

Traducció de la forma i forma de la traducció

Sobre quatre traduccions d'Exercicis d'estil de Raymond Queneau

Ramon Lladó



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2870>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.2870

ISSN: 1775-3821

Publisher

Presses universitaires de Bordeaux

Printed version

Date of publication: 28 December 2013

Number of pages: 713-723

ISBN: 978-2-86781-908-7

ISSN: 0007-4640

Electronic reference

Ramon Lladó, « Traducció de la forma i forma de la traducció », *Bulletin hispanique* [Online], 115-2 | 2013, Online since 14 February 2017, connection on 30 April 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2870> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2870

Traducció de la forma i forma de la traducció. Sobre quatre traduccions d'*Exercicis d'estil* de Raymond Queneau

RAMON LLADÓ
Universitat Autònoma de Barcelona

En prenant quatre versions des Exercices de style de Raymond Queneau (en catalan, espagnol, italien et galicien), nous analysons certains aspects qui en appellent à la composante formelle du texte, celle-ci entendue au sens de variation rhétorique. L'accent est mis tout particulièrement sur la version catalane (1989) dont l'examen révèle une approche de la traduction qui répond à ce que nous appelons une « rhétorique de la traduction ».

Mots-clés : forme, style, variation, rhétorique.

A partir de cuatro versiones de Ejercicios de estilo de Raymond Queneau (en catalán, español, italiano y gallego) se analizan determinados aspectos referidos al componente formal de la obra, entendido como variación retórica. Se hace especial énfasis en el examen de la versión catalana (1989) para mostrar una aproximación al proceso de traducción que responde, a nuestro entender, a lo que hemos dado en llamar una «retórica de la traducción».

Palabras claves: forma, estilo, variación, retórica.

Examining four versions of Raymond Queneau's "Exercices in Style" (in Catalan, Spanish, Italian and Galician), we will analyse various aspects of the work's formal features with reference to rhetoric variation. Special emphasis is placed on the Catalan translation (1989) with the aim of describing an approach to the translation process that could be called the «rhetoric of translation».

Keywords: form, style, variation, rhetoric.

I. INTRODUCCIÓ

Si considerem *Exercices de style* de Raymond Queneau a la llum de la pregunta: «*Les traductions vieillissent-elles?*»¹, és legítim demanar-se si, efectivament, ha envellit la traducció catalana publicada per Quaderns Crema l'any 1989, de la qual són autors Annie Bats i jo mateix; si han envellit les versions italiana d'Umberto Eco (1983), castellana d'Antonio Fernández Ferrer (1987) i gallega, obra d'Hernrique Harguindey i José M. Pazos Varela (1995). En aquest treball es tracta de diferents aspectes d'aquestes versions. Prèviament, però, s'imposa una altra pregunta: envelleix la traducció o envelleix l'original? De l'envelliment de l'original se'n segueix necessàriament el rejuveniment imperatiu de la traducció? Cal separar totes aquestes qüestions per tal de no convertir l'enunciat amb què comencem en un postulat, més que no una pregunta, que és el que pretén de ser. Una pregunta retòrica? No ho sabem tampoc. En qualsevol cas el nostre propòsit aquí no és de cap manera aprofundir en un pendent força complicat de preguntes, siguin o no retòriques, sinó presentar unes hipòtesis sobre la manera de traduir Queneau, a tenor de les versions esmentades, a banda d'incloure-hi també algun exemple referit a la gallega.

