine/>>) del CRISCO (Centre de Recherches Inter-langues sur la Signification en Contexte, de l'Université de Caen Normandie). He renunciat, però, a la rima consonant —per la violència amb què m'hauria obligat a subordinar la traducció no a la fidelitat sinó a la conveniència formal, o potser perquè no en sé prou— i tampoc no he estat rigorós en la correspondència dels valors vocàlics obert/tancat en l'assonància, de manera que la rima, tot i mantenir la funció de puntal estructurador del vers, no aguantaria pas la robusta musicalitat dels poemes sense la contribució d'altres elements rítmics igualment essencials en la poesia de Valéry i que he mirat de preservar, aquí sí de manera tan rigorosa com la meua habilitat o les meves limitacions m'ho han permès: la distribució

de les pauses en l'interior del vers, especialment la cesura; les rimes internes; la cadència accentual; una determinada alternança de versos aguts o plans, que he procurat ajustar als patrons originals, les al·literacions, encavallaments, anàfores, epífores i altres tipus de repeticions i recursos del llenguatge poètic. A més dels jocs de reflexos i ecos que ressonen passant d'un vers a un altre, o a una altra estrofa o d'un poema a un altre.

Potser un cas extrem per il·lustrar els efectes d'aquesta opció són els hexasíl·labs de la novena estrofa de l'oda «Al plàtan», que —i és l'únic cas en què ho he fet conscientment— els he deixat lliures perquè altrament hauria hagut de sacrificar excessivament la fidelitat al text, però sobretot perquè en el context de l'estrofa el vers 4, que deixo lliure, el vinculo amb la rima interna del primer hemistiqui del segon alexandrí (*ombra / silenciosa / vergonya*), de manera que l'absència de rima en el tonema esdevé imperceptible. Aquest vincle queda reforçat, a més, amb la rima entre *verge* i *encesa*, i encara amb la rima interna del primer hemistiqui de la desena estrofa (*sorpres*a) i la represa de la rima interna de la novena estrofa (*amorosa / jove*), que es prolongarà també en l'onzena estrofa (*enfonses / torna*):

Quan l'ànima que exhalen lentament al capvespre
puja cap a Afrodita
a l'**ombra**, silenciosa, deu d'asseure's la verge,
encesa de vergonya.

Se sap sorpresa i, pàl·lida, s'**adona** que pertany
a la crida amor**osa**
amb què una carn present gira vers el demà,
per una cara **jove**...

He consultat, és clar, altres traduccions dels poemes valerians (al català, al castellà, a l'anglès, al portuguès i a l'italià) i he constatat amb evidència el que em sembla un cert estupor del traductor davant un determinat ús del llenguatge o davant la gosadia desconcertant d'algunes expressions, que, de manera força general han estat evitades, oblidades, tergiversades o substituïdes en la traducció. És un sentiment que conec, aquest desconcert, perquè m'hi he trobat repetidament, i he passat moltes hores —dies, literalment— donant-hi voltes sobre «què vol dir» aquesta o aquella expressió i «per què» Valéry ho diu així. En tots els casos m'he negat a acceptar l'impuls de trobar una expressió o una manera de dir alternativa, i he dedicat molt de temps a donar resposta a les dues preguntes, què i per què, tot cercant algun assaig on es parli amb rigor crítica del tema del meu interès. Ara, amb la perspectiva del treball fet, tinc clara la resposta, si més no per a mi. Què vol dir tal o tal vers: vol dir exactament el que diu. Per què ho diu així: ho diu així perquè és així com vol dir-ho. I ara sorgeix una altra pregunta: i el traductor què ha de fer en cada cas? Doncs, ser fidel al que diu l'autor i a com ho diu, i deixar que el lector es trobi cara a cara amb el desconcert o amb l'estupor, perquè sorprendre i desconcertar és un dret legítim del poeta, com el

