

Catalonia 21



Les conférences du SEC
sous la direction de Mònica Güell

Publication semestrielle

Second semestre 2017

La revue *Catalonia*, fondée en 2008 par Denise Boyer, publie des articles et travaux interdisciplinaires sur la langue, la littérature, les arts et l'histoire du domaine catalan.

Depuis 2011, la périodicité est semestrielle.

Direction (depuis 2010) : Mònica Güell (Université Paris-Sorbonne)

Rédactrice en chef (depuis 2010) : Mònica Güell (Université Paris-Sorbonne)

Comité de lecture :

Francesco Ardolino (Universitat de Barcelona)

Marc Audí (Maître de conférences, Université Bordeaux Montaigne)

Denise Boyer (Professeur émérite, Université Paris-Sorbonne)

Pere Gabriel (Professeur, Universitat Autònoma de Barcelona)

Mònica Güell (Professeur, Université Paris-Sorbonne)

Elisée Trenc (Professeur émérite, Université de Champagne-Ardennes)

Réalisation : Valérie Geoffroy

Mise en ligne : Karim Joutet



© les auteurs

Photo de couverture : Bas-relief d'Apel·les Fenosa figurant sur la façade du Centre d'études catalanes de l'université Paris-Sorbonne

Catalonia **21**

Les conférences du SEC
sous la direction de Mònica Güell

Publication semestrielle

Second semestre 2017

Sommaire

- **La història en present, històries del present: una aproximació a la dramaturgia mallorquina contemporània**
Aymeric Rollet _____ p. 3-19
- **La mar que m'envolta**
Jaume Miró _____ p. 21-24
- **Une création sur la route : *Dies d'agost* de Marc Recha**
Sergi Ramos Alquezar _____ p. 25-35
- **Un «empelt d'immoralisme»: Miquel Llor i *Les caves del Vaticà***
Pep Sanz Datzira _____ p. 37-47

Pour citer cette publication : *Les conférences du SEC*, sous la direction de Mònica Güell, Catalonia n°21, 2e semestre 2017, Université Paris-Sorbonne, revue électronique : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/catalonia-21>

La història en present, històries del present: una aproximació a la dramaturgia mallorquina contemporània

Aymeric ROLLET

Sorbonne Université. CRIMIC-EA 2561

aymeric.rollet@gmail.com

Résumé : Bien que méconnue en France et encore relativement peu analysée dans les études théâtrales espagnoles et catalanes, la dramaturgie majorquine contemporaine se caractérise depuis plusieurs décennies par une grande diversité formelle et thématique et par un souci permanent de se renouveler et d'expérimenter. Cet article dresse un panorama synthétique de la création théâtrale à Majorque au cours des trente dernières années, puis il propose une approche de l'œuvre de Jaume Miró, l'un des dramaturges les plus emblématiques du théâtre majorquin, autour de deux grands types de pièces : d'une part, le théâtre dit « historique » (*l'histoire au présent*), d'autre part, les pièces « non historiques » (*les histoires du présent*, ou traitant du présent par le détour de la fiction).

Abstract: Although little known in France and still quite little analysed in Spanish and Catalan theatrical studies, Majorcan contemporary drama is characterized by a great formal and thematic diversity and a continuous desire to renew and experiment. This paper presents a synthetic overview of theatrical creation in Majorca during the last thirty years; then it offers an approach of Jaume Miró's work, one of the most emblematic playwrights of the Majorcan contemporary theatre, through two types of plays: on the one hand, a kind of drama known as «historical» theatre (*the History in the present*), on the other hand, the «non-historical» plays (*the stories of present time*, i.e. stories that deal with present time via the detour of fiction).

Mots-clés : théâtre contemporain, Baléares, écrivains majorquins, Jaume Miró, mémoire historique, catastrophe, Guerre Civile espagnole, Débarquement de Majorque, drame rhapsodique

Keywords: contemporary theatre, Balears, Majorcan writers, Jaume Miró, historical memory, catastrophe, Spanish Civil War, Majorca Landings, rhapsodic drama

Dos fets, per començar. Del 18 al 22 d'abril de 2017, la Sala Beckett (Barcelona) acollia la primera edició de «DO Illes Balears. Setmana de la creació contemporània balear», que va començar amb una taula rodona sobre la situació de l'autoria balear. El públic barceloní va poder assistir a tres lectures dramatitzades: *La classe*, de Sergio Baos (Palma de Mallorca, 1976), *Bicicletes ancorades*, de Toni-Lluís Reyes (Manacor, 1985), i *Només quan plou*, d'Aina de Cos (Palma de Mallorca, 1975). També es va presentar l'espectacle *Dels llargs camins*, de Jaume Miró (Cala Millor, 1977), dirigit per Joan M. Albinyana¹.

¹ Per a una presentació més completa d'aquest esdeveniment, vegeu: «DO Illes Balears. Setmana de la creació contemporània balear», <http://www.salabeckett.cat/activitat-resta/do-illes-balears> [pàgina consultada el 10 d'abril de 2017], i «DO Illes Balears ofrece una semana con la mejor creación contemporánea balear en la Sala Beckett de Barcelona», *La Vanguardia*, 15/03/2017,

Per altra banda, el lloc web Catalandrama, que es dedica a promoure el teatre d'expressió catalana a l'estranger, ja inclou al seu catàleg cinc dramaturgs originaris de les Illes Balears: Josep R. Cerdà (Palma de Mallorca, 1971), Vicent Ferrer i Mayans (Formentera, 1967), Josep Pere Peyró (Palma de Mallorca, 1959), Aina Tur (Menorca, 1976) i Jaume Miró. Aquests escriptors, que representen un 8% del catàleg, han estat traduïts a diferents llengües². Cal veure-hi, sens dubte, un índex de l'interès creixent que desperta la dramaturgia mallorquina, tot i que segueix gairebé del tot desconeguda en un país com França, i encara relativament poc investigada en els estudis teatrals catalans i espanyols.

Ens sembla, doncs, útil traçar una breu panoràmica de la creació teatral a Mallorca. Una creació que resulta alhora fecunda i diversa, probablement perquè la personalitat i trajectòria dels creadors també són diverses, i perquè aquests conreen unes línies dramàtiques molt variades.

Una breu panoràmica del teatre mallorquí contemporani³

Durant molt de temps, la vida teatral mallorquina es va organitzar principalment al voltant de dos grans tipus de creacions: d'una banda, els espectacles en castellà, produïts fora de Mallorca i interpretats per companyies (madrilenyes, en general) que estaven de gira i actuaven a les sales més importants de Palma; i de l'altra, les anomenades peces de «teatre regional» en català, el màxim representant del qual va ser Xesc Forteza (Palma de Mallorca, 1926-1999).

Al llarg del segle XX, diversos autors mallorquins van desenvolupar una escriptura teatral alhora personal i ambiciosa, a vegades experimental, i sempre atenta a les noves formes i fórmules dramàtiques: Llorenç Villalonga (Palma de Mallorca, 1897-1980), Joan Torrendell (Palma de Mallorca, 1869-Buenos Aires, 1937), Baltasar Porcel (Andratx, 1937-Barcelona, 2009), Llorenç Moyà (Binissalem, 1916-Palma de Mallorca, 1981), etc. Però va ser a partir de la dècada dels vuitanta quan el teatre mallorquí va començar realment a consolidar-se i professionalitzar-se. El 1985, la creació de la companyia La Iguana, transformada més endavant en Iguana Teatre, va marcar probablement una de les fites més notables de la història teatral a l'illa. A inicis dels noranta, la companyia inaugurava el seu teatre a Palma, el Teatre del Mar que, avui encara, forma part dels llocs teatrals més importants de l'illa. En la dècada dels noranta, també van sorgir altres personalitats rellevants, com ara Biel Jordà i Ramis (Palma de Mallorca, 1971) i Marta Barceló Femenies (Palma de Mallorca, 1973), dos creadors

<http://www.lavanguardia.com/vida/20170315/42898971995/do-illes-balears-ofrece-una-semana-con-la-mejor-creacion-contemporanea-balear-en-la-sala-beckett-de-barcelona.html> [pàgina consultada el 10 d'abril de 2017].

² En el cas de Jaume MIRÓ, s'han traduït els següents textos: al castellà: *In The Backyard* [peça traduïda pel propi autor]; a l'anglès: *L'Atlàntida*, *Adults normals* i *In The Backyard* [*Atlantis*, *Normal Adults* i *In The Backyard*, peces traduïdes per Erika CEBALLOS VIKARIO], *No hi haurà més festes per Sant Valentí*, *Un conte de Nadal*, *Tot el que sempre has volgut saber sobre l'amor (però mai t'has atrevit a preguntar)*, *Set pors* i *El producte* [*There'll Be No More Valentine's Parties*, *A Christmas Tale*, *Everything You've Always Wanted To Know About Love (But Never Dared To Ask)*, *Seven Fears* i *The Product*, peces traduïdes per Carme CAMACHO PÉREZ]; i al francès: *Dels llargs camins* [*Si longs sont les chemins*, peça traduïda per Aymeric ROLLET, amb l'ajut de l'Institut d'Estudis Balearics (IEB)].

³ Ja hem estudiat més detingudament aquests assumptes en un article en castellà sobre teatre mallorquí contemporani: ROLLET, Aymeric. «Rumor(es) desde Mallorca: una aproximación a la creación teatral mallorquina (1985-2015)» dins Béatrice BOTTIN (ed.). *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*. Madrid: Fundamentos, 2016, p. 207-220.

polifacètics que van fundar les companyies Res de Res i En Blanc. Cal esmentar també Bartomeu Gomila (Palma de Mallorca, 1968), que va crear la companyia Au Ments amb la ballarina i actriu xilena Andrea Cruz (Santiago de Xile, 1971).

L'obertura de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB), el 2005, va suposar sens dubte un dels esdeveniments més notables de la història recent del teatre balear. I hauríem d'afegir tot un seguit d'elements essencials, com ara: la importància del treball realitzat pels estudiosos del teatre mallorquí contemporani, especialment des de la Càtedra Joan Ramis i Ramis de la Universitat de les Illes Balears (UIB)⁴; l'acció de les diferents estructures i associacions de teatre⁵; el paper de les revistes teatrals, com ara *Fanteatre* (2005-2011), creada per Javier Matesanz; l'existència de diverses fires i festivals que contribueixen, entre d'altres coses, a crear uns hàbits culturals de qualitat i a formar espectadors⁶; els programes de teatre radiofònic, dels quals se'ns ofereix una bona mostra al volum titulat *Material acústic antiaïllant*, que recull vint-i-dues peces (una d'aquestes és de Jaume Miró, *Homenatge a Welles*)⁷. Per fi, la creació d'IB3 (2005), la televisió de les Illes Balears, va tenir un paper rellevant, no només perquè les sèries de creació pròpia van provocar fins el 2012 un augment inèdit de la demanda d'actors, sinó també perquè els va oferir una innegable visibilitat, almenys a escala insular, ja que molts espectadors seguien amb interès aquelles sèries.

Tres elements, per acabar d'esbossar aquesta panoràmica:

a) Potser hauríem de reflexionar sobre la influència del «Microteatre», que va sorgir a Madrid arran de la crisi econòmica de 2008, i que va ser adaptat a Mallorca per Joan Porcel i, sota la forma del «teatre de barra», per Javier Matesanz. Tot i que no cal sobrevalorar el «Microteatre» –en particular perquè la qualitat de les produccions és força heterogènia i les condicions laborals són molt discutibles–, observem, tanmateix, que la difusió d'aquest format teatral inèdit va originar l'aparició de nous autors i va permetre que d'altres, com ara Jaume Miró, exploressin nous llocs, no teatrals, en els que es qüestiona la relació entre realitat i ficció: ha deixat de plantejar-se, d'alguna manera, la qüestió de la mimesi, en la mesura en què és la pròpia realitat la que, suposadament, serveix com a decorat o escenografia.

b) Parlar de teatre mallorquí contemporani és evocar no només aquelles creacions que pertanyen a l'anomenat «teatre de text», sinó també les formes de teatre de

⁴ Del 2005 al 2008, la Càtedra Joan Ramis i Ramis va publicar un *Anuari teatral de les Illes Balears* que aplegava gairebé tot el que s'havia fet a l'arxipèlag en teatre, dansa, òpera i sarsuela, sense distingir, això sí, entre creació professional i amateur. S'han d'esmentar també els dos volums del *Diccionari del teatre a les Illes Balears*. D'altra banda, diversos estudiosos ja han escrit uns articles força esclaridors sobre dramaturgia mallorquina contemporània; vegeu, entre d'altres, FONS SASTRE, Martí. «Poéticas teatrales de la memoria, la imagen y el cuerpo en la escena balear actual (Propuestas escénicas y estrategias interpretativas)» dins José ROMERA CASTILLO (ed.). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, 2006, p. 533-554.

⁵ Per exemple, l'Associació d'Actors i Actrius Professionals de les Illes Balears (AAAPIB), creada el 1998, pretén reunir, assessorar i defensar els actors professionals de l'arxipèlag.

⁶ Sense pretensió d'exhaustivitat, podem esmentar el treball de Bartomeu Amengual, que va participar molt activament en la Mostra de Teatre Escolar de Manacor i que, del 1990 ençà, és gestor del Teatre Municipal de Manacor, on fa més de vint anys que té lloc la Fira de Teatre de Manacor. Una iniciativa més recent: al setembre de 2015, l'Institut d'Estudis Baleàrics (IEB) i l'associació de professionals del teatre i la dansa de les Illes Balears Illaescena van promoure Fira B!, una nova mostra d'arts escèniques. Per fi, la productora d'espectacles Produccions de Ferro organitza, amb l'Ajuntament de Palma i amb col·laboració del festival Temporada Alta de Girona, un «Torneig de dramaturgia de les Illes Balears» que ja compta amb tres edicions (gener de 2015, gener de 2016 i gener de 2017).

⁷ AA.VV. *Material acústic antiaïllant / Non-Insulating Acoustic Material / Material acústico antiaislante. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears-Ona Mallorca, 2008.

moviment o gestual, i les formes híbrides que poden conjugar, segons unes modalitats diverses, un component textual (dramàtic o no, literari o no) i elements procedents d'altres disciplines, d'altres llenguatges o d'altres pràctiques artístiques (dansa, arts plàstiques, creació audiovisual, etc.). Pel que fa al teatre de moviment, podem esmentar una experiència força insòlita, *Remor* (2011), una creació de la companyia Res de Res en col·laboració amb Joan Miquel Artigues. *Remor* va tenir molt d'èxit i va realitzar una important gira internacional. Va néixer en el marc de la primera edició de «Microteatre» que es desenvolupava a l'antiga presó de Palma, avui destruïda, i una de les especificitats d'aquest espectacle és que viatja pel món amb el seu propi lloc teatral: la companyia s'emporta a tot arreu el cubicle dins el qual la funció té lloc, i que representa una cel·la de la presó.

c) El teatre «de text» està escrit majoritàriament en català. En canvi, l'ús de les varietats dialectals se sol limitar a aquells textos que pretenen oferir una representació, més o menys mimètica, d'una realitat local, amb un arrelament geogràfic explícit i precís⁸, per exemple en algunes peces de Jaume Miró, com ara *Dels llargs camins* (2015), o més encara *Panfonteta* (2013), que evoca el canvi de Mallorca en passar amb rapidesa del món rural a la massificació turística: «Mos [*Ens*] podríem guanyar sa [*la*] vida cantant pets [*pels*] hotels. Ara que en venen tants qualcú [*algú*] els hi ha de mostrar com se [*es*] canta a n'es [*als*] turistes⁹» (escena 2). Catalina, així com els altres personatges al llarg de tot el diàleg, s'expressa en català dialectal; per descomptat, l'ús de la llengua és summament significatiu en un text que s'interessa per la història local i la identitat illenca (un interès que es manifesta, a més, des del mateix títol).

La història en present

L'anomenada «recuperació de la memòria històrica» ofereix una categoria temàtica prou àmplia per a abastar tota una sèrie de textos teatrals escrits al llarg dels últims anys. La història, i especialment la història illenca, sorgeix amb freqüència en el teatre mallorquí contemporani, però amb unes formes molt diverses, no només en el teatre «de text» sinó també en el de moviment.

La companyia Au Ments, dirigida per Bartomeu Gomila, produeix un teatre-dansa fet d'imatges oníriques, d'evocacions poètiques i simbòliques; a *Petit ball* (2009), per exemple, hi trobem una evocació de la Guerra Civil espanyola vista a través dels ulls d'un nen petit. És un espectacle que conjuga teatre gestual, dansa, teatre d'objectes i titelles¹⁰.

El joc del teatre i la memòria

La Guerra Civil espanyola ocupa un lloc central en tota una sèrie de peces mallorquines. És una tendència que no queda circumscrita al teatre produït a l'arxipèlag; i potser puguem atrevir-nos a dir –tot i que la noció de «generació» s'ha d'emprar amb prudència– que la recuperació de la memòria de la Guerra Civil i la postguerra és, en

⁸ Tot i que existeixen algunes companyies illenques que reivindiquen un ús generalitzat del català dialectal.

⁹ MIRÓ, Jaume. *Panfonteta* (obra inèdita), p. 13; text amablement facilitat per l'autor en la seva versió d'estrena. En aquesta cita, subratllem les formes pròpies del català dialectal i indiquem entre claudàtors la forma en català estàndard (central).

¹⁰ Per a tenir una idea aproximada del llenguatge escènic que desenvolupa aquesta companyia, vegeu el tràiler de l'espectacle: <https://www.youtube.com/watch?v=875nSxDf39Q> [pàgina consultada el 7 de juliol de 2017].

*La història en present, històries del present: una aproximació
a la dramaturgia mallorquina contemporània*

certa mesura, generacional, no només a Mallorca sinó també a la resta de l'Estat espanyol: molts dramaturgs nascuts a finals dels setanta o en la dècada següent elaboren uns dispositius textuais i escènics aptes per qüestionar la història i alçar-se contra el silenci que encara envolta alguns esdeveniments¹¹.

En aquest sentit, *[Talps]* (2011), una peça breu de Joan Fullana (Palma de Mallorca, 1985), és molt interessant: explica la història de dos joves de Mallorca que, abans de marxar a l'exili, van haver d'amagar-se i transvestir-se perquè els franquistes no els detinguessin. Aquí, el teatre recorre a la narració, al principi, i després s'articula al voltant d'una mateixa estructura de diàleg:

MIQUEL [...]: Hem de fer qualque cosa.
TOMEU: Fugir.
MIQUEL: Fugir. Com? Ens trobaran.
TOMEU: Calla. No ens trobaran. [...]
MIQUEL: Merda, són aquí.
TOMEU: Què fan?
MIQUEL: Calla.
TOMEU: Ens trobaran.
MIQUEL: No ens trobaran.
TOMEU: Són aquí. [...]
MIQUEL: I si ens troben?
TOMEU: No ens trobaran.
MIQUEL: Bé, però, i si ens troben?¹²

Amb aquest diàleg, que recolza en la repetició, però amb variacions i inversions, sembla com si les veus dels personatges no fossin més que ressons llunyans, i una mica deformats, del passat històric.