II. SOBRE *EXERCICES DE STYLE*

Inspirant-se –segons confessió pròpia– en el principi compositiu de les *Variations Goldberg* de J.S. Bach, i mitjançant una història banal explicada 99 vegades «a la manera de», Queneau formula a *Exercices de style*² la possibilitat mateixa de la *variatio* en literatura; 99 virtualitats diferents que arrenquen d'una mateixa anècdota i serveixen de canemàs a un compendi estilístic, una exercitació. Però la referència bachiana als «exercicis per a teclat» tan sols és un pretext formal. Per a Queneau, escriure «a la manera de» significa, no tant imitar una persona, un subjecte o un escriptor sinó emular un discurs, molts discursos, la imitació de les formes socials, dialectals, el saber, la ciència, la dimensió social del llenguatge de què ja parlava Saussure (i Plató per descomptat), amb vista a fer girar la llengua dels qui el llegeixen, com l'escrivent Bartleby, de Melville, feia girar la llengua dels qui sentien, tot esfereïts, la seva fórmula «m'estimaria més no fer-ho» amb què contestava sistemàticament les indicacions del seu cap d'oficina; i que, a força de sentir-la dir, se'n contagiaven i la feien servir al seu torn. Així doncs, a imatge de la rebequeria de Bartleby, que frega l'agramaticalitat o, més ben dit, l'«arretoricitat» per una invasió de la retòrica i de l'estil, Queneau, per fer aquesta incursió en una aparentment convencional imitació de «l'estil

1. Aquest article s'origina a partir de la contribució del mateix títol presentada al col·loqui Internacional «Les traduccions vieillissent-elles ?» celebrat a la Casa de España de París els dies 10, 11 i 12 d'octubre de 2011, organitzat per la Universitat Paris-Sorbonne.

2. Raymond Queneau, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1973.

d'altri», fa ús de mitjans heterogenis. Aquests mitjans van des de les figures de la retòrica fins als canvis enunciatius o narratius (punt de vista, temporalitat, etc.) passant per les funcions *jakobsonianes* del llenguatge, els gèneres, les disciplines científiques o filosòfiques, la dialectologia o les manipulacions (*pre*)oulipianes (lipograma, permutacions, S+7, antònims...). L'exigüitat de l'argument, una sola «*aria*», un sol motiu, igual que a les variacions Goldberg, realça així la riquesa verbal. De la mateixa manera que la frase musical més sòbria exhibeix, si la variem, la seva més gran potència expressiva. Cal assenyalar que Queneau va reescriure diverses vegades els exercicis i que va procedir a modificacions significatives d'una versió a l'altra, sense canviar el nombre palindròmic de 99, aspecte que ha estat estudiat, entre d'altres, per Emmanuel Souchier en diferents contribucions³. Concretament les traduccions catalana, castellana, italiana i gallega parteixen del text publicat el 1973, el qual comporta, com veurem, exercicis que no apareixien a la de 1947, així com algunes supressions i canvis de nom.

En la present exposició em referiré a alguns aspectes lingüístics i retòrics implicats en la noció de *variatio*, entesa com a *modus* i no tant com a tema. Observarem també algunes propostes de traducció de diferents exercicis, tot procedint a l'anàlisi de les versions, o potser perversions, que acabem d'esmentar. Els exercicis en qüestió són: «*Distinguo*», «*Homophonique*», «*Composition de mots*» i «*Lipogramme*». En primer lloc exposarem algunes consideracions sobre la variació i sobre l'estil.

III. SOBRE LA VARIACIÓ

El llenguatge és l'esdeveniment central de la creació literària. Queneau proposa un exercici de llenguatge, el de la «variació», els antecedents llunyans del qual es poden situar en els *progymnasmata* del segle XVII que van ser analitzats per Mercedes Blanco al seu assaig exemplar sobre el conceptisme i el barroc espanyols i italians dins *Les réthoriques de la pointe* (1992). Practicats com a forma d'aprenentatge escolar de la gramàtica i de la retòrica, els *progymnasmata* ens han donat, per exemple, uns «Exercicis d'estil» *avant la lettre* que duen les variacions a les darreres conseqüències. Emanuele Tesauro (1592-1675), dramaturg, retòric i poeta torinès – citat per Blanco –, arrenca d'una sentència llatina amb els mots: «Brevi hac in urna condicitur cineres magni Alexandri» inscrita a l'urna funerària d'Alexandre el Gran per declinar-ne enginyosament 78 figures poètiques que prèviament ha enumerat en una taxonomia. No cap altra és l'orientació didàctica dels exercicis d'estil en l'aprenentatge i el domini de la llengua materna –entre els quals podríem citar la contracció o resum de text, la transposició d'un text en llengua familiar cap a la llengua culta, el pas de la llengua estàndard als idiolectes o argots especialitzats, jurídics,

3. Emmanuel Souchier, *Histoire et énonciation dans les Exercices de Style de Raymond Queneau*, thèse de doctorat, Université Paris VII, 1986.

administratiu, figures de retòrica, versions per passar d'un estil objectiu a un de subjectiu, etc— que treballen tant la morfologia, com la sintaxi i el lèxic, i concebuts tots ells amb vista a la formació dels traductors, i que tan bé descriu Jacqueline Bossé-Andrieu en un article recent⁴.

