

«De la influència en literatura»: André Gide a *Pèl & Ploma*

PEP SANZ DATZIRA
Universitat Autònoma de Barcelona
josep.sanz@uab.cat

DOI: [10.31009/anuaritricat.2019.i9.05](https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2019.i9.05)

Data de recepció: 30 de juliol de 2019

Resum: L'assaig «De la influència en literatura» d'André Gide defensa l'estímul que representa per a un creador i per a una literatura el contacte amb altres manifestacions artístiques. Es tracta del primer text de l'escriptor francès traduït al català, publicat el 1900 a *Pèl & Ploma*. En el tombant de segle francès, l'anomenat debat sobre nacionalisme i literatura comprenia algunes veus reticents a la importació de literatura estrangera. En el text editat, Gide s'oposa a aquestes prevencions. En el context del modernisme català, els propòsits de regeneració i europeïtzació que perseguia el moviment, bastits en bona mesura sobre la incorporació de literatures foranes sovint a través de la traducció, contrasten amb les tensions existents en el camp literari francès, moltes vegades vinculades a posicions polítiques en pugna.

Paraules clau: André Gide, crítica, traducció, polèmica, modernisme

Abstract: The essay «De la influència en literatura» by André Gide defends that the relation with different artistic manifestations stimulates the creator and the literature. This text, the first work of Gide translated from French into Catalan, was published in 1900 in the review *Pèl & Ploma*. At the turn of the century, in France, the discussion about nationalism and literature included some voices opposed to the foreign literature importation. In the edited text, Gide contradicts these opinions. The purpose of regeneration and Europeanization aimed by Catalan «Modernisme», largely materialized by the incorporation of foreign literature through translation, contrasts with the tensions existing in the French literary field, which were often connected to confronted political positions.

Key words: André Gide, critics, translation, polemics, Catalan «Modernisme»

1 «De l'influence en littérature» i el debat sobre nacionalisme i literatura

El 29 de març de 1900 André Gide va pronunciar al cercle cultural de la Libre Esthétique de Brusselles la conferència «De l'influence en littérature». Alguns fragments de la conferència es publicaren a la revista *L'Art Moderne* de la ciutat belga, el 8 d'abril de 1900 i, poc més tard, el maig del mateix any, *L'Ermitage* de París en donà a conèixer el text íntegre, primer dins la revista i, més tard, en edició separada dins la Petite Collection de l'Ermitage. Després d'aquesta primera difusió, el 1903 Gide va incloure'l a *Prétextes, réflexions sur quelques points de littérature et de morale* —n'és, de fet, el primer text— i en diversos volums ulteriors.

En aquest assaig, Gide exposa de manera personal i amb un to que conserva la vivacitat del discurs oral, la seva visió particular de la idea d'influència. Tal com adverteix només començar, el seu propòsit és fer-ne l'elogi; amb l'argumentació desgranada al llarg del

discurs, i servint-se d'una sèrie d'exemples que poua sovint en els grans noms de la literatura universal, l'objectiu de la conferència queda a bastament justificat.

Per començar, l'autor estableix una distinció entre les influències comunes i les particulars: mentre que les primeres afecten «una família, un grup d'homes o tot un país plegat»,¹ les segones tenen incidència sobre un individu. La primera conclusió és, doncs, que «les primeres tendeixen a reduir l'individu al tipus comú» i les segones «a oposar l'individu a la col·lectivitat».

Un cop feta la distinció, precisa que les que anomena «influències particulars» són les que centraran la seva atenció. Com havia fet a l'inici del discurs, Gide se serveix de la figura de Goethe per descabdellar el raonament. El romàntic alemany, de fet, exerceix en l'autor una *influència* cabdal (Lepape 1997, 108), que queda del tot palesa en el text que ens ocupa, en què és invocat repetidament com a exemple indubtablement positiu. Després de la petita taxonomia que ha establert per distingir les classes d'influència, entra en el moll de la qüestió: vindicar la influència com a desencadenant de la creació.

Per reforçar la pertinença i el sentit que té aquest elogi, fa present en el discurs la tendència literària que representa, justament, l'oposició als valors i a les bondats que ell invoca: «els que temen les *influències* i les eviten fan tàcita confessió de pobresa d'ànima». Tot i que a la conferència Gide evita de citar directament cap nom que pugui identificar-se amb aquesta concepció, com veurem més endavant les referències al context francès i a alguns autors en particular són prou clares. Potser el fet de no al·ludir directament cap autor permet al conferenciant de ser taxatiu en el judici que fa sobre aquells escriptors temerosos de les influències: «no deu haver-hi gran cosa de nou a descobrir en ells, quan no volen ajudar a res que guï per descobrir-los. Si tan poc els importa trobar la seva parentela, em penso que deu ésser perquè es pressenten mal emparentats.»