A *Memòria d'en Julià* (2001), Pere Fullana (Manacor, 1961) evoca la història mallorquina des dels anys 1920 fins a les darreries del segle XX: la vida rural, la proclamació de la Segona República, el contraban, la Guerra Civil, la societat de postguerra, l'exili, la massificació turística, etc. Marta Barceló Femenies també evoca tota una sèrie de fets històrics a *Maria?* (2011), però es tracta de dues fórmules dramàtiques ben distintes. Pere Fullana, en una línia més o menys brechtiana, fa de l'element èpic un veritable motor de la seva escriptura; compon un drama que potser pugui qualificar-se de «rapòdic», segons la terminologia de Jean-Pierre Sarrazac¹³, és a dir que Fullana va teixint el text teatral a partir d'elements dramàtics, d'imatges o evocacions íntimes i de fragments narratius; per exemple, a l'escena 14, la Repadrina, o sigui la Besàvia, que abans havia aparegut en l'acció dramàtica com a personatge (mode dramàtic), ara es converteix en la narradora de la seva pròpia mort (mode èpic):

¹¹ Per a citar només un exemple, esmentarem aquí *Borrón y cuenta vieja* (2013), una creació de Verónica Clausich, Amelia Die i Raoul Polar (ex alumnes de la RESAD de Madrid); l'espectacle recorre diversos llocs i edificis oblidats arran de la democràcia, però que havien estat enclavaments o territoris de la dictadura, com ara l'edifici de la Comunidad de Madrid, famós pel rellotge que dona les campanades de Nadal, i que antigament servia de presó per als detinguts polítics, o El Corte Inglés de Les Corts a Barcelona, on hi havia una presó de dones. Tendència «generacional» només en certa mesura, ja que altres dramaturgs, com ara Joan Carles Bellviure o Pere Fullana –com veurem a continuació–, també conreen amb regularitat un teatre de la memòria.

¹² FULLANA, Joan. *[Talps]. Miniatures teatrals. 17 peces originals de microteatre*. Palma: Òrbita, 2011, p. 57-60.

¹³ Vegeu SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*. Belval: Circé, 1999, p. 36.

Mentre recordava tot això i escoltava es clapoteig suau que venia de s'aljub, se'm va aparèixer es meu homo, i agafant-me sa mà, me'n dugué per una camada llarga que jo sabia que no acabaria mai. Quan m'enterraren, es meu fill me penjà en es coll sa creu que son pare li donà es dia de sa torrentada i va fer semblar dos tarongers devora sa tomba, perquè sempre hi fes olor de fruites dolces¹⁴.

En la seva peça *Maria?*, malgrat la presència de referències locals i històriques, Marta Barceló no escriu un teatre històric, però sí un teatre de la memòria íntima. La peça reuneix tres generacions (mare, àvia i néta) i evoca la pèrdua de la memòria deguda a un Alzheimer. *Maria?* és un melodrama nominalista: «nominalista»¹⁵ perquè la peça s'endinsa, per dir-ho d'alguna manera, en la denominació del mal –la designació de l'amnèsia–; i «melodrama» perquè la dramaturga troba en aquest gènere teatral tota una sèrie de motius, eines i recursos –herència familiar, transmissió dels objectes i efecte de reconeixement–, que, com a antítesi de l'amnèsia, es converteixen en un veritable principi de significació: serà hereditària la malaltia? Serà inevitable que la mare, com l'àvia, també perdi la memòria? Amb aquesta peça, arrelada en la història familiar, Marta Barceló ens ofereix una evocació íntima del seu propi sentiment, profundament inquiet, de la fugacitat, i *Maria?* es podria comprendre, en certa mesura, com un intent de lluitar, gràcies al teatre, contra els estralls de l'oblit.

Ho veiem clarament, als dramaturgs mallorquins els agraden els jocs del teatre i la memòria, perquè el teatre –paraula en present– no deixa d'actualitzar en l'aquí i ara de l'escena, els signes del passat. O, dit en paraules de Rosa, la mare de *Panfonteta*:

ROSA. — Aquesta vaixella va ser un regal de la meva germana. La vostra tia Gabriela, al cel sia. Ja m'enrecord poc, d'ella. És que les coses si no les tens davant sempre te n'oblides. És que si allò que és important no ho veus cada dia se n'allunya.

MAGDALENA. — Sa memòria és per lo que la nessecitam.

ROSA. — La memòria també oblida¹⁶. (Escena 3)

El teatre «històric» de Jaume Miró

Qui escriu a Mallorca un teatre pròpiament «històric» és, sens dubte, Jaume Miró, nascut a Cala Millor el 1977. El dramaturg reivindica el seu interès pel tema de la memòria nacional i local, que explora i qüestiona a diverses obres, produïdes per la companyia Noctàmbuls (fundada el 1999). La investigació històrica es converteix, en la seva obra, en un poderós principi de creació. Podríem distingir, en la dramaturgia contemporània, dues tipologies de teatre de la memòria.

D'una banda, en moltes obres, el temps de l'acció dramàtica es presenta com una imatge, més o menys mimètica, d'un període històric determinat, i el lector/espectador accepta aquesta convenció o simulacre, que podríem plasmar amb l'acotació: *tota l'acció té lloc en el passat*. Per exemple, *Panfonteta* situa l'acció a la Mallorca rural, a Ariany, l'any 1968 i 1969. La peça no està prevista per ser representada en un teatre sinó en una casa rural, com la que descriu la primera indicació escènica. La història té lloc en una possessió dels anys seixanta on viuen dues germanes, que tot sembla oposar: Magdalena evoca una Mallorca tradicional, mentre que Catalina sembla encarnar la Mallorca moderna que emergeix aleshores amb el desenvolupament del turisme a la costa; el pare mor, i la mare, Rosa, torna després d'una llarga absència. Jaume Miró

¹⁴ FULLANA, Pere. *Memòria d'en Julià*. Palma: Fundació Teatre del Mar, 2005, p. 61.

¹⁵ Aquí al·ludim a la lectura de Roland Barthes, qui va definir la *Fedra* de Jean Racine com una «tragèdia nominalista» (*Sur Racine*. Paris: Le Seuil, 1979, p. 109).

¹⁶ MIRÓ, Jaume. *Panfonteta*. *Op. cit.*, p. 24-25. Subratllem els fragments sobre els quals porta l'anàlisi.

elabora una estructura temporal molt reeixida, que contraposa dues temporalitats i, a través d'aquestes, dues actituds oposades davant el món i els seus canvis: d'una banda, una temporalitat mítica que es caracteritza pel temps cíclic del treball i les hores, de les festes i les estacions, un temps de la repetició i la permanència –aquestes són, per dir-ho d'alguna manera, les coordenades temporals de Magdalena, que experimenta un fort sentiment de pertinença al lloc on va néixer (és un personatge molt arrelat al seu entorn, sembla defensar una identitat estàtica vinculada a la immutabilitat de les coses)–; de l'altra, el temps lineal i irreversible de la història, que és un temps de la irrupció i el canvi: Catalina se'n va amb la seva mare a treballar a un hotel a la costa, no tornaran a Panfont, ni tan sols a l'hivern, han llogat un pis a Manacor (ja ho havia dit Rosa en arribar a la possessió: «Pareix mentida que un dia jo sentís que això era meu»¹⁷). Tota la ficció s'articula al voltant de la conflagració d'ambdues cosmovisions, i la força del text teatral radica en el fet que el dramaturg es cuida molt de no escollir entre una concepció i l'altra. A Mallorca, quan es diu d'una cosa que és «de panfonteta», això significa que és de per riure, de molt poca categoria; *Panfonteta* és tot el contrari: és una peça que reflecteix, mitjançant una estructura teatral molt acurada, el tomb històric decisiu que va conèixer Mallorca a partir de finals dels seixanta, amb la massificació turística.

Però Jaume Miró també conrea un tipus de teatre històric que exhuma el passat de manera molt singular, apoderant-se de la història per a posar-la en debat damunt l'escenari. En aquest sentit, s'ha produït un canvi radical respecte de l'anomenat teatre històric dels anys seixanta i setanta. Jaume Miró ofereix uns drames que es despleguen molt més en el terreny de la interioritat, en la línia de tota una sèrie de reescriptures biogràfiques produïdes a Espanya i a Catalunya al tombant del segle XXI (*Trueta* d'Àngels Aymar, *Uuuuh!* de Gerard Vázquez, *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga o *Cantando bajo las balas* d'Antonio Álamo)¹⁸. Dit d'una altra manera, és la mateixa consciència del dramaturg, el seu sentiment del món, el que sembla sorgir de l'escletxa oberta per l'operació d'exhumació del passat, i aquesta consciència domina la totalitat del text teatral. *Diari d'una miliciana*, una obra evolutiva escrita entre 2009 i l'actualitat, i *Dels llargs camins*, escrita el 2014, ofereixen una posada en debat o posada en diàleg des del present de l'escriptura. Ambdues peces evoquen, això sí, uns fets molt precisos que van ocórrer a Mallorca en la primera meitat del segle XX, i especialment en el decurs de la Guerra Civil, però el dramaturg no pretén descriure ni comprendre el món a través d'un discurs unívoc. Aquests dos textos teatrals se situen sota el signe d'una certa indecidibilitat, és a dir que no desemboquen en una clausura del sentit, sinó tot el contrari, en una obertura que reflecteix la inquietud indissociable de l'escriptura teatral. La recerca del sentit és permanent, i l'autor no mira de produir un discurs sobre el món, sinó més aviat de qüestionar la història en tota la seva densitat i complexitat, mitjançant diversos procediments formals: fragmentació, contradicció, multiplicitat dels punts de vista i de les vivències, etc.

Aquestes dues peces han gaudit –i segueixen gaudint– d'una acollida molt favorable, tant de públic com de crítica, no només a les Illes Balears, sinó també a altres llocs (especialment a Catalunya). El 2012, *Diari d'una miliciana* va guanyar el Premi Teatre Principal de textos teatrals; el 2014, *Dels llargs camins* va rebre els Premis al Millor Espectacle i al Millor Text Teatral de l'Associació de Teatres Públics de les Illes Balears.

¹⁷ MIRÓ, Jaume. *Ibid*, p. 23.

¹⁸ Per a un estudi més aprofundit de la reescriptura biogràfica en el teatre espanyol i català contemporani, vegeu ROLLET, Aymeric. «Réécritures biographiques dans le théâtre espagnol et catalan au tournant du XXI^e siècle» dins Benaouda LEBDAI i Delphine LETORT (dir.). *Auto/biographies historiques dans les arts*. Paris: Mare & Martin, 2017, p. 65-78.

Diari d'una miliciana, un text que evoca el Desembarcament de Mallorca durant la Guerra Civil espanyola, representa una experiència força singular. Miró elabora una dramaturgia a partir del diari real i anònim d'una jove republicana que va participar en aquella operació bèl·lica, però més enllà de l'argument històric, l'autor es crea un doble de ficció, Jaume, un personatge de dramaturg que desitja representar sobre l'escenari la història de la jove. Dit d'una altra manera, es produeix una veritable ficcionalització de la pròpia escriptura dramàtica. El text teatral s'alimenta, paradoxalment, del caràcter incomplet del material històric preexistent (el diari) posant en escena la labor creativa i la recerca del dramaturg. La peça no només intenta restaurar una continuïtat dins el relat històric, interromput per la Guerra Civil, per la mort de l'autora del diari i pel silenci que va envoltar els anys de postguerra, sinó que procura projectar el drama cap a la realitat; de fet, aquí l'autor confereix al teatre una nova funció: el drama també es concep com a eina de la recerca de l'historiador, ja que a Miró li agradaria –i ell mateix ho reconeix– que algun dia un espectador veiés l'obra i reconegués la història de la miliciana per a poder identificar, per fi, l'autora del diari:

La miliciana fou una de les cinc joves assassinades a Manacor en temps de la Guerra Civil. Qui les va capturar? Què passà després? L'objectiu era descobrir la identitat exacta de la miliciana, però només hem aconseguit saber que havia treballat a telègrafs a Sabadell o a Barcelona. Ella escriu el diari en castellà però amb molts catalanismes, i a les seves pàgines parla de les germanes Daria i Mercè Buixader, assassinades amb ella. Tampoc no s'ha trobat l'original del diari. I com més vegades es representi l'obra, sobretot a Catalunya, més possibilitats hi ha d'identificar-la¹⁹.

Dels llargs camins recolza en un plantejament en part comparable, en la mesura en què també hi ha una integració del material històric: el text es nodreix dels treballs de recerca de l'historiador mallorquí Jaume Morey, de manera que Jaume Miró presenta *Dels llargs camins* com una peça de «teatre documental»²⁰. Però, més enllà del document històric en sí mateix, s'observa el que es podria anomenar una operació de «costura» de tota la malla textual preexistent, és a dir que el dramaturg treballa com a «cosidor-descosidor» –traduïm literalment la fórmula de Jean-Pierre Sarrazac²¹–, i un dels principals mèrits de les dues peces rau, precisament, en aquest exercici visible, i fins i tot deliberat, de costura dramàtica. Costura aparent, com si les peces s'esforcessin a desvelar, tot dramatitzant-la, la «pulsio rapsòdica»²² de la qual sens dubte procedeixen.

La complementarietat entre aquestes dues peces prové dels procediments dramàtics que utilitza Jaume Miró per a elaborar el seu teatre de la memòria: la dramatització del document constitueix un poderós motor de l'escriptura, fins al punt que, d'alguna manera, el document autèntic s'esfuma en el mateix moment en què es representa, la realitat històrica s'esvaeix sota l'efecte de la seva evocació més explícita i més ostensible: el document històric no és la història, no té valor de veritat absoluta; al contrari, el document històric només és una petjada, una empremta del passat, i testimonieja així el caràcter incomplet del relat històric. El món i la seva història, a *Diari d'una miliciana*, queden per escriure, en la mesura en què el drama és necessàriament incapaç de copsar-los en la seva totalitat; i per a plasmar una veritat històrica necessàriament incompleta, fragmentària, fugissera, el text teatral ha de trobar

¹⁹ ROS, Cristina. Entrevista a Jaume Miró. *Ara Balears* (26 de juliol de 2015), p. 44.

²⁰ *Ibid.*

²¹ SARRAZAC, Jean-Pierre. «Le partage des voix» dins Jean-Pierre RYNGAERT (ed.). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles: Actes Sud / CNSAD, 2005, p. 14-15.

²² *Ibid.*

les seves eines: teixeix entre ells diferents textos (en el sentit més ampli de la paraula), a *Diari d'una miliciana*: a) diari de la miliciana republicana, b) relat del treball preparatori del dramaturg amb vista a l'escriptura de la seva peça, c) documents iconogràfics (una foto, projectada a l'escenari, que representa cinc milicianes una de les quals és l'autora del diari²³); a *Dels llargs camins*: a) relat de l'historiador Jaume Morey, b) testimoniatges de diversos mallorquins que van viure els esdeveniments evocats a la peça, c) discursos radiofònics (del general Manuel Goded, entre d'altres), i, d) aquí també, foto històrica²⁴.

Ens trobem davant una forma de dramatització de l'escriptura: a través de la multiplicitat fragmentària de les representacions i evocacions de la història, sembla que es manifesti, principalment, la densitat de la pròpia veu autorial. Dit d'una altra manera, el text teatral no es presenta exactament com un discurs –directe, immediat, unívoc– sobre el món i la història; més aviat sembla desvelar, a mesura que va progressant, una certa inquietud de l'escriptura. Com es pot reflectir una realitat històrica a partir de testimoniatges heterogenis i necessàriament incomplets? En aquest sentit, una peça com *Diari d'una miliciana* situa inexorablement la idea de creació artística sota el signe del futur: potser Jaume Miró estigui escrivint una peça sobre la peça per escriure, com si qualsevol obra, quan pretén copsar la realitat, no pogués sinó formular-ne el projecte. Una dramaturgia del teatre per escriure –*theatrum scriptorum*²⁵–: l'obra no pretén reflectir, de manera més o menys mimètica, la realitat històrica a què es refereix; declara, abans que res, el seu propi projecte, i posa en escena el procés de dramatització del passat.

«Als llocs més petits s'hi troben les grans històries», afirma Jaume Miró²⁶. La falla evita el parany del localisme, perquè, segons sembla, allò que el dramaturg ens invita a descobrir no és tant l'autenticitat del testimoniatge com l'empremta de la mirada que l'home contemporani dirigeix al seu passat. Com podem pensar la nostra història? Què n'aprenem per a comprendre els temps que ens ha tocat viure? Què reconeixem del món d'avui en les barbàries, les covardies i les resignacions d'ahir? Però també, què hem de recordar de la valentia d'alguns éssers i de la grandesa d'algunes actituds? Al llarg d'aquestes dues peces, Jaume Miró articula amb mestria el debat entre allò local i allò universal perquè, mitjançant la dramatització del procés d'escriptura, aconsegueix desvelar, més enllà de la història concreta que expliquen les peces, la seva pròpia consciència històrica, una consciència del món, alhora complexa i inquieta, que acaba dominant l'acció dramàtica en la seva totalitat.

Històries del present

El teatre de Jaume Miró no es limita al vessant històric; de fet, les peces «no històriques» representen la major part de la seva producció dramàtica. Ens limitarem aquí a una presentació sintètica d'alguns trets característics, o diguem-ne, els «llocs privilegiats»²⁷ del seu teatre:

²³ Vegeu la foto a l'annex 1.

²⁴ Vegeu la foto a l'annex 2.

²⁵ Per a la idea de *theatrum scriptorum*, vegeu ROLLET, Aymeric. *Place et fonction des référents spatiaux et temporels dans les théâtres de Josep M. Benet i Jornet et de Sergi Belbel (de 1989 à 2006)*. Tesi doctoral, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 569.

²⁶ ROS, Cristina. Art. cit., p. 44.

²⁷ La fórmula prové de KOLTÈS, Bernard-Marie. «Des lieux privilégiés». *Europe*, 823-824 (novembre/desembre 1997), p. 30-31.