Però Queneau actualitza a la seva manera el propòsit didàctic d'aquesta retòrica escolar per explorar les possibilitats de la variació en literatura. I produeix una mixtura molt particular d'aquest modus didàctic per inventar un relat, una sèrie de narracions que escenifiquen el propi acte d'escriure. També es podria parlar d'altres antecedents il·lustres, sobretot en la tradició llatina, com els famosos «*nugae difficiles*» qualificats per Marcial i d'altres amb evident propòsit censor, les «*bagatelas difíciles*» del barroc castellà, o les «*bigarrures*» d'Etienne Tabourot amb tanta tradició a França d'ençà del segle XVI⁵. Però aquí ens interessa sobretot per una altra derivada, que en podríem dir el to, o l'estil d'enunciació. Si Queneau s'inspira inicialment en Bach exclusivament per la idea de variar un relat, com es varia una melodia o un motiu, una altra dimensió més important vincula el principi constructiu d'*Exercicis d'estil* a l'art musical. El to de l'escriptura ens revela una ambició pròxima al que Gilles Deleuze anomena un «*devenir mineur*»⁶, una voluntat de fer servir la llengua en els seus girs més inesperats, amatent a les sorpreses, a les irregularitats i a les dissonàncies. Aquest esdeveniment «menor» es contraposa al concepte de «tonalitat major», la qual evoca les regularitats, el *main stream*, les estructures, els girs i els topoi consolidats pel cànon. En aquest sentit *nugae*, *bigarrures*, *bagatelas* i altres modus lingüístics constitueixen una mena d'anti-cànon. Però hom diria que la llengua «menor», que podríem analitzar com a subsistema, interactua i dialoga amb la llengua «major», el sistema, prescindint de qualsevol jerarquia entre l'una i l'altra.

Passar d'un mode major a un mode menor s'anomena modular. Doncs, bé, en Queneau trobem un procediment anàleg de modulació. La variació contínua que estableix en el *Exercicis* segueix un principi anàleg al que regeix el cromatisme musical. És a dir, saltar de l'escala diatònica, basada en les dominants, les constants i els universals, a l'escala cromàtica, que trenca les relacions fixes de l'harmonia tonal. El cromatisme és fer intervenir l'escala de dotze tons, o sigui les notes que no formen part de l'escala principal no pas a tall d'ornaments o *clixés* sinó com a notes igualment importants en la formació de l'harmonia i la melodia. En aquest sentit és útil de citar el compositor alemany Anton Webern, que va desenvolupar de manera molt clara aquest concepte en referir-se a la idea de la nova música, sorgida arran de l'aparició de l'atonalisme⁷. Webern explica que «no és possible avui dia de crear obres

4. Jacqueline Bossé-Andrieu, «Conception d'exercices de style dans l'optique de la traduction», *Meta: Journal des traducteurs*, vol. 33, nº 2, 1988, p. 267-273.

5. Tots aquests exemples han estat recollits per Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe*, Genève, Slatkine, 1992.

6. Veure Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

7. Veure Anton Webern, *El camí cap a la nova música* (1982), traducció de Josep Casanovas,

a la manera dels temps pretèrits, ja que hem passat a través de l'evolució del fet harmònic. En el període clàssic es va mostrar la tendència a comprimir la totalitat de la idea en una línia i completar-la amb un acompanyament⁸. Sota aquest punt de vista cal entendre doncs la poètica de Queneau, o sigui en la desaparició de la frontera harmònica que separava i jerarquitzava entre sensibles, dominants i tons fonamentals per una banda, i tons o alteracions accidentals per una altra, organitzant tota la música en funció del que s'anomena tonalitats majors o menors. I no és potser una dissonància admirable el fet d'executar un sonet tan allunyat de Petrarca com les cançons dels «Frères Jacques» s'allunyen de les àries de Richard Wagner o de les *romances* de Schumann (en l'Exercici 53), o compondre un alexandrí que comença amb dos versos encavalcats (en l'Exercici 33)? Per no parlar de la gens pindàrica «Oda» (Exercici 60).