desconcert i l'estupor són riscos que ha de córrer el lector. I no és funció del traductor reescriure per limitar el poder del poeta ni per estalviar riscos al lector. En un article recent publicat a *Contrepoint* («Repousser les limites de la langue : Réflexions sur une mauvaise traduction», núm. 9, 2023, p. 31-34) el traductor Andreas Eckhardt-Læssøe, parla de l'*instinct de la lisibilité*, que podríem traduir com a «instint de l'aplanament» i que consistiria en la preocupació, molt freqüent en traductors i editors, per llevar o aplanar les dificultats que el text original presentaria al lector. Això, que he mirat d'evitar sempre amb més o menys encert, ens duria a la paradoxa que l'obra d'un poeta com Valéry fos, aparentment, més fàcil per al lector de la traducció que per al lector francès. El preu, però, de l'aparent facilitat seria un menor rigor en l'accés a l'obra original i un perjudici o un engany per al lector.

Podria posar molts exemples per il·lustrar aquesta propensió a l'aplanament, però em limitaré a dos que em semblen prou evidents. El primer vers de la 16a estrofa de la *Pythie* diu: «Va, la lumière la divine». Valéry prescindeix en aquest cas del que aconsella l'ortodòxia sintàctica en la construcció del conjunt nom i adjectiu, que hauria estat «la lumière divine», i és absurd pensar que ho fa per manca dels recursos necessaris per encabir l'estructura sintàctica correcta en un vers de vuit síl·labes. El traductor està obligat a pensar que hi ha una intencionalitat en el fet que el poeta utilitzi en aquest cas —i no és l'únic— la construcció de l'adjectiu posposat al nom característica del

grec, on el qualificatiu precedeix el nom i requereix la marca o reforç de l'article quan passa a la posició posterior. Per a Lawler (*op. cit.*, p. 138), aquest recurs «evoca la perfecta atmosfera hel·lènica» del poema; també Maka – De Schepper (*op. cit.*, p. 127) recull aquesta apreciació del crític australià. Per tant, he procurat respectar aquestes construccions heterodoxes (tanmateix, he de confessar haver-la obviat en un dels casos, per raons que seria prolix d'argumentar, i haver-ne fet ús en un altre vers amb la confiança que Valéry m'ho perdoni des del Parnàs on es trobi).

Un segon exemple el podem trobar en el quart vers de la primera estrofa de *Palme*:

De sa grâce redoutable
Voilant à peine l'éclat,
Un ange met sur ma table
Le pain tendre, le lait plat;
[...]

És a dir, en el quart vers, *el pa tendre i la llet plana* (o *rasa*). El mateix André Gide, abans de fer-ne l'elogi, va trobar aquest vers desconcertant, i ha continuat sent, segons escriu Lawler, *la pierre d'achoppement* (*op. cit.*, p. 259), és a dir, la pedra en què tothom ensopega. Josep Carner, que ens proveí una traducció de *Charmes* tan plena d'encerts com d'intuïcions (*Poesies completes*, Biblioteca Selecta, 302, Ed. Selecta, 1961), en la qual demostra una capacitat d'invenió tan agosarada que no dubta a abandonar Valéry en alguna raconada del poema per deixar que la pròpia imaginació del traductor doni al poema

en versió catalana l'aparença més solvent possible a desgrat del deure obligat —i de la presumpció— de fidelitat, ens en dona aquesta traducció: «llet **humil** i pa llescat», en la qual inventa els adjectius i altera l'ordre dels grups nominals. En la traducció castellana de Pedro GANDÍA (*Cármenes*, col·lecció Visor Poesia, núm. 943, Madrid, 2016, p. 175) la traducció és «leche **insípida**, pan tierno». En una versió anglesa que lamento no poder citar correctament, recordo haver llegit «pa calent i llet **freda**»... En canvi, a l'edició de l'obra poètica de Valéry preparada per J. R. Lawler (*Collected Works of Paul Valéry, Volume 1: Poems*, Princeton University Press, 1971) el traductor, David Paul, ens en dona aquesta versió, molt ajustada a la literalitat del vers: *tender bread, smooth milk*. Qualsevol alteració en aquest vers el malmet sense remei, el fa insignificant. L'adjectivació del pa, a banda altres consideracions, remet a una característica no essencial; el pa, tendre o sec, es defineix per la forma independentment d'aquesta condició accidental; mentre que la llet s'adapta a la forma del recipient i l'ocupa plenament, sense alterar-se en la seva substància, amb independència de la forma del bol o del continent. L'atribut (*tendre*) del primer substantiu, el pa, està vinculat a l'experiència, mentre que en el segon (*pla*) és substancial i se situa en el pla de l'ontologia. La perspectiva ens convida, crec, a endinsar-nos en una divagació fenomenològica, cosa que seria enormement agosarada i irresponsable per part meva, perquè és un aspecte que em depassa. En deixo constància, però, per al lector que vulgui anar més enllà en les relacions contemporànies entre literatura i filosofia