Recurrències temàtiques

El teatre de Jaume Miró presenta diferents eixos temàtics que reflecteixen tota una sèrie d'aspectes lligats, en un primer temps, a la situació concreta de Mallorca (identitat cultural, llengua, massificació turística) però que, en un segon temps, assoleixen una dimensió molt més universal i ens inviten a una reflexió sobre preocupacions polítiques i ètiques, però també filosòfiques i íntimes del dramaturg.

a) **El poder.** En clau simbòlica i metafòrica, *Adults normals* (2007) es presenta com una falla política de diferents nivells de lectura. La peça explica la història de quatre joves, tancats en un pis sense finestra. Tots obeeixen a la cap del grup, la Mare (que en realitat, no és la mare de ningú, ja que els quatre tenen entre 25 i 30 anys), però la situació es desestabilitza quan un dels personatges decideix que vol sortir. El text es pot llegir com una mena de paràbola –no exempta d'elements lúdics– de la política i la societat espanyola; de fet, hi ha tot un seguit d'al·lusions i indicis que poden referir-se, per exemple, al poble basc, al pla Ibarretxe, a Catalunya, al plurilingüisme, però també a la presència del futbol, al masclisme, al paper de la televisió com a font d'informació, etc. Però l'absència de referències concretes –només sabem que l'acció té lloc «a l'actualitat»²⁸– permet que aflori una reflexió molt més universal sobre els mecanismes del poder.

b) **La contemporaneïtat.** El teatre de Jaume Miró qüestiona el món contemporani en tots els seus aspectes, potser més encara amb posterioritat a la crisi econòmica de 2008. *In The Backyard* (2011) explica la història de Bet, un jove a l'atur que decideix acampar al pati del darrere de la casa de Lowi, un director de banc de trenta i pocs anys. Bet comparteix la seva tenda amb Pinki, una okupa. El dramaturg qüestiona el model econòmic, l'impacte del treball a la nostra vida, la idea de propietat privada, la marginalitat, etc. L'originalitat de la peça radica en la superposició de dues línies dialògiques. D'una banda, una mena de diàleg transaccional, en què cada etapa s'assembla a una negociació, un tracte o un acord:

LOWI. — Vull que te'n vagis.

BET. — Sé fer coses. Sé fer feines. Puc arreglar-te les parets. Puc llevar les fulles seques o pintar la tanca.

LOWI. — Però no veus que / no...?

BET. — No m'hauràs de pagar res.

LOWI. — La gent... La gent no adopta aturats al seu pati de darrere.

BET. — Jo no et demano que m'adoptis. Només et demano poder quedar uns dies.

LOWI. — Uns dies?!

BET. — A canvi et deixaré el pati bé. El pati perfecte. El podràs aprofitar. Serà còmode, net, com nou²⁹. (Escena 2.)

De l'altra, a aquest diàleg transaccional se superposa l'intercanvi pròpiament dit, en què els personatges posen en debat les seves idees sobre el món i la felicitat, comparteixen els seus sentiments, parlen de llibertat, d'amistat i d'amor, i també confessen pors, inquietuds, aspiracions i desitjos:

LOWI. — Ni tan sols us conec.

BET. — No pensar tant.

PINKI. — Deixar-se anar.

LOWI. — Aniré a cercar un cafè, per a mi. Vosaltres feis el que vulgueu.

²⁸ MIRÓ, Jaume. *Adults normals*. Palma: Lleonard Muntaner, 2010, p. 5.

²⁹ MIRÓ, Jaume. *In The Backyard*. Palma: Documenta Balear, 2013, p. 18.

*La història en present, històries del present: una aproximació
a la dramaturgia mallorquina contemporània*

BET. — Beure.

PINKI. — Xerrar.

BET. — Riure.

PINKI. — No és bo estar tot el dia treballant.

BET. — No és bo no parlar.

PINKI. — No és bo menjar-se el cap.

BET. — Podem fer-nos amics.

PINKI. — Això t'ha sortit molt bo.

LOWI. — No. Demà hi ha feina i m'he d'aixecar prest³⁰. (Escena 7)

c) **La llibertat.** El debat entre llibertat i responsabilitat travessa tota la producció dramàtica de Jaume Miró. In *The Backyard* planteja, en bona mesura, la tensió entre la llibertat individual i les lleis de la societat, que agafa la forma d'una lluita entre els desitjos i aspiracions, d'una banda, i de l'altra, els deures o imposicions. El dramaturg explora aquesta problemàtica d'una manera sempre renovada, fins al punt que les nocions de llibertat, amb els seus corol·laris de felicitat i identitat, acaben formant el que podríem anomenar un territori retòric.

Territoris retòrics: el discurs de «ca-seva» i la felicitat

La noció de «territori retòric» prové dels escrits del filòsof Vincent Descombes³¹ i ja l'hem tractat amb anterioritat, mirant d'aplicar-lo a la literatura dramàtica³²; es pot dir, breument, que un territori retòric, en un diàleg teatral, es pot definir com una determinada representació del món –pot ser la d'un personatge o d'un grup de personatges– que es fa palesa mitjançant tota una sèrie d'actes, gèneres i modes retòrics; i correspon a la pregunta: «On és el personatge a ca seva?».

El discurs de «ca-seva» es presenta, al teatre de Jaume Miró, amb unes modalitats molt diverses, i el sentiment de pertinença (a un lloc o a una comunitat humana, per exemple) és sempre plural i complex alhora. A *Panfonteta*, la possessió familiar defineix la identitat de Magdalena:

MAGDALENA. — Hi ha una cosa que estim més que a mi mateixa i és lo que me dóna sa força, sa terra vermella de Panfont. Sa terra és lo únic que importa perquè és lo únic que perdura. No això dets hotels.

ROSA. — Però què vols fer? Quedar així tota sola?

Silenci.

MAGDALENA. — Jo som així. Jo som això. Si me treis d'aquí qui seré llavor?³³

En canvi, com en un mirall invertit, Catalina i Rosa ja no se senten identificades amb l'espai familiar: la identitat s'ha de construir des de fora, i la possibilitat d'assolir la felicitat passa necessàriament per una sortida sense retorn («És que... no quedam, Magdalena», declara Catalina a l'epíleg, i afegeix: «Jo és que no vull tornar a Ariany, i

³⁰ *Ibid.*, p. 56.

³¹ Vegeu DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*. París: Minuit, 1987. L'autor desenvolupa més específicament la noció de «país» o «territori retòric» al desè capítol, titulat «La philosophie de Combray» (pàgs. 173-193).

³² Vegeu ROLLET, Aymeric. «“Où le personnage est-il chez lui ?” La notion de “territoire rhétorique” dans le théâtre catalan contemporain». *Les conférences du SEC*, sota la direcció de Mònica Güell, *Catalonia* 11, 2n semestre de 2012, Université Paris-Sorbonne. Revista electrònica: http://crimic-sorbonne.fr/img/pdf/Catalonia_11_Rollet.pdf [pàgina consultada el 10 de juliol de 2017].

³³ MIRÓ, Jaume. *Panfonteta. Op. cit.*, p. 43-44.

mumare tampoc»³⁴). Tot sovint, el discurs del lloc, o discurs de «ca-seva», esdevé el terreny d'una recerca de plenitud i d'una lluita per la llibertat, i observem, per tant, una articulació sempre mutable, en evolució constant, entre identitat, llibertat i felicitat.

En aquest sentit, com més s'afirma la immutabilitat del lloc de pertinença, més se n'acaba qüestionant, precisament, la validesa; a *Adults normals*, per exemple, la Mare afirma: «Em sento decebuda pel vostre descarrilament. Mai m'ho hagués esperat de vosaltres! (Pausa.) Però tornareu al vostre lloc. Al lloc que us pertany. A casa nostra. A la família»³⁵. Tanmateix, Pu, un dels personatges, se n'anirà, i la pròpia Mare desapareixerà al final de la peça: «No hi pensis més en la Mare», diu Timé, «ja no hi és»³⁶.

Característiques formals

a) **Espai.** Com va dir Jaume Miró a propòsit de *Panfonteta*, «l'espai és un personatge més»³⁷, i aquesta afirmació es pot aplicar gairebé a totes les seves obres. Caldria analitzar l'espai molt detingudament en cada peça, perquè la construcció espacial s'articula al voltant de tota una sèrie d'oposicions sempre molt significatives, com ara: dintre/fora, aquí/allà, obert/tancat, modern/tradicional, familiar/no familiar, freqüentat/desert, etc. A partir de la configuració espacial, arribem a comprendre les arrels dels personatges –la seva relació al lloc– en la seva dimensió íntima i/o psicològica. D'altra banda, analitzant la relació entre espai escènic, contigu i dramàtic, podem arribar a veure com s'esbossa, per dir-ho d'alguna manera, una determinada imatge del poder: a vegades el poder s'exerceix molt més des dels marges que a l'espai escènic visible. Per fi, la configuració espacial ofereix una evocació misteriosa, opaca, de la catàstrofe, com ara veurem.

b) **Temps.** La sensació de catàstrofe té molt a veure, també, amb el tractament de les referències temporals. En algunes peces, el dramaturg –potser calgui veure-hi la influència de la seva formació filosòfica– crea utopies i distòpies, més concretament a *In The Backyard* i *L'Atlàntida*. La referència a la catàstrofe es construeix segons un mode catafòric, en la mesura en què el lector/espectador té, en un primer temps, la intuïció que s'ha produït una catàstrofe (Bet parla de «tot el que ha passat»³⁸, a l'escena 3 de *In The Backyard*), però ha d'esperar abans de poder elucidar què ha passat, i només obtindrà unes respostes molt fragmentàries: ja no hi ha policia, ni hospitals, s'han tancat les escoles, ja no queden diaris, etc. A *L'Atlàntida* (2006) ja hi trobàvem el mateix punt d'indeterminació, o fins i tot de misteri, que envolta l'acció dramàtica; progressivament, el diàleg descriu una illa abandonada, que podria ser una mena de Mallorca post-turística (tot i que no hi ha cap indicació espacial ni temporal en aquest text teatral). Dos homes sense nom, A i B, treballen en un «hotel envellit i antiquat, però net i ordenat»³⁹; estan sols; cada dia, B assaja espectacles per a uns turistes que no venen mai –aquests espectacles semblen una reminiscència, deliberadament grotesca, d'un passat indeterminat–, fins que un dia arriba C i els proposa que vinguin amb ell per a fugir de l'illa amb el seu veler.

³⁴ *Ibid.*, pàg. 46.

³⁵ MIRÓ, Jaume. *Adults normals*. *Op. cit.*, pàg. 34.

³⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁷ Citat per RIERA VIVES, Antoni. «Panfonteta. “Vessant damunt la terra vermella memòria i desig”». *L'estenedor* (blog): <https://antoniriera.wordpress.com/2013/08/07/panfonteta-vessant-damunt-la-terra-vermella-memoria-i-desig> [pàgina consultada el 10 de juliol de 2017].

³⁸ MIRÓ, Jaume. *In The Backyard*. *Op. cit.*, p. 23.

³⁹ MIRÓ, Jaume. *L'Atlàntida*. Palma: Conselleria d'Educació i Cultura, 2011, p. 8.

c) **Misteri i opacitat.** El misteri i l'opacitat que envolten l'acció dramàtica constitueixen la màxima manifestació d'una consciència inquieta del món:

A. — Crec que [els clients] tenien la reserva feta per avui.

B (*espantat*). — Però... I si no vénen?

A. — Vols no dir disbarats? Sembla que vulguis tirar pedres a la teva teulada, de vegades.

B. — No sabia què dir.

A. — Doncs més val callar.

(*Pausa.*)

B. — Però... I si no vénen?

A. — Res. Esperar.⁴⁰

Es tracta d'un teatre de la inquietud davant un futur incert. Un teatre travessat per un doble moviment, o més ben dit, per dues pulsions que semblen indissociables. D'una banda, una mena de germen caòtic, al començament, ínfim, però anunciador dels trasbalsos que s'han de produir a continuació; pot tractar-se, per exemple, d'una (aparentment) petita anomalia semàntica: a *Adults normals*, els personatges li diuen «mare» al personatge femení, però ella no pot ser la seva mare ja que tots tenen la mateixa edat, i ocorre exactament el mateix a *L'Atlàntida*: B li diu «pare» a A, però tenen respectivament 56 i 58 anys. I, de l'altra, la pulsio catastròfica del drama⁴¹, el territori de la qual sembla que sigui la contigüitat: la catàstrofe no sempre ocupa un lloc central –com a tema privilegiat, com a objecte del discurs i/o de la representació– sinó que es manifesta des de les contigüitats espacials i temporals (intuïció d'una catàstrofe més o menys imminent, però ineludible, o sentiment confús que ja va passar). Moltes vegades, l'esdeveniment catastròfic és indicible: no se sap ni en què consisteix precisament ni d'on prové, i aquesta és una de les principals diferències entre el teatre «històric» –la història en present– i les peces «no històriques» –les històries del present, o les històries que tracten del present per la «marrada»⁴² de la ficció–, en la mesura en què la catàstrofe històrica té un referent real en el passat (la Guerra Civil, l'exili republicà, etc.), mentre que la catàstrofe imaginària és, evidentment, una projecció de la inquietud o intranquil·litat del dramaturg, des del present de l'escriptura, cap a l'univers fictici.

El teatre mallorquí contemporani es caracteritza per una gran diversitat formal i temàtica i per un anhel notable de renovació i experimentació, com hem volgut mostrar en aquest article, evocant el treball de diversos creadors actuals i centrant-nos sobre tot en l'obra de Jaume Miró, un dels representants més emblemàtics de la dramaturgia mallorquina contemporània. Pagaria la pena aprofundir l'anàlisi de l'obra de Jaume Miró i ampliar també l'estudi de la creació teatral illenca a partir d'altres dramaturgs i dramaturgues importants (Pere Fullana, Joan C. Bellviure, Marta Barceló Femenies, Biel Jordà, Joan Miquel Artigues, Toni Gomila, Joan Fullana, etc.) i d'altres companyies significatives (Res de Res, Au Ments, Corcada Teatre, etc.).

⁴⁰ *Ibidem*, pàg. 77.

⁴¹ Ja vam proposar una primera definició del concepte de «pulsio catastròfica» en un anterior article, especialment en la conclusió; vegeu ROLLET, Aymeric. «La idea de catàstrofe en la dramaturgia catalana contemporània (2002-2012): representació i pulsio catastròfica del text teatral». *Avatars littéraires de la catastrophe*, sota la direcció de Maria Graciete Besse i Mònica Güell, *Catalonia 15*, 2n semestre de 2014, Université Paris-Sorbonne, pàgs. 18-22. Revista electrònica: http://crimic-sorbonne.fr/img/pdf/Catalonia_15_Rollet.pdf [pàgina consultada el 10 de juliol de 2017].

⁴² Per a la noció de «marrada» (*détour*), vegeu SARRAZAC, Jean-Pierre. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé, 2005, p. 62.

A Jaume Miró li agrada explicar que, per a fer teatre a Mallorca, cal que tot càpiga en una furgoneta... Doncs no serà cap exageració afirmar que la furgoneta del teatre mallorquí ja ha explorat molts llocs i ens obre sens dubte per al futur uns molt bells –i llargs– camins.

Bibliografia

Sobre teatre balear contemporani (algunes referències)

AA. DD. *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, vol.1 (A-O). Palma de Mallorca/Barcelona: Lleonard Muntaner/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

_____. *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, vol.2 (P-Z). Palma de Mallorca/Barcelona: Lleonard Muntaner/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

FONS SASTRE, Martí. «Poéticas teatrales de la memoria, la imagen y el cuerpo en la escena balear actual (Propuestas escénicas y estrategias interpretativas)» dins José ROMERA CASTILLO (ed.). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, 2006, p. 533-554.

PERELLÓ FELANI, Francesc (coord.). *Anuari teatral de les Illes Balears 2005*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.

_____. *Anuari teatral de les Illes Balears 2006*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.

_____. *Anuari teatral de les Illes Balears 2007*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009.

_____. *Anuari teatral de les Illes Balears 2008*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010.

ROLLET, Aymeric. «Rumor(es) desde Mallorca: una aproximación a la creación teatral mallorquina (1985-2015)» dins Béatrice BOTTIN (ed.). *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*. Madrid: Fundamentos, 2016, p. 207-220.

Obres de Jaume Miró

Teatre inèdit

Balseros (1995)

Panfonteta (2013)

Diari d'una milicià (2009-2017)

*La història en present, històries del present: una aproximació
a la dramaturgia mallorquina contemporània*

Teatre publicat (obres llargues)

- Noctàmbuls* (1997). Pollença: El Gall, 2001.
El funeral d'en Singlepeu (2000) / *Fuga* (2003). Pollença: El Gall, 2004.
Llata, història d'un retorn (2005). Son Servera: Llibres del Magatzem, 2008.
L'Atlàntida. [Primera edició:] Eivissa: Can Sifre, 2006. [Segona edició:] Palma: Conselleria d'Educació i Cultura, 2011.
Zona d'exclusió. Revista *Lluc*, 865. L'Espurna Edicions, setembre/octubre 2008.
Adults normals (2007). Palma: Leonard Muntaner, 2010.
In The Backyard (Al pati de darrera) (2011). Palma: Documenta Balear, 2013.
Dels llargs camins. Palma: Leonard Montaner, 2015.

Teatre publicat (peces de teatre breu)

- Escena sense títol. XXIV Galeusca. O imaxinario na literatura*. Lugo: Asociación de escritores en lingua galega, 2007.
Homenatge a Welles (2007) [radioteatre]. Dins *Material acústic antiàillat / Non-Insulating Acoustic Material / Material acústico antiaislante. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears-Ona Mallorca, 2008, p. 95-101.
En el niu de l'etern retorn. Dins *Miniatures teatrals. 17 peces originals de microteatre*. Palma: Òrbita, 2012, p. 45-50.
El producte. Dins *Miniatures teatrals. 17 peces originals de microteatre*. Palma: Òrbita, 2012, p. 109-114.
Tot el que sempre has volgut saber sobre l'amor (però mai t'has atrevit a preguntar). Dins *Miniatures teatrals, 2*. Palma: Òrbita, 2012, p. 88-95.
Desagertzeak. Dins *Miniatures teatrals, 3*. Palma: Òrbita, 2012, p. 50-61.
No hi haurà més festes de Sant Valentí. Dins *Miniatures teatrals, 7. 19 peces originals d'espectacles de teatre breu*. Palma: Òrbita, 2014, p. 141-149.
De les criatures del bosc. Son Sardina: Edicions del despropòsit, 2014.

ANNEX 1



Fig 1. **Les cinc milicianes** (font: manuscrit de la peça *Diari d'una miliciana*, de Jaume Miró; text amablement facilitat per l'autor, en la seva versió d'estrena)

ANNEX 2



Fig 2. Personatges evocats a l'obra *Dels llargs camins*, de Jaume Miró (foto amablement facilitada per l'autor)

Els sis de darrere, d'esquerra a dreta: Jaume Valent, Pere Fornera, Jaume Vell, Sebastià Corona, Lloranç Pintat i Jaume Metxo. Els cinc asseguts, d'esquerra a dreta: Joan Llovetí, Llorenç d'Es Verger, Vicenç Piris, Gabriel Garau Caselles i Mateu Sancho.

La mar que m'envolta

Jaume MIRÓ

jaumiro@gmail.com

Résumé : Le dramaturge de Majorque Jaume Miró présente ici ce qui le pousse à écrire et réfléchit sur le local et l'universel.

Abstract: Jaume Miró, a Majorcan playwright, presents here what motivates him to write and engages in a reflection on the local and the universal.