La por que hi ha darrere d'aquesta prevenció, diu Gide, és la por de perdre la personalitat pròpia: «La por d'assemblar-se a tothom fa que es busqui quins detalls estranys, únics i sovint incomprendibles poden ensenyar-se, quins detalls semblen més d'importància essencial i els que es creu en el deure d'exagerar, encara que fos al preu de tota la resta.» Tot seguit, i abans d'introduir un concepte que sintetitza la seva reivindicació, l'autor identifica el temor a «assemblar-se a la resta» amb el paradigma de la modernitat: «Seria útil convèncer-se que la por de què parlo és un temor genuïnament modern; és l'últim efecte del desordre de les lletres i de les arts; abans, aquesta por era desconeguda.» L'explicació que proposa Gide per a un canvi de paradigma que valora allò particular, individual —en certa manera exclusiu— per sobre d'altres virtuts és la crisi del concepte d'*escola*:

1 La introducció que acompanya l'edició del text que presentem forma part de la tesi doctoral *André Gide a Catalunya (1900-1939)*, dirigida per la Dra. Montserrat Bacardí i presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona el 2017. S'inscriu en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2017, SGR 1155), reconegut per l'Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya.

Citem de la traducció catalana editada a continuació.

No s'albira cap poderosa corrent, cap sanítos canal, cap influència general que uneixi i agrupi els esperits sotmetent-los a alguna gran creença general o a una poderosa idea dominadora —en una paraula, ja no hi ha *escola*, per por de semblances, per horror de la submissió, per incertesa, per escepticisme, per complexitat, per una munió de petites creences particulars i pel més efímer triomf dels més estranys i mesquins *particulars*.

Si més amunt ens referíem al valor de «resposta» que la conferència tingué en relació amb les posicions oposades defensades per alguns representants de sectors conservadors, és perquè a partir dels anys vuitanta, i com a reacció, en part, a la introducció de la novella russa, començà a perfilar-se en el camp intel·lectual francès el que s'ha anomenat «nacionalisme literari», que rebutjava la difusió i el predicament de la literatura estrangera (Charle 1998, 177-199). Aquest corrent, que es fonamentava en una preocupació literària i política a parts iguals, posà les bases tant pel que fa a les idees literàries com pel que fa a les concepcions polítiques perquè uns quants anys més tard, ja a la dècada dels noranta, s'articulessin políticament les posicions nacionalistes que encapçalaven, entre d'altres, Maurice Barrès i Charles Maurras.² El 1892 Barrès publicà a *Le Figaro* «La querelle des nationalistes et des cosmopolites», en la qual assegurava que la cultura francesa era més cosmopolita que nacional i assenyalava clarament els responsables d'aquest viratge:

Les personnes ayant un peu l'habitude de lire les petites revues peuvent déjà y distinguer, parmi les niaiseries et les affectations inévitables dans des sociétés aussi mêlées, une saveur très forte d'exotisme. MM. Francis Vielle-Griffin, Stuart Merrill, Henri de Régnier, qui sont considérés par leurs pairs comme des poètes élevés, se sentent peut-être plus les frères des poètes anglais que des français, auxquels ils sont destinés à succéder dans les honneurs publics.

El mateix any en què Gide pronuncià la conferència a la Libre Esthétique, el 1900, Maurice Barrès publicà la novella *L'Appel au soldat*, segon títol, després de *Déracinés* (1897), de la trilogia *Le roman de l'énergie nationale*. *L'Appel au soldat* reprenia algunes idees centrals que Barrès havia posat en circulació a la primera obra i que Lepape resumeix en «culte de la terre et des traditions, exaltation de l'action, haine de la démocratie» (Lepape 1997, 181). Barrès alertava sobre el perill que suposava per a l'esperit francès el predicament de qualsevol idea estrangera. Més encara: assenyalava com a més perillosos els «étrangers de l'intérieur», «ceux qui importent dans leurs œuvres écrites en langue française les ferments mortels de la pensée étrangère» (Lepape 1997, 181).