Emmanuel Souchier també ha destacat les «*conditions musicales*» de la poètica de Queneau⁹, però la seva anàlisi es mou en un grau de vaguetat que no permet, al nostre entendre, avançar gaire en aquesta dimensió.

La variació, per tant, no tan sols està inclosa dins d'aquest pas entre major i menor, entre dominant i variable, sinó que n'és el procediment principal. La variació, i la variació contínua és, en conseqüència, el *modus* d'intervenció estilística que fa Queneau damunt la llengua, per tal de fer possibles les seves virtualitats. Però ho porta a terme sense cap culturalisme, amb tota naturalitat, utilitzant les paraules com un material, en el sentit musical del terme, la qual cosa no vol dir, òbviament, fer abstracció de referències literàries, històriques, científiques o geogràfiques, ans al contrari, suposa integrar-les en una disseminació constant, de manera més o menys amagada, més o menys críptica. Es desplega així un intertext curiós que no té com a finalitat construir una versemblança narrativa, ni tampoc evocar o elaborar cap experiència estètica. Queneau evita en els *Exercicis d'estil* –com diu el seu traductor Fernández Ferrer, «*la capacidad mítica del arte*»¹⁰.

IV. SOBRE L'ESTIL

Segons Gérard Genette l'estil és l'aspecte del discurs i no pas un ornament¹¹. Seguint aquest raonament, si diem d'un text, relat o obra literària d'un altre gènere té un estil, estem dient una tautologia sense interès. Es tracta de suposar que qualsevol text té el *seu estil* i, en conseqüència, d'analitzar-lo des del punt de vista lingüístic, estilístic i retòric, enfocant l'anàlisi cap a la tasca de la traducció.

Barcelona, Antoni Bosch, 1986.

8. *Ibid.*, p. 37.

9. Emmanuel Souchier, *op. cit.*, p. 152-170.

10. Veure «Introducción» a *Ejercicios de estilo*, Traducció castellana de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Càtedra, 1987.

11. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, coll. «Poétique», 1982.

Però fixem-nos en el que afirmen Deleuze i Guattari:

*Ce qu'on appelle un style, qui peut être la chose la plus naturelle du monde, c'est précisément le procédé d'une variation continue. Or, parmi tous les dualismes instaurés par la linguistique, il y en a peu de moins fondés que celui qui sépare la linguistique de la stylistique : un style n'étant pas une création psychologique individuelle, mais un agencement d'énonciation, on ne pourra pas l'empêcher de faire une langue dans une langue*¹².

Si Queneau ha donat el genitiu *d'estil* als seus exercicis és justament perquè l'estil no és aquí solament la substància o la forma, sinó el tema mateix del llibre, i ho és alhora de manera seriosa i de manera paròdica o humorística. I aquest doble component en fan la singularitat i la novetat. Queneau parla diferents llengües dins la llengua perquè sap que un estil, com volen Deleuze i Guattari «no és una creació individual sinó una estratègia d'enunciació»¹³. *Exercicis d'estil*, més que una il·lustració de la Poètica a través d'una ficció mínima –en la qual el personatge principal, diguem-ho de passada, no té ni nom definit– és «la conversió de la Poètica o de l'estil en pur objecte i matèria de ficció», si se'm permet d'autocitar-me des del prefaci a la traducció catalana¹⁴. I afegim irònicament aleshores: «No és l'estil per si sol una manera absoluta de veure les coses?»¹⁵. A *Exercicis d'estil* la metalingüística i fins i tot la metaliteratura no hi apareixen com a meres incursions del «formal» sinó que són l'estratègia central de l'escriptura, a banda de constituir-ne el tema més recurrent.