i particularment en les connexions entre la fenomenologia de Husserl i la reflexió de Valéry sobre la consciència (Mindaugas Briedis: *On the «Idol of the mind» : Edmund Husserl and Paul Valéry*. Filosofia Unisinos – *Unisinos Journal of Philosophy*, 13-18, gener/abril 2016. Consultable en línia).

No puc allargar més aquesta introducció, ni hi puc dir tot allò que hauria volgut dir. Voldria haver explicat la peripècia del títol, que constitueix el primer obstacle a vèncer en la traducció d'aquest poemari. He optat per *Encants*, i vaig pensar d'escriure el mot partit: *En cants*. Però, el títol perdria l'ambigüitat original, que forma part del seu atractiu que comparteix amb la naturalesa del poemari i, a canvi, no hi guanyaria res. Així doncs, *encants*, com aquells *carmina* llatins que en són referent, i com aquelles fórmules d'encantament o *encanteris* que ens apropen a la dimensió oculta de la realitat. També voldria haver advertit el lector sobre qüestions precises del llenguatge. Valéry acut sovint a l'origen etimològic del llenguatge, i el resultat és desconcertant per a un lector poc advertit: així, «la profetessa fomentada» és una expressió incomprendible si no es té en compte el significat de «fomentar» en la pràctica mèdica. O el mot «colombes», que apareix en el primer vers de *Le Cimetière marin*, habitualment traduït per *coloms*, i que és un d'aquells casos d'ambigüitat de tan difícil translació en la traducció. En això, com en altres qüestions puntuals en què he procurat reforçar la coherència de «Le cimetière marin» amb altres poemes del recull, he modificat la meva versió anterior (Paul Valéry:

Àlbum de versos antics seguit de La jove parca i d'El cementiri mari, trad. Josep A. Vidal, Pagès editors, col·lecció «La Suda», núm. 194, Lleida, 2017). El poema comença i acaba amb la imatge de les barques sobre el mar retallat per la silueta de les tombes, i en tots dos casos Valéry evoca la imatge dels ocells: al començament amb la paraula «colombes» i al final amb la forma verbal *picoraient*. El diccionari dona també a *colombe* el valor, per analogia, de 'vela blanca'. Aquest no és motiu suficient per canviar en la traducció «coloms» per «veles», però quan el 1926 l'editor Ronald Davis de París publicà una edició del poema acompanyada de set aiguaforts originals de Valéry, que no deixà mai de practicar el dibuix i la pintura, la il·lustració que acompanyà la primera estrofa és una imatge marinera en què dues barques, probablement pesqueres, naveguen amb les veles triangulars desplegades.