Mots-clés : théâtre contemporain, Baléares, écrivains majorquins, Jaume Miró.

Keywords: contemporary theatre, Baleares, Majorcan writers, Jaume Miró.

Hi ha un home sobre una barca que baixa lentament un riu. O una dona. Ets tu i no tens rem. I en aquesta barca vas sol dia i nit, faci fred o calor, et sentis alegre o deprimet. I tens una necessitat. Sents que tens alguna cosa que dir sobre el riu, sobre la corrent que t'empeny i les ones que fas, sobre els lloc que passes. Sents que si ho dius tens el poder de modificar el riu, la corrent que t'empeny o els llocs que passes. El riu et porta cap avall i cada minut deixes un món enrere i s'obre un nou horitzó. El riu t'arrossega o la desembocadura t'estira i la mar, de cop, que t'envolta. Som a dins i no podem escapar i alguna cosa has de fer perquè si no, moriràs. Aquest és l'estat inicial.

D'on ve la meva escriptura? Què genera textos teatrals? Què genera l'energia que aglutina un grup de gent per contar una història sobre un escenari en la qual tots hem d'estar d'acord? Es pot estar d'acord amb una història? Jo voldria que escriure generés en el lector tantes preguntes com les que genera en l'escriptor. M'agradaria escriure teatre com si fes un mirall per a l'espectador. Un mirall en que descobrís un aspecte nou del seu ésser: una piga, una arruga, o tal vegada una nova manera de somriure o d'arrufar les celles. Fa poc vaig tenir l'oportunitat (i el luxe) de compartir més d'una hora a soles amb Adam Zagajewski. En aquesta trobada em va ajudar a aclarir molts dubtes que tenia sobre la meua poesia i sobre el fet d'escriure-la i les raons a favor i en contra de publicar-la. Em va dir que per ell si la poesia no generava preguntes, és a dir si la poesia no és filosòfica, no li genera interès. No puc estar-hi més d'acord, però no només en la poesia. Si un art no genera pensament, aleshores tal vegada sigui art, però per mi no té contingut, és buit, merament decoratiu, merament entreteniment. El tret diferencial de l'obra d'art és el pensament. En el teatre que intent escriure em passa això. No hi busqueu entreteniment, sinó una nova manera de definir el paisatge pel que transitam.

A mi escriure em genera preguntes. Escric des de la perifèria i de seguida dubto. No fa gaire vaig sentir dir a l'actor i dramaturg Antoni Gomila que els dramaturgs balears ens hauríem de sacsejar la mar que envolta els nostres caps. I és que la mar no només envolta l'illa, també ens condiciona a l'hora d'escriure i a l'hora d'existir. Quan he de pensar en el meu teatre (o en escriure i planificar el meu teatre) no només pens amb la història que he de contar, sinó amb tot allò que aquesta comporta. M'explic. Va ser durant molt de temps, que la història que volia contar tenia una mida. La de la furgoneta del meu amic i també tècnic de la nostra companyia teatral Noctàmbuls, Pau Vich. Si el que

necessitava per contar aquella història no cabia dins la seva furgoneta aleshores no hi havia història. Això, i el fet de dirigir les meves primeres obres, han estat la meua més important escola d'escriptura teatral. També tenir una companyia de teatre com Noctàmbuls i com tota la gent que hi ha passat que ha confiat cegament en els meus textos –i de vegades experiments– m'ha permès provar i experimentar amb el llenguatge, les històries i de vegades amb els espectadors. Prova-error, en definitiva. El teatre de Noctàmbuls és portàtil i tenir un grup de gent que confia cegament en els textos que fa un i que te'n demana més ha estat el millor estimul per lluitar contra la desesperança. Doncs bé, veig el meu teatre com una lluita. Com moltes lluites. Una d'aquestes lluites, tal vegada la més gran, és contra la limitació, perquè sovint tenc la sensació que fer teatre a Mallorca és fer teatre des d'una gàbia envoltada de no-res. Però llevem-nos el mar que envolta els nostres caps i veurem què uneix als dramaturgs de les illes Balears.

Alguns companys catalans continentals (Esteve Soler, Josep Maria Miró, Guillem Clua...) estrenen arreu del món les seves obres que podrien passar a qualsevol ciutat del món, que podrien ser escrites des de qualsevol punt d'occident, i ser enteses per qualsevol humà global. Mentre *noltros...* continuam parlant de *noltros*, a *noltros*. Per mi aquesta és la diferència fonamental entre els dramaturgs catalans continentals i els illencs. Així, no ens queda altra que demanar-nos quin és el nostre lloc. Quin ha de ser l'espai d'un teatre local en un món global? És el nostre teatre local? Què significa fer teatre local?

Crec que el meu teatre, el nostre, i també el dels mestres: el de Joan Carles Bellviure, el de Pere Fullana, el d'Antoni Gomila, el de Marta Barceló o de Vicent Ferrer, (però també Blai Bonet o Llorenç Capellà o Alexandre Ballester i tants altres) està escrit des de les arrels, des del lloc concret de la consciència de saber on es pertany, tant sigui família, societat o història. I aquí em vull situar. Les arrels com a motor de l'artista. Les arrels familiars o tribals o sistèmiques, i tot el que aquestes suposen: la honestedat. Una veritat que genera interès des del concret, però també des del que és comú. I, des del que som, dirigir-nos a qui estigui disposat a escoltar i a formar part d'un món divers, tant si és el nostre com el que hi ha mar enllà, només per enriquir-lo. I parlar-ne de tu a tu.

Crec que la nostra voluntat com a dramaturgs de les Balears s'alinea amb aquesta màxima sense voler-ho: el més local és el més universal. Ens poden entendre arreu. Tenim una finestra oberta a contar el que és nostre, i que és únic, que és d'aquest lloc concret i no d'un indeterminat i televisiu no-lloc global. Podem oferir històries que els mass-media no mostren. I és que tenc la sensació que a Mallorca els espectadors s'han començat a apropar al teatre quan el teatre ha donat les respostes que no poden trobar a la tele. Jo vull formar part d'un espai únic i original, en contacte amb els dramaturgs que parlen des del seu lloc. Que són de Filipines o de Timbuctú, o de Creta o Quebec, però que alhora em parlen de la particularitat de cada un. No som els únics i ni tan sols som originals. Poso per exemple una analogia: els dramaturgs irlandesos contemporanis, des de Brian Friel a Martin McDonagh, entre altres, que parlen d'històries locals, del que coneixen millor que res, de sí mateixos i del que els envolta, de la tribu: res més universal que el més local. I allà són, omplint teatres i estrenant arreu del món, parlant a milers de persones que mai han posat un peu a Irlanda, i que entenen i senten i s'emocionen amb el seu teatre.

A les Balears hem passat de l'Edat Mitja de just fa setanta-cinc anys al segle XXI sense transicions. Aquesta terra al mig del mar s'ha botat la revolució industrial, i en comptes de fàbriques el que van aparèixer, de cop, van ser hotels. Hem passat de ser tres-cents mil habitants a més d'un milió en menys de cinquanta anys. La llengua ha passat de ser majoritària a lluitar per la seva supervivència, a exigir-se. Molts pobles no existien fa poc (entre ells el meu). El paisatge ha canviat. Vivim dins canvis a massa velocitat com per ser païts amb facilitat. Un riu amb una forta corrent que baixa amb un paisatge que canvia a massa velocitat com per ser copsat. Crec que el paper de l'art ha de ser en sentit crític,

qüestionar, i si hi ha canvis sobtats també qüestionar-los. A *L'Atlàntida* vaig voler qüestionar el creixement sense límits de la indústria única d'aquestes illes, i també qüestionar el model econòmic, i també reflexionar sobre si el lloc al que anam és millor del lloc del que venim, i em sobta que deu anys després la seva temàtica sigui vigent. Jo em nego a perdre la memòria, em nego a no tenir arrels. I dubtar són preguntes que demanen respostes. I així tornam al principi, no hi ha certesa final, no hi ha certesa sense pregunta. Hi ha una part del meu teatre que intenta provocar les preguntes que em faig. Obres com *L'Atlàntida*, *Fuga*, *Adults Normals*, *Diari d'una miliciana* o *Dels llargs camins* més que lluitar contra la desmemòria pretenen lluitar contra el que consider injustícies, contra el que em provoca malestar o incomoditat. Supòs que aquí entra en joc la filosofia. Ella ha estat un dels dos elements en els que, des de que tinc consciència, he estat sempre constant. Això té com a resultat una lluita contra el dubte i també contra la certesa. Les preguntes exigeixen respostes, però les respostes suposen més preguntes. Tal vegada això provoqui i generi l'escriptura. Aquesta és una. I subratllo el fet de l'obsessió en la filosofia, perquè si no hi ha obsessió en una pregunta (o més d'una) fins el fons, no hi pot haver obra.

L'altre element és la literatura. Ha estat sempre allà. Vaig escriure el meu primer conte als set anys i des d'aleshores m'he apropat a ella de diferent manera, especialment a partir dels dinou amb el teatre. I un tercer element, menor, la investigació sobre els esdeveniments de la guerra civil a la meua comarca. Tot això, aquestes tres vivències o emocions: el plaer per la literatura, la filosofia i la investigació sobre la guerra civil (tres passions) crec que estan en la base de la meua escriptura teatral. Però no només això. També el que he dit, saber-se part d'un lloc concret.

Hi ha una frase de Wadji Mouawad que diu això: «Faig teatre per als que viuen a un quilòmetre a la rodona. Escric per a les persones que són al meu abast i que parlen la meua llengua»¹. De nou el mateix, la universalitat a través de la localitat. Això, la originalitat del que és propi, la revelació d'històries concretes i ocultes, i no la homogeneïtzació, hauria de ser el paper del teatre en l'era de la globalització. O el lloc que vull pel meu teatre. No crec que les persones siguem diferents per l'origen, per la geografia o la llengua. Crec que una persona és qualsevol persona, i si s'espolsa prejudicis, gairebé parafrasejant Jorge Luís Borges, pot ser qualsevol persona de qualsevol lloc i de qualsevol època, i que pot parlar als altres en condicions d'igualtat.

En línies generals això és el que veig riu avall, i el que necessit mostrar sobre la barca, que és alhora un escenari envoltat de mar. Però també hi ha altres elements, que espero que no siguin evidents i que no es vegin a simple vista. I aquí t'emplaço, benvolgut lector (o espectador), a anar al text i no al que el pare pot opinar dels fills. És allà on hi ha trobaràs més dubtes, i tal vegada algunes certeses que aquí no t'he pogut oferir.

Bibliografia de Jaume Miró

Noctàmbuls. Pollença: El Gall Editor, 2001.

El Funeral d'en Singelpeu // Fuga. Pollença: El Gall Editor, 2004.

¹ MOUAWAD, Hadji. «Wajdi Mouawad: "Se'ns retreu el fet d'existir sense sofrir"». *Diari Ara*. Barcelona (23/02/2014).

Escena sense títol. Dins *XXIV Galeusca. O imaxinario na literatura*. Lugo: Asociación de escritores en lingua galega, 2007.

Homenatge a Welles [radioteatre]. Material Acústic Antiaïllant. Palma: Conselleria d'Educació i Cultura, 2008.

Zona d'exclusió. Dins *Lluc* núm. 865. L'Espurna Edicions. Setembre-octubre 2008.

Llata (història d'un retorn). Son Servera: Llibres del Magatzem, 2008.

Adults Normals. Palma: Lleonard Muntaner, 2010.

L'Atlàntida. [Primera edició:] Eivissa: Can Sifre, 2006. [Segona edició:] Palma: Conselleria d'Educació i Cultura, 2011.

Miniatures Teatrals. 17 peces originals de microteatre. Palma: Òrbita Edicions, 2012.

Miniatures Teatrals 2. Palma: Òrbita Edicions, 2012.

Miniatures Teatrals 3. Palma: Òrbita Edicions, 2012.

In the backyard. Palma: Documenta Balear, 2013.

De les criatures del bosc. Son Sardina: Edicions del despropòsit, 2014.

Dels llargs camins. Palma: Lleonard Muntaner, 2015.

Une création sur la route : *Dies d'agost* de Marc Recha

Sergi RAMOS ALQUEZAR

Sorbonne Université. CRIMIC EA 2561

sergi.ramos_alquezar@paris-sorbonne.fr

Résumé : *Dies d'agost* (2006) de Marc Recha, film de fiction issu du Master en documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra, se présente comme un road-movie laissant une place essentielle à l'exploration du territoire et à la rencontre fortuite des personnages qu'il croise sur la route. Cet article analyse le dispositif formel singulier que met en place le film et l'économie figurative qu'il adopte, fondée sur le surgissement et l'apparition, qui permet à son réalisateur de mener une réflexion sur la mémoire individuelle et collective.

Abstract: *Dies d'agost* (2006), directed by Marc Recha, a feature film originating from the Masters in creative documentary from Pompeu Fabra University, presents itself like a road movie that leaves an essential place to the exploration of the territory and to the fortuitous encounter of the characters that cross his path. This article analyses the formal singular dispositive that the film puts in place and the figurative economy that it adopts, based on upsurge and apparition, that allows its director to engage in a reflection on the individual and collective memory.

Mots-clés : Road-movie, cinéma catalan, fiction biographique, mémoire

Keywords: Road movie, Catalan cinema, biographical fiction, memory

En faisant le choix de réaliser un road-movie avec *Dies d'agost* (2006), Marc Recha semble se situer aux antipodes de l'organisation narrative, temporelle et spatiale qui était à l'œuvre dans sa filmographie antérieure, caractérisée par l'enclavement dans un espace clos, et par l'observation des personnages qui évoluaient dans ce milieu. Le regard d'un personnage nouvel arrivant, fonctionnant comme relais du regard du spectateur, permettait de les suivre dans leurs vies et gestes quotidiens. Dans *Dies d'agost*, l'adoption d'une nouvelle approche privilégiant le voyage et le déplacement s'accompagne d'un bouleversement de la conception du film, du tournage et du montage.

Pour ses films antérieurs, Recha écrivait au préalable un scénario très élaboré (écrit onze fois, dans le cas de *l'Arbre de les cireres*) et doté d'une épaisseur littéraire¹. Puis, une fois l'équipe réunie dans les localisations du tournage, le réalisateur soumettait le scénario, en particulier aux acteurs, afin que ceux-ci se l'approprient et puissent le modifier, en prenant en compte les variations suggérées par chacun des membres de

¹ « Las once versiones del guión, una tras otra, fueron surgiendo de una manera natural y espontánea en relación a la incorporación de personajes. » RECHA, Marc. « El cine es, sobre todo, una posición ética, un mirar las cosas ». *Banda Aparte. Revista de Cine-Forma de ver*. Valencia, 14-15 (2011), p. 26.

l'équipe². L'arrivée de l'équipe dans les localisations du tournage jouait également un rôle prépondérant : une fois sur les lieux, l'espace géographique concret, par sa singularité, parfois inattendue, imposait des modifications au projet original consigné dans le scénario³.

Dies d'agost raconte le voyage en van de deux frères, Marc et David, sillonnant les routes de la Franja de Ponent, dans la chaleur d'un été caniculaire, le long de l'Ebre. Il s'agit d'un véritable road-movie, mettant en avant une poétique du déplacement et de l'exploration du territoire, comme principe permettant la rencontre avec l'autre, toujours fugace. Mais la route n'est pas qu'une structure narrative, elle apporte une approche de la conception et de la réalisation du film qui s'écarte des méthodologies conventionnelles. Elle permet, enfin, un voyage dans l'espace, mais également dans le temps, visitant les mémoires individuelles et familiales, mais également collectives et historiques. Dans cet article, il s'agira, à partir de l'étude du dispositif filmique, d'observer comment Recha se coule dans la logique du voyage pour élaborer une œuvre composite, assemblant des matériaux hétérogènes, employant aussi bien une esthétique documentaire que des réminiscences fantastiques. On étudiera également comment, à partir de ce dispositif, Recha peut observer et relier les différentes mémoires qu'il met en scène.

Genèse du film et dispositif filmique

Dies d'agost représente le résultat d'un processus créatif conçu de façon radicalement différente, la dernière étape et l'aboutissement d'un projet qui n'a cessé de connaître des mutations depuis sa conception. Brice Castanon-Akrami⁴, dans sa thèse de doctorat sur le Master en Documentaire de création de l'université Pompeu Fabra, a déjà entrepris l'étude de la genèse du film, dont je me bornerai à reprendre ici les principales étapes de façon synthétique. Suite à une expérience d'enseignement du scénario à l'université Pompeu Fabra, au début des années 2000, Jordi Balló, directeur du Master, propose à Marc Recha de réaliser un film dans le cadre de cette formation. Pour cela, Balló demande au réalisateur de renverser sa méthodologie de travail. Au lieu de partir d'une fiction tournée à partir d'un scénario très élaboré, mais qui laisse une place prééminente à l'observation du réel, le réalisateur s'engage à réaliser un film documentaire, « en laissant rentrer tous les éléments de fiction »⁵. Afin de cerner le sujet du film, Recha commence une période de recherche sur l'œuvre d'un journaliste libertaire, Ramon Barnils. Au cours des différentes rencontres avec celui-ci (qui décèdera pendant ce travail de recherche), sa famille et ses proches, il procède à des enregistrements audio, avec lesquels il prévoit d'élaborer un « journal sonore » qui

² « Per aquest motiu, també insisteixo molt a fer tres o quatre setmanes més d'assaig amb els actors en el lloc de rodatge, en els llocs on filmarem, al qual s'incorporen gradualment la càmera i el so. » «Entre Méliès i Lumière: conversa entre els directors Joaquim Jordà i Marc Recha». *Quaderns del CAC*, Barcelona, 16 (mai-août 2003), p. 25.

³ Pour *Les mans buides* (2003), Recha évoque les difficultés issues de la confrontation entre le ton humoristique du scénario et la découverte de la localisation de tournage (Port-Vendres) : « Era una decisió molt meva, però em vaig trobar sol amb uns elements que jo no controlava: tenia un guió molt detallat i molt ben lligat, però, a la vegada, tenia una realitat que m'envoltava, que jo havia escollit expressament i que estava disposada a rebentar-m'ho tot. » *Ibid.*, p. 24.

⁴ CASTANON-AKRAMI, Brice. *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*. Thèse de doctorat, Reims, 2011, p. 278-280.

⁵ « Entretien avec Jordi Balló », *Ibid.*, p. 334.

devait servir de scénario. Cependant, cette première démarche se révèle infructueuse, puisqu'elle plonge Recha dans un état de saturation par rapport à ce sujet, ce qui le mène à une impasse créative. Afin d'échapper à ce blocage, il propose à son assistant de direction de partir dans la zone limitrophe entre la Catalogne et l'Aragon, le lieu de naissance de la mère de Barnils, qui deviendra par la suite le lieu de tournage du film et l'espace de la diégèse. C'est au cours d'une baignade dans un des plans d'eau de la région que Recha et son assistant réorienteront le principe du film en élaborant une mouture scénaristique fondée sur l'expérience de l'escapade qu'ils sont en train de vivre. *Dies d'agost* commence, de façon autobiographique, par l'évocation de ce travail de recherche, de la frustration qui s'en suivit et du besoin de prendre du recul, de s'en distancer en prenant la route. Il se déroule et se construit au fil du voyage qu'entreprennent les deux personnages principaux.