La variació no és tan sols una excusa «temàtica» o inventiva. S'articula en un dispositiu pròpiament retòric, el qual crea una segona línia de força independent dels «motius» expressats en l'etiqueta de cadascun dels 99 exercicis-relats, segons una estratègia en la qual cada exercici es constitueix en figura, en uns casos evident, com en «*Distinguo*», en d'altres dissimulada com en «*Homophonique*». Cada figura, al seu torn, pot evolucionar i modificar-se dins de cada relat, de manera secundària, obrint figures més aleatòries o «adorns» que hi aporten matisos nous i significacions inèdites, que poden completar o, al contrari, truncar, dissoldre, esmicolar la coherència semàntica i diegètica. En tenim un bon exemple en l'enunciat següent en què es passa gairebé imperceptiblement de l'homofonia al contrapet: «*Un peuple huc tard*» com a transposició de «*Une heure plus tard*»¹⁶. Queneau juga moltes vegades a despistar. Sense entrar aquí en aspectes de pensament que ens durien molt lluny però que influeixen profundament en l'estètica queniana, especialment Hegel al qual va accedir al seu pas per la universitat a través del filòsof Alexandre Kojève, només direm que l'«astúcia» (all. *List*, fr. *ruse*) és una dimensió inseparable del joc i de la regla. L'astúcia es distingeix de la trampa només perquè el mateix joc l'autoritza, com veurem en analitzar el lipograma.

12. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.* p. 123.

13. *Ibid.*, p. 123. La traducció del fragment és nostra.

14. Veure «Presentació» a *Exercicis d'estil*, Traducció catalana d'Annie Bats i Ramon Lladó, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 9-18.

15. *Ibid.*, p. 12.

16. *Exercices de style*, *op. cit.*, p. 127.

Repassem ara amb algun detall les versions catalana d'Annie Bats i Ramon Lladó (1988), italiana d'Umberto Eco (1983), castellana d'Antonio Fernández Ferrer (1987) i, tan sols en un exemple («*Lipograma*»), la gallega d'Henrique Harguindey Banet i Xosé Manuel Pazos Varela (1995).

V. «DISTINGUO»

Aquest exercici consisteix en un seguit d'unitats lèxiques i sintagmàtiques que creen homonímies i paronímies en forma de *calembours*. Però alhora consisteix en una remotivació de la figura didàctica llatina del *distinguo* que, per altra banda, dóna nom al relat. La saturació figurativa que en tot moment observem no trenca el codi narratiu, ni que sigui a costa de sotmetre a paròdia aquests codis. Un joc de miralls entre la noble figura i el seu transvestiment en joc de paraules abocat a posar en escena els continguts tradicionalment atribuïts al *calembour*, o sigui la referència sexual i escatològica. I què és el *calembour*, sembla voler-nos dir Queneau, sinó una variant forassenyada del *distinguo*?

Fragment de la versió catalana de «Distinguo» (Bats-Lladó, 1989)

«En un autobús (que no s'ha de confondre amb un altre obús), vaig veure (i sense beure) un personatge (que no perd sa natja) cofat amb un capell (i no pas amb pell de ca) cenyit amb un cordó trenat (i no amb un tronó cardat)»

A la traducció italiana el procediment de construcció i de «constricció» (*contrainte*) es veu alterat amb la supressió d'un seguit de semantemes referencials. En resulta una gamma superior de variacions respecte al text francès. La paleta retòrica s'amplia donant cabuda a figures lexicals com la perífrasi, l'antonímia i la paronímia, ni que sigui a costa de desplaçar el *calembour* i deixar-lo reduït a un recurs entre d'altres.

A la seva versió, Fernández Ferrer segueix l'estela d'Umberto Eco i usa un nombre més elevat de variants retòriques. En realitat, el seu propòsit ha estat construir un exercici d'equívocs lexicals on tenen cabuda la metàtesi, la sinonímia al·lusiva, els antònims lògics i l'antítesi. Vegem-ne alguns exemples:

1. antònims lògics: *pacífico (no Atlàntico)*
2. metàtesi: *al cabo del rato (no al rabo del gato)*
3. paronomàsia: *enojándose (no desojándose)*
4. sinònims equívocs: *sujeto (pero no atado)*
5. sinònims al·lusius: *en San Lázaro (no el de Tormes)*