Ho deixo aquí, i ho faig declarant-me deutor de tots els autors citats en aquest pròleg i de molts més que seria prolix d'esmentar i que tampoc no podria precisar en què i amb quina intensitat han nodrit les meves reflexions i m'han ajudat en la traducció. No vull deixar d'esmentar, però, Michel Jarrety, biògraf del poeta i responsable de l'edició crítica de la seva obra (Paul Valéry: *Œvres*, 3 volums, La Pochothèque) que he pres com a referent canònic dels poemes. He de fer esment també dels treballs de Monique Allain-Castrillo i de Renaud Richard, especialment pels estudis que acompanyen l'edició de *La joven Parca i El cementerio marino* per a Càtedra, col·lecció «Letras universales»,

1999, ni tampoc, per raons personals de naturalesa emotiva, la versió de Carner Ribalta per a *Selecta*, que ja he esmentat, i el pròleg de Miquel Dolç per a aquella edició, així com, per raons ara de proximitat, alguns articles, de Marià Manent o d'Émilie Noulet, a *Serra d'Or*.

Acabo amb l'íntim convenciment que Valéry és un poeta que «em ve gran» i potser gosaria dir que «ens ve gran» i no sabeu fins a quin punt lamentaria haver-lo empetitit més del perdonable. Si ha estat així, no haurà estat fruit del meu propòsit, ni per deixadesa en l'esforç, sinó simplement de resultes de les meves limitacions. Vaig emprendre la traducció per enamorament, subjugat per uns versos que «canten» una música seductora. I a mesura que avançava en el treball sentia més fort el desig que la traducció m'ajudés a créixer com a lector. Si avui, aquest treball arriba al públic és amb l'afany que, malgrat els errors i les limitacions —i els fracassos, dels quals com a traductor soc especialment conscient—, pugui instar o moure els lectors a apropar-se novament o per primera vegada a la navegació per l'ésser, per l'essencialitat de la poesia i per les clarors i les ombres que, des del cor de la nostra cultura, ens proposen aquests versos diamantins de Paul Valéry.

JOSEP A. VIDAL

Aurore

À Paul Poujaud.

*La confusion morose
Qui me servait de sommeil,
Se dissipe dès la rose
Apparence du soleil.
Dans mon âme je m'avance,
Tout ailé de confiance :
C'est la première oraison !
À peine sorti des sables,
Je fais des pas admirables
Dans les pas de ma raison.*

*Salut ! encore endormies
À vos sourires jumeaux,
Similitudes amies
Qui brillez parmi les mots !
Au vacarme des abeilles
Je vous aurai par corbeilles,
Et sur l'échelon tremblant
De mon échelle dorée,
Ma prudence évaporée
Déjà pose son pied blanc.*

Aurora

A Paul Poujaud.

La confusió penosa
que em servia com a son,
es dissipa amb la rosada
intuïció del sol.
Avanço per la meva ànima,
alaestès de confiança:
la primera oració!
Quan del sorramoll soc fora,
faig passes prodigioses
pels espais de ma raó.

Bon dia! encara endormides
amb els somriures bessons,
similituds estimades
que resplendiu entre els mots!
En el brum de les abelles
sereu per a mi cistelles,
i en l'esglaió titil·lant
de la meva escala àuria,
ma cautela evaporada
hi posa ja el seu peu blanc.

*Quelle aurore sur ces croupes
Qui commencent de frémir !
Déjà s'étirent par groupes
Telles qui semblaient dormir :
L'une brille, l'autre bâille ;
Et sur un peigne d'écaille,
Égarant ses vagues doigts,
Du songe encore prochaine,
La paresseuse l'enchaîne
Aux prémisses de sa voix.*

*Quoi ! c'est vous, mal déridées !
Que faites-vous, cette nuit,
Maîtresses de l'âme, Idées,
Courtisanes par ennui ?
— Toujours sages, disent-elles,
Nos présences immortelles
Jamais n'ont trahi ton toit !
Nous étions non éloignées,
Mais secrètes araignées
Dans les ténèbres de toi !*

*Ne seras-tu pas de joie
Ivre ! à voir de l'ombre issus
Cent mille soleils de soie
Sur tes énigmes tissus ?
Regarde ce que nous fîmes :
Nous avons sur tes abîmes
Tendu nos fils primitifs,*

Quina aurora en eixes tosses
que comencen de fremir!
Ja s'estiren i s'acoblen
les qui semblaven dormir:
l'una lluu, l'altra badalla;
i en una pinta de nacre
extraviant els dits lleus,
del son encara propera,
la peresosa la ferma
als principis de sa veu.