Il s'agit donc de se servir de l'expérience d'un blocage créatif pour construire une fiction aux allures autobiographiques, dans un retour à soi qui n'est pas sans rappeler la démarche fellinienne. Partant d'un matériau scénaristique beaucoup plus mince que pour ses travaux précédents (le réalisateur n'a pas utilisé de scénario écrit), Recha reprend sa méthode de travail préparatoire avec l'équipe préalablement au tournage, où la prémisse documentaire de la réalisation du film devient une réélaboration fictionnelle de matériaux biographiques, ainsi que l'aboutissement d'une exploration du territoire. Prenant pour mince fil narratif l'épisode de l'échappée, et gardant dans le rétroviseur l'inspiration libertaire de Barnils, Recha va également élaborer de nouvelles histoires qui alimentent le film à travers la réalité :

Havíem de seguir la voluntat del guió i el compromís que vam marcar amb en Xavier Atanza de la productora i el Jordi Balló, és a dir, no servir-nos d'elements del cinema professional i buscar l'escriptura de noves històries que nodrissin la pel·lícula a través de la realitat. I aquesta realitat no només s'expressa amb el paisatge o les coses que ens hem trobat al llarg del camí, sinó amb la gent que hi surt, que tenen uns lligams amb els dos germans de la pel·lícula i també amb aquesta manera de viure més llibertària⁶.

Cette réalité provient de l'observation du paysage, des aléas rencontrés lors de la traversée du territoire, mais également du travail engagé avec les acteurs non professionnels.

Le film adopte une forte dimension autobiographique, non seulement parce que le réalisateur intègre son expérience préparatoire comme point de départ du film, mais aussi parce qu'il joue son propre rôle, en même temps qu'il confie à son frère David le rôle de compagnon de voyage dans cette virée⁷. Les souvenirs familiaux sont également présents, par exemple lorsque le réalisateur utilise, en les intégrant à la fiction, certains passages du journal de guerre de son grand-père maternel. Mais la composante autobiographique n'est pas seulement exploitée par l'utilisation de souvenirs familiaux du réalisateur et par la présence des membres de la famille. Elle intervient également comme critère de sélection pour le choix des acteurs non professionnels qui vont donner vie aux personnages que les deux frères vont rencontrer dans la fiction. Le réalisateur

⁶ GUTIÉRREZ, Alex. « L'observador del paisatge » (entretien avec Marc Recha). *Benzina. Revista d'excepcions culturals*. Barcelona, 8 (octobre 2006), p. 13.

⁷ Il faut souligner que celui-ci était déjà intervenu dans plusieurs de ses films et courts-métrages, en particulier *Pau i el seu germà* (2001), où il jouait le frère décédé du protagoniste. Recha manipule dans la fiction l'expérience vécue dans la réalité, puisqu'il avait fait ce voyage avec son assistant de réalisation, Pol Rodríguez. Paradoxalement, l'écart avec la réalité biographique accentue la dimension familiale du récit.

avait souhaité que les acteurs prêtent aux personnages certaines de leurs expériences vécues :

Il nous sembla qu'il était intéressant d'illustrer ces aspects en utilisant certains passages biographiques des personnes qui allaient participer au film. De leur demander la possibilité d'enrichir l'histoire de ce voyage grâce à leurs expériences personnelles. Cela voulait dire mettre en place un casting en fonction de ces prémisses. Trouver des gens offrant ces possibilités n'était pas chose facile. En fait, nous étions en train de proposer que les biographes deviennent acteurs de leurs propres expériences⁸.

Avec l'utilisation des données biographiques du réalisateur et des acteurs, le film prend des airs d'autofiction, présente dès la genèse du film, par l'utilisation d'une anecdote réelle légèrement remaniée pour offrir un point de départ scénaristique au récit, surdimensionnant la part d'autobiographie en effaçant les limites entre le Marc Recha réalisateur et le Marc personnage, en demandant à son frère de jouer son propre rôle, ainsi qu'en faisant appel à des souvenirs appartenant à la mémoire familiale ou au vécu des acteurs, mais également en confiant le rôle du narrateur à une voix attribuée à la sœur des protagonistes. L'apport autobiographique vise à créer chez le spectateur une sensation de véridicité, constituant presque l'image d'un journal filmé, et participe de l'inscription dans une démarche d'apparence documentaire, ponctuée de matériaux prélevés dans le réel. De ce point de vue, la forme finale du film est également marquée par la logistique de tournage adaptée au projet, en particulier l'utilisation d'un matériel d'enregistrement léger et portable, permettant l'immersion d'une équipe réduite dans le territoire. Le réalisateur avait également mis en place une deuxième unité de tournage, qui s'occuperait simplement de faire des photographies et d'enregistrer le son lorsque l'accès à l'intérieur des terres deviendrait inaccessible à l'équipe, créant « une sorte de roman-photo sonore. Plus tard, ce matériel graphique s'est révélé essentiel pour l'enrichissement du montage final de certaines séquences »⁹.

Mais cette tentation du réel jouxte un deuxième régime purement fictionnel (et parfois s'y superpose), dévoilé par une construction et une progression qui révèlent progressivement la nature du film. Recha inclut également les matériaux documentaires accumulés lors de l'étape précédente au tournage du film, en particulier la vidéo montrant les derniers jours de Ramon Barnils. Dans un détournement pratiquement inverse du matériau, les photographies prises par la deuxième équipe pendant le tournage peuvent avoir l'air, aux yeux du spectateur, d'un document photographique sur le voyage réalisé par les deux frères, jouant sur la dimension de preuve qui est conventionnellement attribuée au dispositif photographique. En raison de la nature des différents matériaux que le dispositif absorbe, se met en place une œuvre qui ressemble à un journal filmé ou un carnet de bord, élaboration composite faite des différents documents réalisés ou trouvés pendant le voyage, mais dont l'énonciation ne cesse de signaler les coutures fictionnelles. Ce dispositif confère une tournure toute particulière au matériau filmé, enregistré et photographié. La route, pour Marc Recha, n'est plus un simple cadre dans lequel se déroule l'intrigue du film, ni un ensemble de codes déterminant les frontières d'un genre cinématographique, mais une transformation des méthodes de travail modifiant la réalisation du film à chacune de ses étapes, dans une

⁸ Dossier de presse du film. <http://www.parallamps.cat/indexFRA.php?q=filmografia&sq=5> [dernière consultation le 07/01/2017]

⁹ *Ibid.*

approche singulière de l'expérience de la réalité comme socle de la création cinématographique.

Ensuite, le montage donne une forme très particulière à ces matériaux, élaborant un dispositif narratif composite. Le fil du récit qui assemble ces différents matériaux est porté par une voix off attribuée¹⁰ à la sœur cadette de Marc et David, qui reconstitue depuis son présent le voyage des deux frères, intervenant à plusieurs reprises pour narrer leur périple. Elle se pose en intermédiaire entre les matériaux filmiques et le spectateur, en tant qu'instance ordinatrice de la narration, relayant également la parole des personnages lors des rencontres¹¹. On pourrait même imaginer qu'elle crée le récit de toutes pièces, ou en assemblant les pièces rapportées, à partir de leur récit premier du voyage (étape intermédiaire dont le spectateur ne saura jamais rien, et qu'il pourra essayer de recomposer à travers les seules images du voyage) ou des photographies dont le spectateur se plaît à imaginer qu'elles ont été données par les frères à leur retour. En effet, la fin du film correspond à la fin du voyage, dont la dernière étape est la maison de la sœur, qui s'est occupée du fils de Marc pendant son absence. Cette dernière rencontre, non filmée, est à l'origine de la transmission du récit et de son origine.

Une esthétique du surgissement et de la disparition

Le dispositif narratif que nous venons de décrire multiplie le recours à des matériaux issus du réel ou présentés comme tels. Ce patchwork d'images et de sons de nature diverse, pleinement exploité et magnifié par le montage, vient également déterminer une représentation singulière de l'espace et des personnages et de la relation qui se crée entre le paysage et les figures qui le traversent. Cette relation particulière varie le long des différentes étapes qui ponctuent l'itinéraire d'un road-movie, à savoir le voyage et la halte qui permet la rencontre. De ce point de vue, lorsque les deux frères sortent de l'espace de route et de la circulation motorisée, et s'installent dans l'arrière-pays et entreprennent son exploration, ils se confrontent à d'autres personnages (et provoquent, pourrait-on dire, la rencontre), surgis du paysage qu'ils comptaient explorer. La halte suppose la rencontre, et s'institue en principe moteur de la narration du film. Ces deux mouvements correspondent à deux temps différenciés dans le film, celui du voyage sur la route, à bord du van, le long de l'Èbre, et celui de la rencontre, qui se produit à l'arrêt, hors des voies routières, lorsque les personnages s'introduisent dans les terres arides du paysage catalano-aragonais. La structure narrative du récit fait donc alterner des déplacements et des haltes, l'arrivée dans un nouvel espace amenant une exploration du paysage et le surgissement d'une nouvelle rencontre. Une fois que celle-ci a eu lieu, les deux frères peuvent repartir sur les routes qui longent l'Èbre, jusqu'à ce que Marc, au terme d'une de ces immersions dans le paysage, ne disparaisse.

Alors que la découverte de l'arrière-pays et la rencontre sont reprises et relayées par le récit en off de la sœur et les enregistrements des sonorités de la nature, les séquences de déplacement motorisé sont le plus souvent portées par une musique extradiégétique. Les deux font pourtant appel au même type de matériaux composites (alternance entre

¹⁰ La voix de la narratrice n'est pas celle de la sœur du Marc Recha réalisateur, mais celle de l'actrice Berta Reixach.

¹¹ « Si la cosa s'explica en primera persona, amb els germans davant, tota aquella dimensió més èpica, d'un passat, d'una història que va passar es perd, perds tota la història d'una generació diferent que en mira una altra i la immediatesa ens segaria tot el que està passant. Gràcies a la germana creem una distància, una mena de llunyania, com una història crepuscular que va passar, d'una gent. Què eren? Què feien? » GUTIERREZ, Alex. *Op. cit.*, p. 13.

plans filmés et photographies, un regard qui va et vient entre les personnages et le paysage), mais leur fonction diffère. Il s'agit de séquences de transition permettant de relier les épisodes successifs du récit, en même temps qu'elles participent de l'observation du paysage et de sa mémoire, constituant une sorte d'album-photo de l'escapade à la fois fixe et en mouvement. Le choix du morceau musical d'accompagnement apporte un commentaire sur l'épisode antérieur ou à venir, à travers le ton qui s'en dégage et même les paroles : ainsi les deux chansons, initiale et finale, de François Breut fonctionnent sur une opposition de registres : la première partage l'excitation propre au début du voyage, les promesses d'aventure (et l'anticipation lucide de la déception à venir)¹², alors que la dernière semble répondre à la première sur un ton beaucoup plus mélancolique et désenchanté, tournant le dos aux projets trop ambitieux et engageant à embrasser les minces acquis du présent¹³. Les deux premiers morceaux affichent un rythme vif et optimiste (l'orchestration vivace des instruments à cordes du premier morceau de François Breut et la mélodie à la guitare de Clara Andrés dans « Hui fa vent »), alors que les deux déplacements suivants sont ponctués par quelques accords de guitare aux tonalités plus pausées, la série des « Rapaduras » composées par Borja de Miguel, avant de finir avec le deuxième morceau de François Breut, conclusion assagie pour cette échappée. Ces séquences de déplacement mènent vers ce qui constitue l'essentiel du film, l'insertion des personnages dans le paysage et les rencontres qui vont s'y produire, narrées sous la forme du souvenir rapporté par la voix de la sœur. Le parcours musical proposé par les séquences de déplacement mène également le récit vers le silence et l'inquiétude, lorsqu'après la disparition de Marc, son frère David commencera un voyage fluvial aux résonances fantastiques.

Simultanément au récit du voyage en van des deux frères, émerge parfois un deuxième parcours, sur le fleuve de l'Èbre et ses plans d'eau, flux d'images dénué d'un foyer d'énonciation identifié jusqu'à la deuxième moitié du film, lorsque David part explorer son cours à la recherche de son frère disparu, attribuant enfin son point de vue aux images de ce voyage fluvial. Outre les baignades des deux frères dans les plans d'eau, qui s'intégraient dans l'appropriation et l'exploration du paysage de l'arrière-pays, ce deuxième parcours, courant en parallèle au trajet en van, hante le récit. Voyage sans voyageur, il amorce le tournant fantastique que le film adopte progressivement, en particulier à partir de l'aspect inquiétant qui va être associé à l'eau et au fleuve, devenu le lieu où se cachent des poissons monstrueux et des spectres menaçants, issus d'une autre mémoire, celle de la guerre civile¹⁴. Confronté à la disparition de son frère, David va se lancer dans la descente d'un fleuve dont les connotations symboliques ont radicalement changé. Alors que précédemment l'élément aquatique s'inscrivait dans le paysage aride de la région, créant un fort contraste entre l'ocre de la terre sans végétation et le vert de l'eau, ici le trajet en barque va se faire dans les eaux marquées par la verte présence du végétal, qu'il s'agisse des algues bercées par le mouvement au ralenti du courant, comme une chevelure immergée, ou de la végétation devenue d'un coup presque luxuriante. La musique devient également empreinte d'étrangeté, par l'utilisation d'une bande-son composée de souffle, où les cordes introduisent des

¹² « Si tu disais on y va / Si tu disais j'en ai tellement marre d'être ici / Je t'écouterais crois-moi / Je n'hésiterais pas. » François Breut, « Si tu disais », *Vingt à trente mille jours*, Labels, 2000.

¹³ « La rue ne te reprendra pas / Cette rue où je t'avais perdu / On ne perd pas quelqu'un deux fois / Quand on le reprend à la rue. » François Breut, « La rue ne te reprendra pas », *François Breut*, Bella Union, 1997.

¹⁴ Pour une approche détaillée des réminiscences de la guerre civile dans le film voir PUJOL, Anton. « Visualizing trauma – Marc Recha's *Dies D'agost* ». *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 13, 2 (juin 2016), p. 177-194, et WHITTAKER, Tom. « Ghostly resonance: sound, memory and matter in *Las olas* and *Dies d'agost* ». *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, 3 (2014), p. 323-336.

registres aigus, des vibrations ponctuées par des sons de cloche et le coup d'un instrument de percussion, excluant toute élaboration mélodique. La rupture de ton devient de plus en plus évidente : on passe progressivement de l'illusion d'un réalisme biographique à un récit allégorique. Le trajet de David sur le fleuve commence par la vision pleine d'étrangeté de l'entrée d'une mine, dont les flancs sont couverts de balles, surplombant l'étendue d'eau, puis un plan subjectif montre les portes d'une écluse qui s'ouvrent pour laisser passer la barque, comme si elles autorisaient l'entrée dans un monde fantastique, ce qui est également souligné par la bande son. Ces plans, bien qu'ils soient portés par une ambiance quasi surnaturelle, renvoient en même temps à la mémoire historique inscrite dans le paysage : les batailles et les exécutions sommaires qui eurent lieu durant la guerre civile, les villages enfouis sous l'eau suite à la fièvre de la construction de barrages pendant le franquisme.

Chacun de ces déplacements représente cependant le mouvement nécessaire pour atteindre de nouveaux espaces et effectuer de nouvelles rencontres. L'exploration de l'arrière-pays constitue l'essentiel de la durée du film, en particulier dans sa première partie. Le van, véhicule qui permet de sillonner les routes étroites empruntées par les personnages, sert également de camp de base, permettant de se protéger de la chaleur caniculaire, de manger, de se reposer, de se fixer dans un espace qui pourra être parcouru par la suite. Marc et David longent la frontière entre deux espaces bien contrastés, les plans d'eau et les terres arides. Ils sont marqués par leur étendue, qui vient souvent occuper la totalité du cadre : le film commence avec un plan zénithal immobile sur une surface aquatique, la lumière faisant miroiter une constellation de reflets, dont le spectateur ne peut affirmer s'il s'agit d'un plan fixe, ou si celui-ci s'ouvre ou se ferme progressivement, lui octroyant une étendue qui semble sans limites. Le spectateur retrouvera, de façon très semblable, une difficulté de lecture de l'image à d'autres moments lorsque, pour certains plans enracinés dans le paysage, il ne sait s'il contemple des photographies ou les plans filmés d'une nature totalement immobile.

Ici, les photographies viennent redoubler par leur nature d'image fixe la représentation du paysage terrestre, dont les éléments semblent immobilisés, figés par la chaleur caniculaire qui s'en dégage. Aucune présence animale visible (ou alors capturée par la photographie comme dans un livre d'entomologiste) ne vient introduire du mouvement, seule une légère brise permet parfois au spectateur de détecter qu'il est en train de contempler une image en mouvement. Comme pour créer un écho avec cette fixité, d'autres photos, intégrées dans les séquences de déplacement du van, semblent vouloir saisir et congeler le mouvement : la circulation des véhicules sur la route, mais également des hélices figées dans leur mouvement ou une manche à air tendue à l'horizontale, un peuplier sur le bord de la route dont les feuilles sont pliées par le vent. Simultanément, le morceau de Clara Andrés « Hui fa vent » insiste sur ce mouvement provoqué par le vent : « i corre l'oratge ». La deuxième rencontre, avec le garde forestier, alterne des images filmées avec des photographies. La première série est seulement ponctuée par un son off, alors que la deuxième série vient accompagner et illustrer le récit du garde forestier relayé par la voix de la narratrice. Pour la première série, avant que ne démarre le récit de la voix off, la bande son vient mettre du son sur les images fixes : le bourdonnement d'une guêpe, le bruissement d'une mouche, accompagnés toujours par l'omniprésent son des criquets. Là encore, l'image fixe est arrachée de son immobilité par l'utilisation de la bande son.

Ces étendues quasi illimitées, en particulier lorsqu'il s'agit de représenter le paysage aride, peuvent être filmées ou photographiées de très près, en insistant sur leur texture et leur matérialité, montrant la terre ébréchée et le creux laissé par une goutte. Elles sont également caractérisées par une forte opposition chromatique, entre l'ocre des rochers

montagneux, le vert de la végétation et le bleu turquoise des plans d'eau. Ces paysages semblent désertés, hormis les quelques personnages que Marc et David rencontrent. Cependant, ils exhibent les traces de la présence de l'homme : centrales thermiques, usines, habitations, barrages, routes. Le paysage est profondément marqué par l'action de l'homme, révélant une première forme de mémoire. La nature, pour Recha, est le signe du passage du temps, qu'un regard attentif peut déceler sur un arbre ou un relief, mais il porte également la blessure des transformations que l'homme y a apportées au cours de l'histoire, afin de la maîtriser. Il s'agit d'une autre mémoire inscrite dans le paysage, celle des traces que l'homme a laissées sur son environnement naturel, la marque de la civilisation et du progrès.