Des de «La querelle des nationalistes et des cosmopolites», i abans de veure publicades les novel·les que farien fortuna, les idees que contraposaven nacionalisme i cosmopolitisme

2 La Ligue de la Patrie Française, canemàs de les posicions nacionalistes, es fundà a finals de 1898 i agrupava tant l'antigermanisme com l'antidreyfusisme. Maurice Barrès i Jules Lemaître n'esdevingueren els principals teòrics.

havien trobat prou predicació entre els acòlits de Barrès, entre els quals cal comptar-hi el crític literari Jules Lemaître, company de la Ligue de la Patrie Française. El 1894 Lemaître havia escrit un llarg article titulat «De l'influence récente des littératures du nord» a la *Revue des Deux Mondes*, d'evident adscripció conservadora. Hi alertava dels perills que l'entusiasme excessiu per les literatures estrangeres en sòl francès podia tenir per a les lletres pàtries i, després de plànyer-se del predicament de la novella russa³ —«On adora l'évangile russe, et tout le monde se mit a tolstoïser» (Lepape 1997, 848) —, es queixava de les nombroses traduccions i de les posades en escena de què gaudiïen autors com Ibsen (de qui s'havien traduït totes les obres des de 1886), Maurice Maeterlinck, August Strindberg, Bjørnstjerne Bjørnson o Gerhart Hauptmann: «Vous ne pouvez vous imaginer la fureur et l'intolérance de l'admiration des jeunes gens et de certaines femmes pour ces produits du Nord» (Lemaître 1894, 848). Repassava l'argument d'algunes obres dels autors citats (avui clàssics): *Casa de nines*, *Un enemic del poble*, *Hedda Gabler*, *L'ànec salvatge*, *La dama del mar*, i es preguntava si, finalment «tout ce que je viens de dire (je ne parle que des idées, puisque c'est de ses idées plus encore que de sa forme que l'on fait honneur à Ibsen), n'est-ce pas précisément la substance des premiers romans de George Sand?» (Lemaître 1894, 848).

Després de fornir nombrosos exemples, i de comparar obres estrangeres amb obres franceses, tot buscant el germen d'aquelles en aquestes, Lemaître es feia algunes preguntes i apuntava algunes raons del perquè de l'interès francès per autors estrangers:

Si nous avons embrassé, une fois de plus, avec cette facilité et cette ardeur les exemples étrangers, cela n'est-il point un signe que c'est nous, en réalité, qui avons, sinon les mœurs, du moins l'âme cosmopolite? L'Anglais parcourt le monde et, reste partout Anglais. Nous ne quittons pas le coin de notre feu, mais, de ce coin, nous nous plions sans peine toutes les façons de sentir des diverses races, et des plus lointaines. Oui, ce sont nos écrivains que j'appelle les vrais cosmopolites. Ils le sont car une littérature cosmopolite, c'est-à-dire européenne, doit être, par définition, commune et intelligible à tous les peuples d'Europe, et elle ne peut devenir telle que par l'ordre, la proportion et la clarté, qui passent justement, depuis des siècles, pour être nos qualités nationales. Ils le sont encore par cette large sympathie humaine que nous croyons aujourd'hui découvrir chez les étrangers et qui, pourtant, a toujours été une de nos marques les plus éminentes. Nous aimons aimer; nous sommes peut-être le seul peuple qui soit porté à préférer les autres à soi. Mais cet enthousiasme même, avec lequel nous avons chéri et célébré l'humanité miséricordieuse du roman russe et du drame norvégien, ne montre-t-il pas que nous la portions en nous et que nous l'avons seulement reconnue? Toutefois, en la reconnaissant, il faudra songer à la refaire et à la garder nôtre. On peut

3 Segons Lepape, la publicació el 1886 de *Le Roman russe*, obra d'Eugène de Vogüé, «révèle au public français un continent littéraire» (Lepape 1997, 182). Dècades més tard, el 1923, André Gide publicà *Dostoïevsky*, que tingué un gran impacte en la mediació de l'escriptor rus a diversos països europeus.

craindre que la caractéristique de nos esprits ne finisse par s'atténuer; qu'à force d'être européen, notre génie ne devienne enfin moins français. (Lemaître 1894, 870)