I doncs!, les mal desruades!
Què heu fet, digueu, eixa nit,
Idees, cares a l'ànima,
cortesanes per fastig?
—Sempre prudents, diuen elles,
nostres immortals presències
mai no han traït ton soplug!
No érem pas gaire llunyanes,
sinó secretes aranyes
en les tenebres de tu!

No estàs tal vegada èbria
de joia! en veure sortits
de l'ombra, a mils, sols de seda
als teus enigmes teixits?
Contempla què hem fet nosaltres:
hem parat en tes fondàries
els nostres fils primitius,

*Et pris la nature nue
Dans une trame ténue
De tremblants préparatifs...*

*Leur toile spirituelle,
Je la brise, et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant.
Être ! Universelle oreille !
Toute l'âme s'appareille
À l'extrême du désir...
Elle s'écoute qui tremble
Et parfois ma lèvre semble
Son frémissement saisir.*

*Voici mes vignes ombreuses,
Les berceaux de mes hasards !
Les images sont nombreuses
À l'égal de mes regards...
Toute feuille me présente
Une source complaisante
Où je bois ce frêle bruit...
Tout m'est pulpe, tout amande.
Tout calice me demande
Que j'attende pour son fruit.*

*Je ne crains pas les épines !
L'éveil est bon, même dur !
Ces idéales rapines*

i hem pres la natura nua
en una trama menuda
de trements preparatius...

Llur tela espiritual,
jo l'esquinço tot cercant
en el meu bosc sensual
els oracles del meu cant.
Ser! Universal orella!
Tot l'esperit s'aparella
al punt extrem del desig...
Se sent ella que tremola
i el meu llavi sembla a voltes
que fa seu el seu fremir.

Mireu mes vinyes ombroses,
els bressols dels meus atzars!
Les imatges són nombroses,
talment com els meus esguards...
Tota fulla em fa present
un aiguaneix complaent
on bec aquest lleu brogit...
Tot m'és polpa, tot m'és grana.
Tots els calzes em demanen
que m'espero a haver-ne el fruit.

No m'espanten les espines!
Despertar és bo, fins si és dur!
Eixes ideals rampinyes

*Ne veulent pas qu'on soit sûr :
Il n'est pour ravir un monde
De blessure si profonde
Qui ne soit au ravisseur
Une féconde blessure,
Et son propre sang l'assure
D'être le vrai possesseur.*

*J'approche la transparence
De l'invisible bassin
Où nage mon Espérance
Que l'eau porte par le sein.
Son col coupe le temps vague
Et soulève cette vague
Que fait un col sans pareil...
Elle sent sous l'onde unie
La profondeur infinie,
Et frémit depuis l'orteil.*

no volen ningú segur:
per rapir un món no es troba
una ferida tan fonda
que no sigui al robador
una fecunda ferida,
i sent que la sang confirma
que n'és el ver possessor.

Atanso la transparència
de l'estany que mai no és vist,
allà on ma Esperança neda
i l'aigua porta pel pit.
El seu coll talla el temps vague
i fa alçar-se aquesta onada
que forma un coll sense igual...
Sent dessota l'ona unida
la pregonesa infinita
i fremeix dels peus ençà.

© del pròleg i de la traducció: Josep Anton Vidal Gonzalvo, 2024

© d'aquesta edició: Pagès Editors, S L, 2024

carrer Sant Salvador, 8 - 25005 Lleida

editorial@pageseditors.cat

www.pageseditors.cat

Primera edició: març de 2024

ISBN: 978-84-1303-538-3

DL: L 175-2024

Impressió: Arts Gràfiques Bobalà, S L

www.bobala.cat

— imprès a **lleida** —

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només es pot fer amb l'autorització dels seus titulars, llevat de l'excepció prevista per la llei. Adreceu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <www.cedro.org>)

si necessiteu fotocopiar, escanejar o fer còpies digitals de fragments d'aquesta obra.