La figuration des personnages que les deux frères vont rencontrer s'élabore par rapport à cette configuration de l'espace : un lien étroit unit les personnages et le paysage qui les entoure. Ils en surgissent pour s'y replonger dans une économie figurale de l'apparition et de la disparition. Mais encore faudrait-il observer tout d'abord ces deux frères qui vont sillonner les routes (et les plans d'eau) de cette zone frontalière. Et avant même que le film les laisse entrer dans le récit, la caméra glisse sur l'étendue d'eau de l'Èbre (et également ses paysages) comme si elle était sur une barque, marquant un premier déplacement initial, préalable à la présence de tout personnage humain dans le film, exception faite du plan initial qui fusionne par un fondu le plan d'eau avec une photographie des deux frères venue du passé, visiblement antérieure au temps de la narration. Les premières images du film précèdent l'apparition de la voix off, l'intégration dans un récit, elles jaillissent sans un ordre défini, sans une énonciation précise. Elles proposent la contemplation statique des paysages élémentaires, la terre, l'eau, le ciel, en même temps qu'elles introduisent le mouvement quasi subjectif mais encore sans point de vue attribué, sauf celui du spectateur qui y assiste.

Ensuite, les deux personnages prennent place dans cet espace élémentaire, flottant nus dans les eaux que le spectateur a contemplées précédemment, plongés dans un même élément qui semble les réunir, comme à l'origine de la création du monde. Puis commence le récit, avec la voix off de la narratrice qui dans sa première intervention procède à leur description, sous le signe d'une gémellité inaboutie, marquant à la fois leurs ressemblances et leurs différences : faux jumeaux, ils sont physiquement différents, bien qu'ils soient unis par une relation intime qui va jusqu'à créer une connexion psychique, les reliant par un cordon invisible qui n'a jamais été coupé. Toujours dans l'eau, ils partagent des jeux où ils prononcent leurs prénoms respectifs tout en sautant, l'un après l'autre, se faisant face comme s'ils se tenaient debout sur une bascule immergée. C'est ainsi que s'établit une première matrice figurative, portée par la gémellité, le reflet, le double, et intimement inscrite dans le paysage, le milieu aquatique dans lequel ils se trouvent. Ici, et toujours à travers la voix off de la sœur, apparaissent également les premiers déchirements entre les deux frères et leur sœur puisque celle-ci, n'ayant pas eu le même père que ses frères, fait état du malaise qui la prenait lorsqu'elle était une enfant : « Aleshores em feia ràbia, perquè ells tenien un pare i jo no ». Les personnages des faux jumeaux composent une figure proche des siamois : inséparables pendant le film (avant la disparition de Marc), ils ne se parlent pas, comme si la télépathie posée par la voix off au début du film était envisagée comme une option réelle. Deux fois seulement, Marc s'adresse à David dans un monologue, pour lui raconter un rêve et le souvenir de la mort de sa grand-mère. La figure des siamois établit un rapport d'exclusivité dans lequel se regardent les autres personnages, exclus d'une possible fusion au sein du noyau fraternel. Les personnages rencontrés, et en particulier les personnages féminins, se construisent à partir de cette matrice de reconnaissance, d'appartenance ou d'exclusion par rapport à un noyau

familial. La gémellité des frères constitue à ce titre un modèle fusionnel auquel les autres se confrontent, en particulier les deux jeunes femmes que rencontrent Marc et David.

Cette relation spéculaire propre au double marque en particulier la première rencontre avec une jeune femme, au bord du même plan d'eau où campent les deux frères. Cette rencontre commence par le montage de deux plans strictement symétriques : David, accroupi au bord de l'eau pour se rafraîchir, découvre en tournant la tête une jeune femme près de lui, faisant également une toilette sommaire et se tenant dans une position identique. Après avoir partagé un repas au bord du van, les deux frères accompagnent la jeune femme, venue dans la région pour se confronter à sa propre mémoire familiale. Cette apparition, ainsi que celles des autres personnages qu'ils vont rencontrer pendant leur voyage, se caractérise non seulement par ce régime spéculaire, mais surtout par le surgissement et la disparition comme principes de figuration. En effet, de la même façon que cette femme apparaît inopinément, comme un reflet de David au détour d'un changement de plan, elle va disparaître plus tard, « sans laisser de traces » (ce que signale la voix off), comme si elle se dissolvait dans le paysage. C'est également par l'utilisation de photographies et l'emploi du cadrage, que sa présence va pour ainsi dire se figer (le mouvement du film laissant la place à des images fixes des photographies), ou bien quasiment se dissoudre dans des plans larges embrassant avec un mouvement panoramique les différents éléments du paysage, les personnages devenant presque imperceptibles dans la distance. Guidés par la jeune femme, les trois voyageurs arrivent à un ancien village rural laissé à l'abandon, dont les bâtisses des *masos* en ruine évoquent également la désertification, le retrait de la civilisation et mettent en valeur l'histoire et la présence d'un temps ancien désormais révolu.

Le récit de la jeune femme insiste sur la blessure du temps et s'inscrit dans la disparition et le deuil, également à travers la figure de la gémellité. Cette femme vient visiter la tombe de sa sœur, morte lorsqu'elle était enfant, à qui elle rend visite afin de lui parler. Elle évoque des pensées qui la hantent : prendre la place de sa sœur décédée, ce qui selon elle aurait rendu moins traumatique la mort de leur enfant pour les parents. Là encore, le dispositif du récit amenuise sa consistance et sa présence, puisqu'elle est privée de sa voix, son histoire étant expliquée par l'intermédiaire de la voix off de la sœur de Marc et David. Cette voix off sert également de lien entre les différents personnages rencontrés par les protagonistes, afin de mettre en contact ces expériences et de faire surgir cette mémoire commune, ici familiale, à partir du réseau de connexions, de reflets qui se mettent en place lors des rencontres. C'est également dans ce sens que le moyen de transport, le van lui-même, devient dans cette première rencontre un lieu de mémoire, mais également un lieu d'échange. Il est tapissé de photos de David, tant de souvenirs personnels et familiaux, que des photos de Ramon Barnils que Marc a prises avec lui pour continuer sa recherche, et la jeune femme, avant de s'enfuir, vole une des photos de la famille de Barnils, croyant qu'elle appartenait aux deux frères. La voix off souligne cette volonté de s'approprier la mémoire des autres comme mémoire de soi, puisque dit-elle, la jeune fille aurait toujours aimé avoir des frères. La rencontre ne peut être que fugace. Les personnages disparaissent inévitablement, engloutis par le paysage, comme si leur représentation, caractérisée par leur absence de matérialité (voix relayée par la voix off de la narratrice, seuls quelques mots énoncés par l'actrice parviennent détachés à l'oreille du spectateur), la limitation de leur mobilité (passage de l'image en mouvement cinématographique à l'image fixe de la photographie) les condamne à disparaître, à se fondre dans le paysage. Comme si de leur corps ne devait subsister que leur spectre, leur histoire comme mémoire

personnelle, ou comme si la dynamique du voyage, qui impose le mouvement au statisme, le déplacement à la fixité, choisissait de ne pas livrer le personnage rencontré dans sa corporéité, mais dans une figuration inachevée, en particulier lorsqu'il s'agit de personnages féminins.

Ainsi ce road-movie, conçu par Marc comme une évasion qui lui ferait oublier le point mort dans lequel se trouvent ses recherches sur le journaliste Ramon Barnils, ne va cesser de lui renvoyer des bribes d'une autre mémoire commune, celle de l'histoire et en particulier de la République et de la Guerre Civile. Le vol de la photographie de la famille de Barnils fait replonger Marc dans le sujet de ses recherches, le journaliste et l'époque qu'il représentait. Le film montre alors une série de photographies des années 1920 et 1930, et invoque les transformations sociales et les espoirs qui surgirent à cette époque. Mais la mémoire de l'histoire est également empreinte dans le paysage que traversent les deux frères. Une exploration des terres de l'Ebre permet de découvrir les traces laissées par la guerre sur ce paysage, comme les arbres recouverts de mitraille que le garde forestier leur montre lors de la deuxième rencontre. La mémoire familiale et la mémoire historique ne cessent de se croiser, comme dans l'épisode du mas Andreu, où les personnages tombent sur une ancienne ferme où leur grand-père maternel était venu se réfugier pendant la guerre. L'anecdote est rapportée dans son journal et reconstruite par la voix de la narratrice, qui donne un ton étrange à son récit : les soldats dormaient sur les arbres pour éviter la vermine grouillant dans le mas¹⁵. Au fur et à mesure que les deux frères continuent leur voyage, le paysage ne cesse de révéler sa mémoire, jouant également sur le principe de l'apparition et la disparition qui touchait les figures humaines, dans un registre qui devient de plus en plus fantastique. Après avoir visité le mas Andreu, la narratrice rapporte que d'après les habitants, le sol était semé de squelettes, et que dans le fond du lac, on pouvait voir les silhouettes des morts, présence terrifiante qui fait écho à la légende d'un poisson-chat monstrueux, dont David ressent la présence menaçante lors d'une baignade, et qui fut introduit dans la région par un touriste allemand en 1974. Au-delà de la dimension quasi surnaturelle donnée à ce poisson extraordinaire, il constitue lui-même la trace d'une autre époque, marquée par l'arrivée du tourisme de masse (la narratrice annonce que le poisson en était arrivé à mettre en danger tout l'écosystème du lac). Puis, la disparition de Marc, précédée par la découverte de statues, troncs d'arbres recouverts de peinture destinées à leur donner une apparence humaine, ou naïvement démoniaque, présence immobile laissée dans la nature par un sculpteur anglais, qui avait lui-même disparu un jour, sans explications, peut-être victime du poisson-chat. Le trajet de David sur le fleuve, à la recherche de

¹⁵ Il est intéressant dans ce sens de reprendre les propos que le réalisateur avait tenus sur sa poétique de travail pour *L'arbre de les cireres*, où il évoquait ce travail sur les différentes mémoires : « Este aspecto queda enlazado estrechamente con la idea que defiende de recuperación de la memoria histórica a través del cine. Esto no sólo es la memoria histórica, que para mí significa memoria colectiva y social, o llenar esa distancia entre generaciones que desconocen su historia común aunque no compartida, sino también es lo que en ese momento estás descubriendo.

Con *L'arbre de les cireres* descubrir la historia que hay detrás de cada personaje y qué piensa, no sólo sirve para recuperar esta memoria y reconstruir un pasado, digamos colectivo, si no que le sirve al espectador que mira unas historias que están aconteciendo de forma simultánea a su presente, pero también a los propios actores. Por tanto, se trata de dos discursos que están en juego y crean a su vez una complejidad que a mí me sirve para estar contando historias en la actualidad. Por esta razón, últimamente me preocupa profundamente lo que representa la pausa en lo referente a la cuestión del tiempo en el cine. [...] Por lo tanto hay dos líneas de trabajo: la del espectador y la del actor que está recuperando una memoria de alguien que ha desaparecido, es decir, que puede existir una memoria emocional, histórica, memoria como pensamiento que recupera algo efímero o que se ha marchado. Me he dado cuenta de que estoy trabajando en esta línea, es decir, la que acontece a los actores y, simultáneamente, con la posición del espectador/a ». « El cine es, sobre todo, una posición ética, un mirar las cosas », *op.cit.*, p. 25.

Marc, instaure le climax fantastique du film, jusqu'aux retrouvailles des deux frères, qui marquent le retour au réel. Cette présence de la mémoire ne peut pas être séparée de la parole qui l'énonce : des récits qui s'imbriquent, qui se superposent, relayés par la voix de la narratrice, constituant un récit mémoriel fondé sur la transmission orale. C'est peut-être le sens du dernier monologue de Marc à la fin du film, lorsqu'il évoque la capacité de Ramon Barnils, perçue le jour de sa disparition, à mettre secrètement en rapport des personnes, à créer des liens, une habileté qui semble répondre à la poétique du film, consistant à recoudre les bribes de paysages, de matériaux et de mémoires glanés sur la route.

Dans *Dies d'agost*, Marc Recha continue l'exploration des zones limitrophes du territoire catalan, qu'il avait entamée dès son deuxième film, *L'arbre de les cireres*. Le parcours éminemment spatial propre au road-movie traverse les paysages contrastés de la région, marqués par l'aridité et la présence fluviale de l'Ebre, explorant les zones rurales délaissées en général par le cinéma. Mais la traversée de l'espace révèle également les traces laissées par le temps dans un territoire autrefois dévasté par la guerre, les marques imprimées par l'homme sur le paysage à travers l'histoire, comme les mémoires individuelles croisées sur la route, que le film tente de lier et de partager, de transmettre, dans l'espoir de participer à l'élaboration d'une mémoire collective. Cependant, si le film de Recha demeure aujourd'hui d'une étrange beauté, c'est que le réalisateur a su s'adapter aux conditions de tournage, à l'inventivité que lui offrait la création sur la route, c'est-à-dire en mouvement. En cela, il s'inscrit dans la lignée d'une avant-garde formelle présente dans le cinéma catalan, laissant une part essentielle à l'inventivité formelle mais toujours préoccupée par la question des rapports humains, qui s'était cependant souvent exprimée depuis le documentaire. Recha, depuis la fiction, s'apparente alors à l'œuvre antérieure de Joaquim Jordà, de son contemporain José Luis Guerín, et de ceux qui allaient suivre, comme Isaki Lacuesta. De ce fait, son œuvre représente une remarquable expérimentation qui a ouvert les portes à un renouvellement des formes dans une voie que quelques autres réalisateurs empruntent aujourd'hui.

Bibliographie

Banda Aparte. Revista de Cine-Forma de ver. Valencia: Ediciones de la mirada, 14-15 (2011).

Benzina. Revista d'excepcions culturals, 8 (octobre 2006).

CASTANON-AKRAMI, Brice. *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*. Thèse de doctorat, Reims, 2011.

PUJOL, Anton. « Visualizing trauma – Marc Recha's *Dies D'agost* », *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 13, 2 (juin 2016).

Quaderns del CAC, Barcelona, 16 (mai-août 2003).

WHITTAKER, Tom. « Ghostly resonance: sound, memory and matter in *Las olas* and *Dies d'agost* ». *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, 3 (2014).

Un «empelt d'immoralisme»: Miquel Llor i *Les caves del Vaticà*

Pep SANZ DATZIRA

Universitat Autònoma de Barcelona

pep.sanzdatzira@gmail.com

Résumé : Outre ses œuvres de création, Miquel Llor est l'auteur de quelques traductions estimables publiées dans les années trente par Edicions Proa. La première de ces traductions fut celle des *Caves du Vatican*, d'André Gide. Cet article propose une approche de la tâche de traduction de Llor ainsi que son intérêt pour l'écrivain français. La localisation du manuscrit de *Les caves del Vaticà* a permis de comparer cette version inédite avec celle publiée par Proa et de commenter certains éléments textuels vis-à-vis de l'original français. Enfin, on consigne quelques exemples illustrant la réception du titre de Gide dans le champ littéraire catalan.

Abstract: In addition to his creative works, Miquel Llor is the author of some valuable translations published in the thirties by Edicions Proa. The first one among these translations was *Les Caves du Vatican* by André Gide. This article offers an approach to the translation of Llor as well as his interest in the French writer. The location of the manuscript of *Les Caves del Vaticà* allowed us to compare this unpublished version with that given by Proa and to comment on several textual elements vis-à-vis the French original. Finally, we give some examples illustrating the reception of Gide's title in the Catalan literary field.

Mots-clés : traduction, critique, réception, André Gide, Miquel Llor.

Keywords: translation, critics, reception, André Gide, Miquel Llor.

El que llegeixo més és, naturalment, literatura estrangera. Ja veig que esteu a punt de preguntar-me quins autors prefereixo. No sabia pas què dir-vos. L'autor modern que més m'apassiona és, evidentment, Marcel Proust. M'encisa aquella lentitud, aquella penetració del seu anàlisi, aquells períodes inacabables, aquella sensació que no passa res, que el llibre no s'ha d'acabar mai. Jo em sento més a prop d'ell que de cap altre novel·lista. Admiro Dostoievski, però aquell devessall de vida, aquella complexitat extraordinària de les seves accions em fan rodar el cap. Ja sé que això és una qüestió de temperaments, però no hi puc fer més. Potser és que jo prefereixo els que podríem dir-ne novel·listes artistes. O sigui que prefereixo Flaubert a Balzac, Puixkin a Dostoievski, Hardy a Dickens. Aquest potser és un dels motius pels quals conservo una certa admiració per l'obra d'Anatole France.

Després de Marcel Proust l'escriptor modern que prefereixo és Gide. Gide és un home terrible, però és un artista incomparable. Jo, naturalment, em quedo amb l'artista. En l'ordre moral Gide ha jugat extraordinàriament fort. Sempre més recordaré la impressió

que em produí la primera lectura de *La porta estreta*. És un dels llibres més profundament amargs que conec¹.

Quan tot just començava a tenir una certa presència al món cultural, Miquel Llor descrivia així les seves preferències literàries. Era el juny de 1928 i el crític Armand Obiols oferia als lectors de *La Publicitat* una «conversa» amb l'escriptor. Llor havia donat a conèixer la seva primera obra, *Història grisa*, tres anys abans, i era a punt de publicar *Tàntal*, que suposà el seu desvetllament efectiu com a escriptor. Amb aquesta segona novel·la, les impressions i els judicis favorables de la crítica pel que fa a les qualitats literàries de l'autor es confirmaren, al mateix temps que es feien ben presents les reserves d'alguns comentaristes en allò que afectava la dimensió moral de la novel·la. En aquest punt, semblen rellevants les asseveracions que Llor feia en la conversa citada, i que situaven Marcel Proust i André Gide com dos dels seus autors predilectes. Algunes valoracions de l'obra de creació primerenca de Llor, que el 1930 visqué un punt d'inflexió amb l'obtenció del Premi Crexells per *Laura a la ciutat dels sants*, esmentaven i de vegades insistien en el ressò, el mestratge i la influència no sempre beneficiosa dels dos autors francesos, completada sovint amb l'al·lusió als clàssics russos². En el cas dels primers, coincideixen, en part, amb els autors que Miquel Llor traslladà al català entre la darrerria dels anys vint i la primera meitat dels trenta. Durant aquest període, Llor traduí quatre novel·les, totes publicades a Edicions Proa. D'una banda, és autor de les dues úniques versions procedents de l'italià que incorpora el catàleg d'aquesta editorial en el període 1928-1939: *Els mala-ànima* (1930), de Giovanni Verga³, publicada per primer cop el 1881, i *Els indiferents* (1932), d'Alberto Moravia, la primera novel·la de l'escriptor, publicada tot just el 1929 i acollida amb entusiasme. Ambdues obres foren incorporades a la col·lecció A Tot Vent. D'altra banda, Llor traduí dos títols del francès, *Les caves del Vaticà* (1930), com veurem tot seguit, i *Amor, inconeguda terra* (1936), de Martin Maurice⁴.