La posició de Lemaître envers les literatures i els autors «del nord» —alemanys, noruecs, belgues—, era del tot conseqüent amb el moment d'èxit que vivien en diversos països europeus, en els quals es difonien sovint gràcies al coneixement que crítics, escriptors, dramaturgs o periodistes en tenien a partir de les plataformes culturals parisenques.⁴

En aquest context, en què les idees polítiques i les concepcions sobre allò que és o que ha de ser la literatura estaven estretament relacionades, André Gide prengué partit per l'opció oposada a la de Lemaître. Ho féu des de *L'Ermitage* el juny de 1899, després d'un viatge al Marroc. Entre 1898 i 1900, Gide publicà en aquesta revista les *Lettres à Angèle*, epístoles que li servien per a desenvolupar les seves idees sobre literatura i sobre diversos aspectes de la vida cultural francesa. En aquest cas, tractà qüestions de certa actualitat: el seu parer sobre l'obra d'Stevenson, del qual s'havien traduït alguns textos al francès, una col·lecció d'autors estrangers publicada pel *Mercure de France*, la qüestió del nacionalisme artístic o el debat sobre el vers lliure. Allò que resulta més rellevant en relació amb el debat entre nacionalisme i cosmopolitisme és, sens dubte, la defensa abrandada de la traducció de literatura estrangera i dels traductors, així com les crítiques que dirigia a Jules Lemaître. Si a l'article de *La Revue des Deux Mondes* el crític assenyalava els efectes nocius que la importació d'autors estrangers podia tenir en el pensament nacional, Gide en defensava la necessitat i celebrava les iniciatives encaminades a aquest fi:

Louons les patients traducteurs! À quelle reconnaissance notre native ignorance des langues étrangères ne nous oblige-t-elle pas envers eux! Peu de jours passent sans que je rende grâces à quelqu'un d'eux; —et principalement à votre excellent ami Davray qui comble nos vœux en ouvrant une bibliothèque d'auteurs étrangers, au Mercure (Gide 1899, 457).

Tot i que assegurava no estar especialment interessat en el debat sobre literatura i nacionalisme, s'exclamava del fet que «certains nationalistes [...] contestaient jusqu'au droit de traduire ou de lire les étrangers, sous prétexte que ce qui s'y trouvait de non français, d'exotique, était fait pour intoxiquer la France» (Gide 1899, 457). S'afanyava a allunyar-se de les idees defensades per Lemaître, a qui al·ludia directament:

Il y a des gens pour s'étonner sans cesse que l'art et la pensée soient de domaine public. Tous les protectionnismes du monde ne pourront empêcher les paroles, les formes et les sons de voler par-dessus les frontières comme les oiseaux par-dessus les murs. Toutes les considérations les plus admirablement patriotiques ne me retiendront pas

4 Pel que fa al context català, un exemple de la mediació francesa en la recepció d'un autor estranger, és el cas d'Ibsen. Vegeu Moreno (2014).

d'être à l'affût de tout ce qui peut paraître d'étrange. J'attends toujours je ne sais quoi d'inconnu, nouvelles formes d'art et nouvelles pensées, et, quand elles devraient venir de la planète Mars, nul Lemaître ne me persuadera qu'elles doivent m'être nuisibles ou me demeurer étrangères (Gide 1899, 457).

En aquesta polèmica la literatura era utilitzada per part del nacionalisme com a material per a construir un discurs ideològic que es fonamentava en l'exaltació de les virtuts i el patrimoni nacional i el rebuig a l'alteritat. Tenint en compte el pensament de Gide, sembla més prudent veure en la defensa de l'intercanvi entre cultures i l'atac a les posicions de Lemaître un raonament basat en la seva idea de la cultura i de l'art, més que no pas una motivació estrictament política. L'afer Dreyfus, un episodi que coincidí cronològicament amb el debat entre nacionalisme i cosmopolitisme, ajuda en certa manera a entendre el posicionament de Gide envers algunes qüestions.