VI. «HOMOPHONIQUE»

A la versió de 1947 aquest exercici era anomenat «*A peu près*». Queneau hi desplega l'homofonia a l'escala de la frase i no del mot o del sintagma, com ho feia en «*Distinguo*». La clau retòrica més significativa consisteix a reduir la

narració a una mena de traducció homofònica d'un enunciat mínim, al qual podríem considerar «grau zero de la narració». Vet ací l'enèsima variació del relat inicial «*Notations*». El separen d'aquest, però, força diferències de lèxic, tot i que el referents narratius es mantenen pràcticament invariables. Des del punt de vista retòric, Queneau ens brinda un exemple extrem de discurs explícit, conegut pels clàssics com *sermo manifestus*. D'aquesta manera, i un cop més, l'objectiu al qual apunta per mitjà de la paròdia és la gramàtica mateixa. I ho duu a terme a través d'una exposició extrema dels seus recursos, i naturalment posant en escena la retòrica mateixa com a entitat. Així ho fa explícit mitjançant la pregunta formulada per la veu narrativa al fantasmagòric personatge de coll llarg en l'exercici «Apòstrofe»: «El sospitaves aquest destí retòric?».

Vegem-ne un fragment de la versió catalana:

«Òndia! Capa el mite d'hi ha a la pelada forma d'un altre obús (ésser?), vaig obscè bar un jo bambú colla arc i amb una treva al cadell».

Per la seva banda, la versió italiana suprimeix la figura, amb el pretext que «ogni lingua a il sui problemi»¹⁷.

La versió castellana es permet un homenatge a la figura de l'autor, amagat en la seqüència: *Este mi istmo seca brea hipo oro poco y erre aún vez y no Queneau*¹⁸.

VII. «COMPOSITION DE MOTS»

En una mesura similar als anteriors, però de manera encara més explícita, aquesta narració postula en certa manera una hipertròfia de la figura retòrica, que continua essent el «personatge» principal de l'exercici. El procediment explotat aquí és el *mot-valise* [*portmanteau*], no solament en tant que element formal o figura sinó com a motiu. El *mot valise* consisteix en una creació lèxica que associa dos significants ja existents, amb un segment homofònic al mig, per crear-ne un de nou. Queneau manté òbviament la mateixa base diegètica. Partint sempre del principi de la «variació variada», a la qual ens referíem en arrencar aquesta comunicació, el narrador juga a recitar la mateixa trama narrativa que en les 98 ocasions restants. Padoxalment, el tret semàntic essencial del mot-valise, a saber la creació d'un nou significat, desapareix i només ens queden la paròdia i la redundància més extremes. L'exercici es limita a una sèrie d'encavalcaments capritxosos de sintagmes nominals i verbals per formar un element lexemàtic, l'única eficàcia del qual ve de la desproporció entre el procediment emprat, que podem titllar de desmesurat, i la impressió de pobresa de semàntica que se'n desprèn.

Reproduïm íntegrament la versió catalana intitolada «Composició de paraules»:

17. Veure *Esercizi di stile*, Traducció italiana d'Umberto Eco, Torí, Einaudi, 1983, p. 8.

18. *Op. cit.*, p. 143.

«Jo plata-d'autobús-formava co-munióltitudinàriament en un espaitemps luteciomeridional i veïnejava amb un longicoll trenaentorndelbarretat mocós. El qual digué a un qualquanònim: “M'empentapareixeu!” Exaculat això, es lloccliurà voraçment.»¹⁹