NOTA. Aquest article s'inscriu en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2014, SGR 285), reconegut per l'Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya, i en el projecte «La traducció catalana contemporània: censura y políticas editoriales, género e ideología (1939-2000)» (FFI2014-52989-C2-1-P), finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ OBIOLS, Armand. «Conversa amb Miquel Llor». *La Publicitat* (8-6-1928), p. 1.

² Sobre l'obra de Llor publicada a la preguerra, vegeu: ARNAU, Carme. «Miquel Llor», dins MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*, v. 10. Barcelona: Ariel, 1988, p. 51-62, i «Miquel Llor o el tantalisme», dins *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1928)*. Barcelona: Edicions 62, 1987, p. 11-50, que se centra en les novel·les *Tàntal* i *Laura a la ciutat dels Sants*. Sobre aquesta última, JULIÀ, Lluïsa. *Laura a la ciutat dels Sants de Miquel Llor*. Barcelona: Empúries, 1994. Domènec Guansé en féu un retrat literari: «Miquel Llor», dins *Abans d'ara*. Barcelona: Proa, 1966, p. 146-150 i Elias Valverde, nebot de l'escriptor, és autor d'*Evocació biogràfica de Miquel Llor*. Barcelona: Pòrtic, 1983 i de *Miquel Llor, íntim*. Girona: Curbet, 2014.

³ Aquest volum inclou un nota sense signar, «L'autor i l'obra», d'una pàgina i mitja. També incorpora una llista d'«Obres del traductor: *Història gris* (Editorial Catalana) 1925 / *Tàntal* (Edicions Proa). Primera impressió, 1928. Segona, 1929. / Traducció d'immèdiata publicació: *Les caves del Vaticà*, d'André Gide». La inclusió d'aquesta llista exemplifica una de les estratègies de l'editorial per prestigiar els seus traductors. Sobre la traducció d'*Els Mala-ànima*, BRIGUGLIA, Caterina. «Miquel Llor traductor: notes sobre l'estil d'*Els Mala-ànima*», dins ORTÍN, Marcel; PUJOL, Dídac (ed.). *Llengua literària i traducció (1890-1939)*. Lleida: Punctum, 2009, p. 147-158.

⁴ Josep Palau i Fabre assenyalà: «Traduir aquesta novel·la és una prova rigorosíssima, no solament per al traductor sinó també per a la llengua a la qual és incorporada. Una vegada més, Miquel Llor ens ha demostrat les seves excel·lents qualitats i les possibilitats del català»: P. F. «*Amor, inconeguda terra*, de Martin Maurice». *La Publicitat* (23-5-1937), p. 4, recollit a *Assaigs, articles i memòries. Obra literària completa II*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, Cercle de Lectors, 2005, p. 1119-1120.

Abans d'aquests volums, però, l'escriptor donà a conèixer com a mínim dues traduccions fragmentàries en revistes. En primer lloc, el 1926 traduí una mostra d'*A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Fou publicada a *Reus*, una capçalera d'àmbit local i amb un ressò escàs⁵. Segons la bibliografia sobre la recepció de l'escriptor en el camp literari català⁶, sembla que el primer fragment en aquesta llengua aparegué uns mesos abans al setmanari *D'Ací i d'Allà*. Es tracta de la narració «La mort de Baldassare Silvande, vescomte de Silvània», anostrada per Josep Millàs-Raurell, traductor prolífic que donà a conèixer textos d'autors tan rellevants com James Joyce, Joseph Conrad o Katherine Mansfield des de la mateixa plataforma⁷. Les pàgines de Proust publicades a *Reus*, però, no són les úniques que Miquel Llor en traduí. Al seu fons personal, dipositat a la Biblioteca de Catalunya, es conserva la traducció inèdita de l'inici d'*A la recerca del temps perdut*. Es tracta de la primera part, *Combray*, i l'inici de la segona part, *Un amor de Swan*⁸.

En segon lloc, l'escriptor barceloní donà a conèixer en català algunes pàgines de *Si le grain ne meurt*, d'André Gide. Aquesta mostra va aparèixer, com la versió pionera de Proust, al setmanari *D'Ací i d'Allà* amb el títol «Una pàgina d'André Gide»⁹ el setembre de 1929, pocs mesos abans de la publicació de *Les caves del Vaticà* a Edicions Proa. Així doncs, els interessos literaris que Llor havia manifestat a la conversa amb Armand Obiols, i que repetien sovint els crítics de les seves primeres novel·les, l'havien dut a endinsar-se en la tasca de traductor per dur al català alguns dels seus autors predilectes.

La traducció i l'edició de *Les caves del Vaticà*

Tot seguit ens centrarem en alguns aspectes de la traducció de *Les caves del Vaticà*, segurament l'obra més cèlebre de Gide. Publicada el 1914, des del 1905 en trobem referències als dietaris de l'escriptor, que fan remuntar les primeres idees sobre la novel·la encara anys abans, a les darreries del segle XIX. Abans de la publicació en volum a les Éditions de la Nouvelle Revue Française l'estiu del 1914, el text havia aparegut en quatre números de la revista, entre els mesos de gener i abril del mateix any¹⁰.

Malgrat la condició de «novel·la» que s'atribueix normalment al text, Gide defugí aquest encasellament i incorporà «Sotie» com a subtítol de l'obra. L'etiqueta, que provenia del nom que rebien les farses medievals dedicades a la crítica dels costums socials, s'utilitza per analogia en obres modernes de finalitat semblant i ha quedat com a noció lligada a alguns títols de Gide, tal com exemplifica la definició que en dona el Trésor de la Langue Française. Com l'escriptor explicà, l'ús d'aquest concepte li servia igualment per a evitar de manera deliberada el de novel·la. A la dedicatòria que encapçalava *Les Caves du Vatican* apuntava la suspicàcia que li despertava la identificació de les seves obres com a novel·les en un moment en què els models

⁵ PROUST, Marcel. «Du côté de chez Swann». *Reus* (març 1926).

⁶ El volum de PLA, Xavier (ed.). *Proust a Catalunya*. Barcelona: Arcàdia, 2016 és imprescindible. Vegeu, així mateix: SERRAHIMA, Maurici. *Marcel Proust*. Barcelona: Edicions 62, 1971 i MOLAS, Joaquim. «Proust a Catalunya», dins *Lectures crítiques*. Barcelona: Edicions 62, 1975, p. 111-116.

⁷ «La mort de Baldassare Silvande, vescomte de Silvània». *D'Ací i d'Allà*, 90 (juny 1925), p. 194-199. La identificació com a primera traducció de Proust al català prové de PLA, Xavier, «Justificació. Proust en diàleg amb la cultura catalana», dins *Proust a Catalunya. Op. cit.*, p. 36. Sobre les traduccions en aquest setmanari, BACARDÍ, Montserrat. «Carles Soldevila, socialitzador de literatura». *Quaderns: revista de traducció*, 8 (2002), p. 51-66.

⁸ *A la recerca del temps perdut*. Biblioteca de Catalunya, Fons Miquel Llor, Ms. 4334. Valèria Gaillard donà notícia d'aquesta traducció: «I Proust va sonar en català». *Avui Cultura* (15 març 2013), p. 6-7.

⁹ «Una pàgina d'André Gide», trad. de Miquel Llor. *D'Ací i d'Allà*, 141 (setembre 1929), p. 293 i 322.

¹⁰ Sobre la història editorial de l'obra, GIDE, André. *Romans*. Paris: Gallimard, 1958, p. 1565-1580.

tradicionals començaren a qüestionar-se i menaren a la crisi de la novel·la en el context europeu¹¹.

La catalana fou la quarta llengua de traducció de *Les Caves du Vatican*. Abans s'havien fet seva la novel·la l'alemany (1920), l'anglès (1925) i el txec (1928), i després del català ho feren el castellà (1931), l'italià (1932), l'hongarès (1934), el polonès (1935) i el portuguès (1937), si ens limitem a les traduccions dels anys vint i trenta. Com succeeix amb altres traduccions de literatura estrangera publicades per Proa i per altres editorials a la preguerra, els text fou reeditat dècades després amb la recuperació progressiva del mercat editorial. La versió de *Les caves del Vaticà* signada per Llor tornà a aparèixer a la mateixa editorial el 1984 i compta amb una reimpressió del 1988.

De la mateixa manera que succeeix amb la traducció inacabada d'*A la recerca del temps perdut*, el Fons Miquel Llor conserva el manuscrit íntegre de la traducció de *Les caves del Vaticà*¹². Si comparem el text publicat a Edicions Proa amb el text conservat, veiem que inclou nombroses esmenes que evidencien la correcció a la qual fou sotmès. Tot seguit proposem l'estudi de tres fragments: de l'inici (exemple 1), de la part central (exemple 2) i del final de la novel·la (exemple 3) tenint en compte, d'una banda, el manuscrit i l'edició de Proa i, de l'altra, l'original en francès. L'objectiu d'aquest exercici comparatiu és, pel que fa a l'acarament dels textos catalans (manuscrit i versió publicada), il·lustrar amb alguns exemples el procés d'edició, que dona compte del rigor amb el qual Edicions Proa tractava els textos. D'altra banda, pel que fa al comentari d'alguns elements de la traducció, pretenem oferir una mostra representativa de la llengua literària emprada per Llor, que seguint un model evidentment culte, defugia l'encarcament excessiu. A partir de la documentació consultada, no podem saber quina edició de *Les caves du Vatican* Llor utilitzà per a la traducció, perquè a final dels anys vint, quan és probable que emprengué la tasca, el nombre d'edicions disponibles era molt elevat. Per a acurar els dos textos ens servim d'una reedició de la novel·la impresa el 1928 a partir de l'edició de 1922¹³.

Exemple 1¹⁴

Com veiem amb l'acarament dels canvis entre la versió manuscrita i l'editada, la intervenció en el text és notable. En unes cinc pàgines de text corresponents a l'edició de Proa, hi ha una trentena d'intervencions, sense tenir en compte les rectificacions de la puntuació o altres aspectes com el tractament tipogràfic (l'ús de cursiva o cometes). Deixant de banda les esmenes ortogràfiques (*arrossegar*, *sarment* i *llançar-se*), la majoria d'intervencions modifiquen tries lèxiques o construccions gramaticals. En primer lloc, cal fer notar que, mentre que en alguns casos es proposen solucions més apropiades per al context (*mirar* en lloc de *veure*; *estava* en lloc d'*era*), en altres casos les esmenes no modifiquen mots o expressions incorrectes, sinó que els canvien per altres considerats més adients: *cuidar* per *curar*, *de seguida* per *aviat*, *d'antuvi* per *al començ*, *pellings* per *parracs*, *pujava* per *anava*, *poc o molt* per *una mica* i *llambordes* per *rajoles*.

En segon lloc, cal destacar les modificacions sintàctiques que s'introdueixen en algunes frases. A banda de l'esmena de la preposició *per*, modificada per *per a*, la resta de canvis reformulen l'ordre o parafrasegen algun element: «Aviat era l'hora en què, per

¹¹ Per al context francès, el llibre de RAIMOND, Michel. *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: José Corti, 1985, és una referència clàssica.

¹² *Les caves del Vaticà*, Biblioteca de Catalunya, Fons Miquel Llor, Ms. 4334.

¹³ GIDE, André. *Les Caves du Vatican*. Paris: Gallimard, 1928. Aquesta edició figura com la quaranta-vuitena.

¹⁴ Aquest fragment correspon a les pàgines 2 a 22 del manuscrit.

l'altra porta, Beppo, el xicot dels encàrrecs, entrava a cercar les comandes del dia» per «Era l'hora en què aviat, per l'altra porta, Beppo, el xicot dels encàrrecs, solia entrar per les comandes del dia». O bé: «després, amb la mica d'italià que sabia, bé o malament va poder fer entendre al noi» per «després, bé o malament, amb la mica d'italià que sabia, va poder fer entendre al noi».

Pel que fa a l'acarament del text català amb l'original francès, veurem, en primer lloc, exemples corresponents a tries gramaticals i, en segon lloc, en comentarem d'altres que afecten el lèxic. Com dèiem més amunt, el to general de la llengua emprada per Llor correspon a un registre culte, però defuig l'encarcament. L'ús de l'adjectiu possessiu ho pot il·lustrar. Limitant-nos al fragment de l'inici de la novel·la que hem seleccionat, en la traducció de la frase «Allons ! décidément leurs positions étaient prises, l'éloquence de Baraglioul n'y pourrait rien changer», les opcions més literals per a traduir el possessiu «leurs» haurien estat «llurs» o «les seves». En el primer cas, l'ús sistemàtic de «llur» contribueix a la confecció d'un model de llengua literària més aviat arcaïtzant. La utilització de «les seves» seria, segurament, l'opció menys marcada. En canvi, la traducció de Llor fa: «Bé! fet i fet, les posicions de l'un i l'altre ja eren preses: l'eloqüència de Baraglioul no podia adobar-hi res». En aquest cas, la fórmula escollida, que recorre a una perífrasi de l'adjectiu possessiu, manté el ritme de la frase i, d'acord amb el registre del narrador, s'adiu amb la recreació d'una certa oralitat, com indica la interjecció «Allons!», traduïda per «Bé!». En canvi, unes quantes línies més endavant, Llor tradueix un altre adjectiu possessiu adoptant l'opció més propera al francès: «Dès les premiers jours de leur installation à Rome, chacun des deux époux, de son côté, avait réglé son existence retirée»; en català fa: «Des dels primers dies de llur instal·lació a Roma, cadascun dels dos esposos va reglamentar, per la seva banda, la pròpia existència retirada». En aquest fragment, de dues línies escasses, hi ha tres possessius, que en francès tenen les formes «leur» i «son». En traduir literalment tots els possessius amb la forma no literària, es produiria una repetició indesitjable: «la seva instal·lació a Roma», «per la seva banda» i «la seva existència». Llor opta per l'ús de «llur» en el primer cas i per la perífrasi «la pròpia existència» en el tercer amb la finalitat, prou evident, d'evitar la repetició. Així i tot, el resultat no és plenament satisfactori, segurament perquè el traductor manté les marques de possessió quan, en el primer context, en català és innecessària: «Des dels primers dies de la instal·lació a Roma». Com veurem amb l'anàlisi d'altres fragments, Llor practica de manera força constant una traducció molt literal: utilitza poc la perífrasi i evita elidir partícules del text francès encara que siguin supèrflues en català, com succeeix sovint amb els adjectius possessius o amb els pronoms personals.

Un segon aspecte de les tries gramaticals adoptades pel traductor és l'ús dels temps verbals. En la veu narrativa de l'original predomina l'ús del pretèrit imperfecte d'indicatiu. En la traducció catalana, el mateix temps verbal no seria satisfactori. Ho il·lustra la correcció introduïda a la primera frase de la novel·la: «L'any 1890 [...] el renom del doctor X, especialista en malalties d'origen reumàtic, feia anar a Roma, Antim Armand-Dubois, francmaçó». En la versió editada, «feia» ha estat substituït per «féu». La inconveniència d'emprar sistemàticament el pretèrit imperfecte comporta, en el text de Llor, l'ús complementari del passat simple i del perifràstic, tot i que predomini aquest darrer: «El bondadós Baraglioul aixecà els ulls» i «va exclamar-se Juli de Baraglioul».

Quant a alguns exemples de la traducció referents al lèxic, el traductor és coherent amb la recerca de l'equilibri entre un model de llengua culte i al mateix temps propera al lector. La frase «Galopin de douze ans ou treize, en haillons, sans parents, sans gîte, Anthime l'avait remarqué peu de jours après son arrivée à Rome», en la traducció de Llor diu: «Un marrec de dotze o tretze anys, espellifat, sense casa, Antim va descobrir-lo al cap de pocs

dies d'haver arribat a Roma». Paraules com «marrec» o «espellifat» ajuden a imprimir vivacitat i popularitat a la llengua emprada. Així mateix, en aquest exemple veiem com hi ha una elisió, possiblement involuntària, a l'enumeració: hi falta el sintagma «sans parents».

Trobem un altre exemple de les tries del traductor en un sintagma igualment referit al personatge de Beppo. Mentre que a l'original és presentat com «Beppo le procureur» i, poques línies després, descrit com «Beppo, procureur-né, aurait fourni l'aigle ou la louve du Capitole», en català és, en el primer cas, «Beppo, el xicot dels encàrrecs» i, en el segon, «Beppo, industriós de mena, s'hauria procurat l'àliga o la lloba del Capitoli». Molt possiblement, en l'original francès el mot «procureur» s'empra amb intenció irònica, perquè juga amb el verb «procurer» (i el substantiu amb la mateixa arrel), que és sinònim de «fournir», utilitzat a la frase. La professió del personatge i el seu aspecte desmanegat contrasten evidentment amb la categoria social d'un procurador als tribunals, que és el significat més corrent de «procureur». A més, la segona part de la frase té una intenció clarament jocosa: «aurait fourni l'aigle ou la louve du Capitole», atès que el narrador descriu amb una hipèrbole la frisança amb què el noi dels encàrrecs acomplia la tasca de dur al científic Antim petits animals per als seus experiments. La segona apel·lació a Beppo, «procureur-né» (literalment «procurador nat»), reforça aquesta interpretació. En la traducció de Llor, aquest joc d'intencions amb el mot emprat per a presentar el personatge es perd i opta per a referir-s'hi de dues maneres ben diferents.

Exemple 2¹⁵

Amb l'exemple d'aquest segon fragment de la traducció veiem com els criteris de correcció aplicats a la versió editada mantenen la coherència respecte de la primera mostra. Com en el cas anterior, el manuscrit conté nombroses esmenes fetes amb la mateixa tinta i cal·ligrafia que el text principal. Per tant, corresponen, molt possiblement, a les rectificacions de Llor durant el mateix procés de traducció. Pel que fa a les correccions gramaticals, trobem petites esmenes, com ara la rectificació de la construcció «a qui» per «la qual», o en l'ús de preposicions com «a on» per «on». Un canvi significatiu, que afecta en bona mesura la fluïdesa de l'estil al llarg de tota la novel·la, és l'eliminació de l'adjectiu possessiu en contextos innecessaris, com en les frases «la carnadura fresca i jove del seu rostre» i «l'expressió del seu rostre». Així mateix, altres rectificacions introduïdes en la versió editada reformulen l'ordre o petits elements gramaticals d'algunes frases, com ara «les gents de l'església» per «la gent d'Església». En altres casos, tot i la correcció gramatical de la primera versió, es modifica l'estructura natural d'una aposició com «La comtessa, perplexa, abastà» per «Perplexa, la comtessa abastà», que restitueix l'ordre de la frase en l'original francès. De vegades, la reescriptura d'alguna frase en millora la comprensió: «El somriure sol de l'abat, ja hauria fet comprendre» esdevé, a l'edició de Proa, «Solament amb el somriure, el frare ja hauria comprès». Així mateix, com hem comentat a propòsit de l'exemple 1, l'ús superflu dels pronoms personals es repeteix a les pàgines d'aquesta segona mostra: «Jo sento un gran respecte pels secrets que em confien [...] Però mai jo no m'he hagut de veure en el cas de sol·licitar una confiança...». Aquí, la versió editada manté els pronoms de primera persona.