Com és sabut, la publicació del «J'accuse», de Zola, el 13 de gener de 1898, exemplificava la divisió del camp intel·lectual i de la societat francesa entre partidaris i detractors del militar acusat de traïció. El 14 de gener, Gide s'afegí a la llista dels partidaris de la revisió del judici a Dreyfus, però com Lepape apunta, les causes de la seva adhesió s'expliquen potser només per la indignació que li provocava l'immobilisme dels detractors, més que no pas l'entusiasme que les idees de progrés i millora social vehiculades pel dreyfusisme despertaven en la majoria dels partidaris. No cal dir que els mateixos que Gide atacava en relació amb la defensa «nacional» de la literatura i el rebuig de les lletres estrangeres es trobaven al bàndol oposat, que amb el pretext de Dreyfus agrupava la dreta política i els seus pensadors: Barrès, Maurras o Lemaître. Gide es desmarcava d'aquesta lògica binària:

À peine a-t-il adhéré à la cause de Dreyfus qu'il prend ses distances avec tous ceux, les plus nombreux, qui veulent se servir de la cause du prisonnier de l'île du Diable pour faire progresser leurs propres intérêts idéologiques. Se retrouver, à propos de Dreyfus, du côté de Zola, d'Anatole France et des gros bataillons de l'Université militante l'amène, par marche contraire, à apporter son eau au moulin de la littérature (Lepape 1997, 172).

El fet que serví a Gide per a distanciar-se de la mundanitat de la política i articular tot el seu pensament al voltant de la literatura fou la mort, el mateix 1898, de Mallarmé, un escriptor «qui s'est battu pour maintenir la littérature hors du monde» (Lepape 1997, 172). La desaparició d'una de les primeres figures del simbolisme reafirmà Gide en la seva concepció de la literatura com a «art pur».

Tenint en compte els debats i les tensions del context literari francès del tombant de segle, cal entendre la tria del tema de la conferència de Gide a la Libre Esthétique com un acte de posicionament, com una defensa de la seva idea de la literatura i de la cultura enfrontada a la del nacionalisme que representaven Barrès o Lemaître. Aquesta defensa es basava sobretot en apreciacions i raonaments literaris. Gide es guardà prou d'insinuar rerefons

polítics o implicacions socials en allò que defensava, perquè en aquest moment estava convençut que no hi eren.

Per tal d'entendre la vinculació d'André Gide amb el nucli francobelga des del que es va donar a conèixer la conferència, sintetitzem algunes dades que expliquen la relació de l'autor amb les revistes que publicaren «De l'influence en littérature». *L'Ermitage*,⁵ fundat per Henri Mazel el 1890, es pot considerar el banc de proves o el precedent més directe de la *Nouvelle Revue Française*, fundada per Gide i altres escriptors uns anys després, el 1908. Com assenyala Koffeman, *L'Ermitage* és un exemple clar de revista simbolista i, a diferència d'altres capçaleres de referència del moment, com el *Mercure de France* o la *Revue Blanche*, es vantava de ser «la seule Revue qui ne s'occupe ni de politique ni de sociologie [...] qui traite uniquement de littérature et d'art» (Koffeman 2003, 27). Gide i els autors que conformaren el seu cercle (Henri Ghéon, Marcel Drouin, Jacques Copeau i Jean Schlumberger) començaren a col·laborar-hi el 1893 i dos anys més tard, el 1895, després d'una crisi, el capítol del grup esdevingué membre de la redacció. A partir de 1898, Gide publicà regularment crítiques i notes sobre literatura a la revista, que aplegà sota l'epígraf de «Lettres à Angèle». Més enllà del paper decisiu de *L'Ermitage* en la carrera de l'escriptor i en la decisió de crear més endavant la *Nouvelle Revue Française*, ens interessa subratllar els autors i les idees estètiques que s'hi vehicularen.

Abans de la participació a *L'Ermitage*, Gide tingué relació amb els autors simbolistes de referència. La primera iniciativa editorial en la qual participà, una modesta *plquette* de vuit pàgines titulada *Potache-Revue*, publicà alguns poemes de Maeterlinck, Mallarmé, Régnier o Verlaine.⁶ Com explica el biògraf Pierre Lepape, la carrera literària de Gide començà amb la seva consagració en cercles reduïts, gràcies, per exemple, a la publicació de *Les Cahiers d'André Walter* a compte de l'autor (amb una primera edició de 73 exemplars i una segona edició de 190):

Gide entre dans le monde des lettres par la porte étroite de la consécration ésotérique. Il est un écrivain pour écrivains. En cela, il est proche des poètes qui doivent le meilleur de leur renommé à la reconnaissance de leurs pairs, à défaut de celle du public (Lepape 1997, 127).