VIII. «LIPOGRAMME»

No apareix en la versió de 1947. Aquest exercici pot semblar un lipograma en «E», que és el més clàssic com tothom sap i que és del 1972, data de la darrera versió dels *Exercicis*, que és la que ha servit de base a la majoria de versions traduïdes. Perec ja havia publicat la novel·la lipogramàtica més gran, *La Disparition* (per cert, encara no traduïda al català)²⁰. Pot semblar, doncs, un lipograma en E perquè aquesta vocal no apareix en l'enunciat original tret d'en un sol cas: «*puis il bondit sur un banc et s'assoit*». Els traductors castellà i galleg han fet com si no veiessin aquesta «e» i han aplicat el lipograma en aquesta vocal a les seves traduccions. Però com va assenyalar Emmanuel Souchier, Queneau ens enganya allà on l'esperàvem. Així, malgrat les aparences, l'aparició d'aquesta «e» insidiosa no és l'aplicació del principi del «*clinamen*», excepció a la constricció segons l'Oulipo, sinó la verificació que el lipograma no és allà on ens crèiem²¹. Hi ha lipograma en J, K, W i X. A la versió castellana hi ha J i Z al mateix enunciat («*Usted va a ajar mis zapatos con tanto pisotón*»)²² i a la gallega una jota i almenys dues zetes («*zonas*» i «*zutano*»)²³. La traducció catalana va intentar reconstruir «l'astúcia» queniana, tot mantenint una solitària «e» («Llavors, però, s'afanyà cap a un banc»)²⁴ i no fa aparèixer cap J ni tampoc K, W o X. Sota l'aparent desaparició de la e, Souchier ens ha fet veure també que Queneau introdueix un canvi semàntic respecte a la línia narrativa car «el botó» apareix aquí «*trop haut*» (massa amunt) en comptes de «*trop bas*» (massa avall), contràriament a l'exercici «*Notations*» que, en certa manera, constitueix el grau zero de la història. Les versions castellana i gallega, en canvi, no contempen aquest canvi d'isotopia. La versió catalana es manté fidel a la nova isotopia: «Passats bastants minuts, davant la stació de Saint-Daixò o Saint-Dallò, un company li diu: “Dalt l'abric hi duus un botó posat massa amunt”. Aixà.»²⁵

A la versió italiana, U. Eco realitza un lipograma per cada vocal, o sigui cinc exercicis. I és que la traducció d'Eco es fixa com a horitzó, com afirma

19. *Exercicis d'estil*, op. cit., p. 37.

20. Georges Perec, *La Disparition*, Paris, Gallimard, 1989.

21. Els oulipians incorporen la noció de «clinamen», terme llatí que significa «inclinació», utilitzat per Lucreci en la seva obra *De rerum natura*. El *clinamen* seria el moviment de desviació dels àtoms que permetria que en el seu moviment en el buit col·lidissin uns amb altres.

22. *Ejercicios de estilo*, op. cit., p. 130.

23. *Exercicis de estilo*, Traducció en galleg de Henrique Harguindey Banet i Xosé Manuel Pazos Varela, Vigo, Edicions Xerais de Galicia, 1995, p. 69.

24. *Exercicis d'estil*, op. cit., p. 102.

25. *Ibid.*, p. 102.

Fabio Regattin²⁶, «*la traduction du "game" ou la traduction comme jeu d'après la maxime: fidélité signifie comprendre les règles du jeu, les respecter et ensuite jouer une partie en autant de coups*»²⁷. Allí on el text de partida està construït a partir d'un joc formal, el respecte del joc prima damunt la correspondència estricta entre original i traducció.