Quant a les esmenes referents al lèxic, proposen canvis gairebé sempre amb voluntat estilística, no pas de correcció per qüestions normatives: «esclatar» per «traspuar», «número» per «nombre», «sofrir» per «resistir», «rubor» per «neguit», «passar» per

¹⁵ Aquest fragment correspon a les pàgines 325-347 del manuscrit.

«escaure», «jutjada» per «judicada». La substitució sistemàtica del terme «abat» del manuscrit pel de «frare» o, sobretot, «canonge» en la versió editada és un fet en certa manera paradoxal si tenim en compte que, en la majoria de casos, l'equivalent de l'original francès és «abbé», fora de tres ocasions en què s'utilitza «capucin» i «chanoine».

Pel que fa a l'anàlisi d'algunes tries del traductor en aquest fragment, ens fixarem, en primer lloc, en elements que afecten aspectes gramaticals i, en segon lloc, en algunes solucions lèxiques. Com hem comentat a propòsit d'algunes frases de l'exemple anterior, podem dir que, en general, les opcions del traductor tendeixen a ser conservadores respecte de l'original: les reformulacions sintàctiques o les paràfrasis, quan n'hi ha, procuren mantenir-s'hi properes. N'és un exemple la frase «Elle ne fit qu'un bond jusqu'au salon et s'excusa de s'être fait attendre», que Llor tradueix: «D'un salt va anar-se'n al saló i s'excusà d'haver fet esperar-se tant». L'eliminació de la negació en la versió catalana fa que la frase resultant sigui genuïna, tot i que segurament la voluntat del traductor d'allunyar-se el mínim possible de l'original fa que el sintagma «d'un salt» es mantingui a l'inici, en lloc de col·locar-lo, com seria més natural, després del verb: «Va anar-se'n al saló d'un salt». En una altra oració del mateix fragment es repeteix l'operació d'eliminar la negació de l'original com a estratègia de naturalització: «Je vous sais trop bonne catholique, Madame la comtesse, pour ne pas bientôt me comprendre et partager mon émotion»; en català esdevé: «Us sé prou bona catòlica, senyora comtessa, perquè em compregueu de seguida i compartiu la meva emoció». Una opció que busqués mantenir la negació en català resultaria, possiblement, forçada.

Podem explicar amb aquesta mateixa voluntat la traducció de la frase «Cependant la voix de l'abbé se faisait de plus en plus lente et sourde, et l'expression de son visage désolée», traduïda així: «Tot i així, la veu de l'abat s'anava fent lenta i sorda, i l'expressió del seu rostre desolada». La locució adverbial «de plus en plus», que podríem traduir literalment per «cada vegada més», se substitueix per una construcció verbal que inclou la noció de progressivitat: «s'anava fent». D'aquesta manera, la idea, més aviat subtil, de progressió, queda integrada en el verb escollit.

Exemple 3¹⁶

En les correccions aplicades a la versió editada destaquen alguns canvis lèxics o correccions gramaticals, de vegades puntuals, de vegades sistemàtics. Així, el verb «entregar» esdevé «lliurar» en la versió de Proa de la frase «¿tenia intenció d'entregar Lafcadio a la policia, tal com va amenaçar-lo?». L'edició manté aquesta coherència i a l'oració «No ho sé. Tal vegada entregar-me», en què Lafcadio valora si confessar el seu crim a la policia, canvia el verb per «donar-me». Un altre canvi regular entre ambdues versions és la substitució de les formes del verb «ser», que Llor privilegia en molts contextos, per formes del verb «estar». En són exemples «Això féu que no s'esfereís excessivament quan va adonar-se que era cerclat», «S'hauria dit que n'era decebut», «Juli de Baraglioul era sol». En tots tres casos, el corrector substitueix les formes de «ser», emprades potser per ultracorrecció, per formes del verb «estar». El fragment que comentem també proporciona un exemple de canvi sistemàtic en la substitució de la locució «ço que», amb un afecte arcaïtzant o, en tot cas, de formalitat alta, per altres solucions com ara «cosa que»: «Una incomprendible torpor li pesava a sobre, ço que tal vegada no era més que fatiga»; en altres frases com «Fos ço que fos, el mal era

¹⁶ Aquest fragment correspon a l'últim capítol de la novel·la, i comprèn les pàgines 997 a 1021 del manuscrit de Miquel Llor, que arriba fins a la pàgina 1047.

irreparable», en canvi, el corrector la substitueix per «el que». La correcció de la preposició «per» per «per a», que hem vist en els altres fragments de la novel·la, és una altra esmena regular, com a «un olfacte particular per reconèixer aquells senyors» i «L'Església és per ajudar-vos», que incorporen el canvi que assenyalen en l'edició. Finalment, una expressió com «a l'aguait» és substituïda per «a l'expectativa».

Quant a les correccions referents a la sintaxi, la majoria de les esmenes del fragment afecten l'ordre dels elements de la frase, que en alguns casos és reformulada. Així, les oracions «coneixien, de molt temps ençà, la casa», «ella l'odiava ara...» i «amb una veu tan natural que Juli, d'antuvi, no el va entendre», que incorporen els adverbis de temps amb una dislocació marcada entre comes, recuperen l'ordre natural: «coneixien la casa de molt temps ençà», «ara ella l'odiava» i «amb una veu tan natural que d'antuvi Juli no el va entendre». També trobem sengles modificacions en la posició d'alguns pronoms respecte del verb que acompanyen, com és el cas de les oracions «Havia tancat la porta però s'hi va recalcar», que és modificat per «va recalcar-s'hi», i de «no voldria deixar-vos en anar», que després de la correcció esdevé «no voldria deixar anar-vos-en».

A l'hora de comentar la traducció de Llor, ens fixarem, en primer lloc, en un paràgraf especialment confús tant en la versió manuscrita com en l'editada. En el primer cas, la traducció fa: «A penes si una mica perplexe es va tancar a la cambra de Carola per tal d'esperar-hi retorn d'ella, a qui no havia vist després de l'assassinat de Fleurissoire. Tenia ganes de demanar-li consell i deixar algunes indicacions, en el cas probable de fer un truc». En primer lloc, l'oració subordinada «per tal d'esperar-hi retorn d'ella» reproduïx amb molta literalitat la francesa «attendant le retour de celle-ci qu'il n'avait pas revue», fet que comporta una estructura estranya, ja que l'ús del substantiu «retorn» imposa una frase enrevesada quan, fet i fet, l'opció més natural fóra, per exemple, «per esperar que tornés». En la versió de Proa, es canvia la combinació «a qui» per «la qual», però evidentment és un canvi insuficient per a dotar la frase de certa naturalitat. En segon lloc, trobem un problema de comprensió de l'original que fa que el manuscrit sigui obscur: «en el cas probable de fer un truc», que, tenint en compte el context, podem dir que no fa sentit. A l'original trobem: «au cas probable où il ferait du bloc», que no és certament una frase fàcil d'interpretar. En la traducció, com que no s'especifica el subjecte del verb «fer» podem interpretar que és Carola, qui ha de «fer un truc». En francès, en canvi, queda clar que el subjecte de «ferait du bloc» és «il», és a dir, Lafcadio. «Faire du bloc» o «faire bloc» és una locució de caràcter col·loquial que significa anar a la presó, o «estar engarjolat», cosa que pren tot el sentit en el context de l'argument narrat¹⁷. Per tant, sembla clar que Llor no va entendre el significat de l'expressió i va traduir-la per una oració gens fàcil d'interpretar en el conjunt del paràgraf. En canvi, en el mateix fragment, una altra expressió col·loquial per a referir-se a la presó, «l'assassin est coffré», apareix traduïda com «l'assassí ja està engarjolat». En una altra oració, un possible problema de comprensió és esmenat en la versió editada. Es tracta de la confusió de la paraula «beau-frère», que Llor tradueix com «germà»: «l'assassí del senyor germà vostre». En aquest cas, és possible que es tractés d'un lapsus del traductor, ja que correspon a una paraula del lèxic comú. De fet, l'ús de «germà» crida l'atenció, ja que no s'entén en el context d'aquest paràgraf. El corrector va adonar-se'n i va esmenar-ho per «cunyat».

Una altra frase exemplifica, una vegada més, que la traducció literal o la falta de comprensió de l'original comporten uns resultats de traducció problemàtics: «Ja li tardava de trobar-se amb Protos», en què l'ús pronominal de «tarder» en francès («Il lui tarder de rejoindre Protos») té el significat d'estar impacient. El resultat en català, tot i que és comprensible, resulta ben forçat.

¹⁷ Tant el *Trésor de la Langue Française* com el diccionari Larousse recullen aquesta accepció poc freqüent del mot.

Com havíem vist en exemples d'altres fragments, la traducció dels diàlegs conserva sovint el caràcter espontani de la llengua oral, tot mantenint un registre elevat coherent amb la categoria social de la majoria de personatges. Una interjecció com «Parbleu!» és traduïda de la manera següent: «—L'assassí del meu cunyat, ves!», del tot pertinent en el context. Trobem un exemple en el mateix sentit a la frase «Allons! mon garçon : un peu de courage», que es converteix en «Apa! fill meu: una mica de coratge».

La recepció catalana

Tal com Rafel Tasis informava des de les pàgines de *Mirador*¹⁸, *Les caves del Vaticà* inaugurava la nova col·lecció d'Edicions Proa, Els d'Ara, que a més d'aquest títol publicà *Mrs. Dalloway*, traduïda per Cèsar-August Jordana¹⁹, i *El Volga desemboca al mar Caspi*, en traducció d'Andreu Nin²⁰. L'article que Tasis dedicà a la traducció de Llor inclou alguns apunts sobre altres títols de Gide (*L'École des femmes*, *Robert*, *Souvenirs de la Cour d'Assises*, *L'Immoraliste* i *Si le grain ne meurt pas...*), que sembla conèixer bé, i destaca, com veurem tot seguit, per la inquietud que expressa sobre la possible influència de l'escriptor en la literatura catalana. Tasis relacionava la publicació de la traducció catalana amb la incidència en el terreny moral i assenyalava l'obra de creació pròpia de Llor com un dels exemples de la influència gidiana a Catalunya. Resulta paradigmàtica la rellevància que el crític atorgava a la tasca de traducció, així com la valoració que en feia com a pràctica amb una impacte evident en la cultura receptora i, és clar, en les idees del traductor, que hi participava doblement, també com a autor:

Tenim, doncs, per primera vegada, el famós novel·lista francès, una de les figures preeminentes de la literatura contemporània mundial, en català, i aquest esdeveniment en el nostre petit món de les lletres té encara més importància per l'obra triada. Clàssic de l'estil i de la forma, moderníssim de fons i d'intencions, Gide és avui un dels autors més discutits —més llegits, per tant— d'Europa. A Alemanya, per exemple, és l'autor francès que més és llegit. Cal dir que la seva fama no és gratuïta, ni la discussió ociosa. André Gide és un autor perillós, corrosiu, un contacte indispensable, però de resultats possiblement funestos per a una literatura feble. I *Les caves del Vaticà* és, indiscutiblement, un dels exemples més típics de la seva obra, del perill fonamental que s'amaga en les seves pàgines.

[...]

Quina pot ésser la reacció de la nostra literatura al costat d'aquest empelt d'immoralisme que rep amb Gide? Possiblement cap influència, una assimilació vulgar i sense cap conseqüència. Però, i si la seva posició crea deixebles? Qui hi haurà que, sense ésser Gide, pugui mantenir una posició gideana, seguir unes doctrines gideanes en els llibres, enfront de la vida? Temptació perillosa i eixorca. Una literatura immoral podria ésser el màxim dissolvent de la nostra intel·lectualitat en germen; podria també ésser el llevat de noves collites, la reacció que donés vida a les més nobles audàcies i ofegés les deixalles del cofoisme i el vuitcentisme.

Per la meua banda, veig en el *Tríptic* de Miquel Llor, la mostra més afinada del bon costat de la influència conscient o espontània de Gide a Catalunya²¹.

Les opinions de Tasis sobre la filiació gidiana d'alguns textos de Llor —aquí es refereix sobretot a *Tríptic*— no es limitaren a l'article de *Mirador*. Pocs mesos després de publicar-lo, a final de setembre de 1930, Miquel Llor obtingué el premi Crexells per *Laura a la*

¹⁸ Tasis, Rafel. «André Gide, o el perillós contacte». *Mirador*, 87 (25-9-1930), p. 4.

¹⁹ WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Traducció de C. A. Jordana. Badalona: Proa, 1930.

²⁰ PILNĚIIAK, Boris. *El Volga desemboca al mar Caspi*. Traducció d'Andreu Nin. Badalona: Proa, 1931.

²¹ Tasis, Rafel. «André Gide, o el perillós contacte». *Op. cit.*

ciutat dels Sants. Amb motiu d'aquest reconeixement, el crític escrigué a Miquel Llor per felicitar-lo. L'escriptor guardonat li féu arribar un exemplar de la novel·la dedicat, que suscità una nova carta d'agraïment:

Distingit amic: he rebut l'exemplar de *Laura a la ciutat dels sants* que vàreu tenir la bondat de dedicar-me. L'he llegit, i, tot donant-vos les gràcies per la vostra amabilitat, us felicito per la magnífica novel·la que heu escrit. Recordo el que varen dir-me un dia a l'Ateneu, sobre aquesta obra, i he de dir-vos que no la trobo tan «gidiana» com el «Tríptic» de *L'Endemà del dolor*. Potser és degut a no haver-hi sabut trobar tot el virus que enclou... De totes maneres, el que si he vist, i m'agrada molt fer-ho constar, és el domini de l'estil, que és d'una meravellosa ductilitat, i la gran ciència que teniu a fondre paisatge exterior i panorames espirituals o subconscients en una fusió perfecta i d'una qualitat impressionant. Això em fa emparentar aquesta «Laura» (una mica com el *Tàntal*) més aviat amb Mauriac que amb Gide²².

Sembla, doncs, que d'ençà de la publicació de *Tàntal*, l'associació dels noms de Gide i Llor era una dèria recurrent d'alguns crítics i lectors. Pel que fa a Tasis, tenia un interès personal per Miquel Llor, de qui recordava, en un altre article quatre anys després de la publicació de *Les caves del Vaticà*, la influència que havia exercit l'autor francès en el traductor:

Si la tasca del traductor de Gide, que Miquel Llor acomplia amb tanta fidelitat en *Les Caves del Vaticà*, havia d'influir en el seu esperit, en el volum de narracions curtes *L'endemà del dolor* hauríem de cercar-ne el rastre. Tots els contes del llibre són petites obres mestres, en les quals s'alia la crueltat del pensament amb la poesia del llenguatge i la vitalitat dels personatges. Sobretot la novel·la culta que dóna títol al llibre i el *Tríptic* meravellós de cinisme i delícies de forma donen fe d'aquesta influència del Gide que creava aquell extraordinari Lafcadi de *Les caves*. El dolor passa i s'esvaeix només que amb la seva meditació, i els homes s'avesen aviat a llur ignomínia, amb el pobre Batista o el noble Rodrigo. I fins en la dolça puerilitat de L'ofrena i d'En Roc i les formigues podríem trobar vestigis d'aquest contacte gidià de la inspiració de Miquel Llor²³.

Un altre comentari en el qual s'esmenta la traducció catalana de *Les caves del Vaticà* exemplifica la incidència que podien tenir els llibres d'una editorial com Proa, amb vocació de popularitzar les obres publicades i de fer arribar títols catalans i estrangers a un públic no especialitzat. Es tracta de l'article «Intencions», que duu el subtítol prou explícit «L'anticlericalisme no ha d'ésser una moda», de Lluís Capdevila, publicat a *La Campana de Gràcia*, setmanari satíric destinat sobretot a un públic obrer. Ben allunyat de la valoració literària i culturalista que Tasis en féu, el text de Capdevila és fonamentalment un article d'opinió en el qual esmentava *Les caves del Vaticà* i en feia una lectura ideològica centrada, evidentment, en el suposat element anticlerical. Capdevila defensava la necessitat de «tornar a ésser anticlericals, convé tornar a ésser enemic d'aquests capellans incomprensius, intolerants, intel·ligents. Convé donar un to aspre i dur a les fulles de combat». A despit del rebombori i les crítiques que havia despertat l'obra de Gide en cercles catòlics, en la seva intenció pesava molt més tot allò referent a l'exploració de noves formes narratives que no pas l'atac a l'Església.

En la conversa entre Armand Obiols i Miquel Llor que citàvem a l'inici, l'escriptor i traductor afirmava: «Després de Marcel Proust l'escriptor modern que prefereixo és Gide.

²² Carta de Rafel Tasis a Miquel Llor, datada el 17 de març de 1931. Biblioteca de Catalunya, Fons Miquel Llor, sobre 15.

²³ Tasis, Rafel. «Miquel Llor». *La Publicitat* (1-5-1934), p. 2.

Gide és un home terrible, però és un artista incomparable»²⁴. En aquest article hem sintetitzat alguns elements que exemplifiquen com aquesta atenció cap a l'autor francès es féu present en dues dimensions complementàries: l'obra de creació i la tasca de traductor. En ambdós casos, alguns comentaris crítics que hem recollit assenyalen que la influència de l'autor francès en el context català podia ser, des del punt de vista moral i pel que fa a la seva incidència en el camp literari, «corrosiva», «perillosa» i «funesta», si recuperem els adjectius emprats per Rafel Tasis. Al mateix temps, la valoració que es feia sovint de la qualitat estilística de la prosa de Llor era sempre en termes elogiosos. L'aproximació que hem fet a la traducció de *Les caves del Vaticà* demostra com el domini lingüístic de l'escriptor es feia evident, també, en aquesta traducció, que malgrat algunes imprecisions, utilitza una llengua literària rica, construïda sobre la base d'un equilibri ponderat entre un registre culte i una vivacitat que defuig l'artifici excessiu. L'accés al manuscrit de la traducció i la crítica comparada entre aquesta font i la versió editada ha permès d'introduir algunes observacions que il·lustren la variació textual que implica el procés d'edició. Prendre en consideració altres traduccions (obra de Llor o d'altres traductors) publicades per la mateixa editorial permetria de veure si aquests textos seguien pautes estilístiques comunes i, en aquest cas, com contribuïren a la configuració d'un model de llengua literària en el qual la traducció fou, sens dubte, una peça fonamental.

²⁴ OBIOLS, Armand. «Conversa amb Miquel Llor». *Op. cit.*



CRIMIC