IX. CONCLUSIÓ

No cal recular fins a Etienne Dolet per reclamar que la traducció és un afer de retòrica, tot i que potser sí que caldria recordar que fou aquest humanista francès qui primer plantejà la necessitat integral de lligar la traducció i la retòrica dins el mateix projecte. A més, des del punt de vista didàctic, l'autor de «*De la manière de bien traduire d'une langue en aulre*» amb prou feines concebia cap diferència entre les virtuts de l'orador i les del torsimany. La traducció d'*Exercicis d'estil* reclama doncs aquesta «oratòria» complexa en l'art de retre cadascun dels intricats replecs de l'original; reclama –ho dèiem– desviacions accidentals per arribar a la fidelitat essencial. Algunes d'aquestes desviacions afecten a la forma, a la qual hem anomenat *modus*, de diferent manera. Tot i que, si més no per a la traducció catalana, una anàlisi minuciosa de cada text ha presidit totes les *equivalències*, el respecte de la figura principal o secundària de cada «micro-relat» no implica la inexistència d'elements susceptibles de ser transposats. En els exercicis formals, oulipians o pre-oulipians *stricto sensu*, els traductors de les quatre versions analitzades van aplicar més o menys estrictament el principi que el respecte a la constricció (a la regla constructiva preoulipiana) entranya un aparent allunyament de la lletra. La traducció de la forma exigeix d'intervenir en la forma de la traducció. En uns casos cal variar lleument la proposta de l'original, com quan s'adopta el metre decasíl·lab, el de tradició més canònica en la prosòdia catalana, en comptes de l'alexandrí, model incontestat del vers francès. Aquesta transposició fa canviar de retruc el títol de l'exercici. Pel que fa als exercicis més «temàtics», que no hem exemplaritzat aquí, que despleguen el que anomenaríem gèneres, disciplines científiques, dialectologia, argots, etc., el cavall de batalla dels esforços dels traductors se centra en el registre que també va ser treballat partint de la idea de modulació o «variació variada». Així, a «*Paysan*» (cat. «Pagès») la versió- perversió- catalana no va perseguir una qualsevol «versemblança realista» en la imitació d'una parla rural o dialectal, sinó una parla fictícia i certament artificiosa però que pogués «sonar a pagès». A «*Philosophique*», Umberto Eco va adaptar el llenguatge fenomenològic que Queneau havia parodiat. En certa manera, la discursivitat d'*Exercicis d'estil*, el seu estil, la seva retòrica, que demanen de ser traduïts i òbviament retraduïts, desplega un dispositiu que no remet a res d'exterior, ni tan sols a una altra

26. Fabio Regattin, *Le Jeu de mots. Réflexions sur la traduction des jeux linguistiques*, Bologna, I libri di Emil, 2009.

27. Umberto Eco, citat per Regattin *op. cit.*, p. 76.

figura -encara que de vegades sigui clarament paròdica, en el sentit que utilitza les figures al peu de la lletra (*figurae ad litteram*)- sinó que remet, al capdavant, a signes de la mateixa relació retòrica que el text posa en escena. En qualsevol cas, el que envelleix és la mirada que el lector adreça al Signe i que el traductor, com a «millor lector» estableix gairebé promíscuament amb l'original. Però aquesta seria sens dubte matèria per a una altra investigació.

Referències bibliogràfiques

- Blanco Mercedes, *Les réthoriques de la pointe*, Genève, Slatkine, 1992.
- Bossé-Andrieu Jacqueline, « Conception d'exercices de style dans l'optique de la traduction », *Meta: Journal des traducteurs*. [en ligne] 1988, p. 267-273 [consulté le 4 juillet 2011]. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/002104ar>
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et squizofrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. «Critique», 1980.
- Eco Umberto, « Introduzione » dins Queneau, R., *Esercizi di stile*, Torí, Einaudi, 1983.
- Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- Goto Kanako, « Efficacité de l'esprit oulipien: le cas des Exercices de Style de Raymond Queneau (version 1973) », *Cahiers d'études françaises*, n° 10, 2005, Tokyo, Université Kéio, p. 65-80.
- Lladó Ramon, *La paraula revessa. Estudi sobre la traducció dels jocs de mots*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la UAB, 2002.
- Perec Georges, *La Disparition*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1989.
- Queneau Raymond, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1973.
- *Exercicis d'estil* [Traducció catalana d'Annie Bats i Ramon Lladó], Barcelona, Quaderns Crema, 1989.
- *Ejercicios de estilo* [Traducció castellana de Antonio Fernández Ferrer], Madrid, Càtedra, 1987.
- *Esercizi di stile* [Traducció italiana d'Umberto Eco], Torí, Einaudi, 1983.
- *Exercicios de estilo* [Traducció en gallec de Henrique Harguindey Banet i Xosé Manuel Pazos Varela], Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1995.
- Regattin Fabio, *Le Jeu de mots. Réflexions sur la traduction des jeux linguistiques*, Bolonya, I libri di Emil, 2009.
- Souchier Emmanuel, *Histoire et énonciation dans les Exercices de Style de Raymond Queneau*, thèse de doctorat, Université Paris VII, 1986.
- *Raymond Queneau*, Paris, Seuil, 1991.
- Webern Anton, *El camí cap a la nova música* [traducció de Josep Casanovas], Barcelona, Antoni Bosch, 1982.