Aquests «semblants» que n'oficiaren la consagració foren Camille Mauclair, Henri de Régnier, Firmin Roz, Charles Maurras, Remy de Gourmont, Émile Verhaeren, que l'elogiaren a diaris i revistes, o bé Stéphane Mallarmé, J. K. Huysmans o Maurice Maeterlinck, que li

5 Sobre aquesta publicació i altres precedents de la *Nouvelle Revue Française* vegeu Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque* (Amsterdam / Nova York: Rodopi, 2003), p. 23-40; Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française* (París: Gallimard, 1978); Pierre Lachasse, «Autour de *L'Ermitage*», dins André Gide i Edouard Ducoté, *Correspondance (1895-1921)* (Lió: Centre d'Études Gidiennes, 2002), p. 11-138.

6 Tots aquests poetes aparegueren recollits a l'antologia d'Adolphe Van Bever i Paul Léautaud, *Poètes d'aujourd'hui, 1880-1900* (París: Mercure de France, 1900).

adreçaren sengles cartes de felicitació. La constellació simbolista coincidí a celebrar, com deia Huysmans, que hagués escrit «les chimères plutôt que les réalités! [...] Cela sort de l'ordinaire et des abominables vulgarités quin nous assaillent chez tous les libraires» (Lepape 1997, 127).

Gràcies a aquest fet, a la participació en publicacions com ara el *Mercure de France*, i a la presència als salons literaris de París, la notorietat de Gide creixé en els cenacles literaris de la ciutat: més que esdevenir un autor popular o tenir un nombre significatiu de lectors, Gide buscava un lloc de referència en l'elit literària, i és clar que l'hi trobà:

Gide exerce une influence discrète mais certaine sur ses contemporains: beaucoup de jeunes écrivains admirent son œuvre et Francis Vielé-Griffin le désigne en 1898 comme «directeur de nos consciences». Un mouvement littéraire se dessine autour de lui, mais Gide refuse d'assumer le rôle de maître à penser (Lepape 1997, 127).

No és estrany, doncs, que *L'Ermitage* acollís una bona mostra de la producció poètica del mateix Vielé-Griffin, de Valéry, de Paul Claudel, d'Hugues Rebelle, de Francis Jammes o de Pierre Louÿs. Així mateix, la coneixença el 1898 de l'escriptor belga André Ruyters, que esdevingué amic i s'afegí al seu cercle de col·laboradors, posà Gide en contacte amb algunes revistes de Brusselles, fet que n'explica la participació a *La Revue Blanche*, fundada el 1889 i inicialment editada a Bèlgica, però que va traslladar la redacció a París el 1891. La relació de Ruyters amb *L'Art Jeune*, *L'Indépendance Belge*, *Le Coq Rouge* o *L'Art Moderne*, on es publicaren els primers fragments de la conferència a la *Libre Esthétique*, pot explicar el motiu de la invitació de Gide a Brusselles i, és clar, de la publicació d'alguns fragments del discurs.

2 La traducció catalana a *Pèl & Ploma*

L'edició de «De la influència en literatura» que presentem tot seguit reproduïx la traducció publicada a *Pèl & Ploma*. Com assenyalaven els responsables de la revista, seguien el text donat a conèixer a *L'Ermitage*. El número 58 de *Pèl & Ploma*, del 15 d'agost de 1900, estava íntegrament dedicat a aquest text i a quatre dibuixos de Ramon Casas. L'únic paratext que servia de presentació de l'assaig de Gide era un breu apunt:

En aquest número ho retirem tot per donar lloc a la inserció de la conferència donada per l'André Gide a la *Libre Esthétique* de Brusselles, salons d'art que estan al corrent de tot el que s'escriu, es pinta i es compon com poca idea podem fer-nos en aquest gran centre de cultura on vivim. (*Pèl & Ploma* 1900, 6)

Els responsables de la revista no esmentaven enlloc el nom del traductor, que inserí tres petites notes explicatives sobre algunes qüestions del text. Amb la informació consultada

fins ara, no hem pogut establir cap hipòtesi sobre l'autoria de la traducció. Tanmateix, pot resultar interessant recordar algunes dades sobre les relacions entre alguns integrants de la redacció de *Pèl & Ploma*—especialment de Santiago Rusiñol— i el nucli artístic de la capital belga que acollí la conferència de Gide.

El 1884 va fundar-se a Brusselles el Grup o Cercle dels Vint amb l'objectiu d'acollir als seus salons els artistes més innovadors, que no eren acceptats als salons oficials més consolidats. El secretari i l'ànima n'era el crític Octave Maus, que dos anys abans havia impulsat la revista que n'esdevindria la principal plataforma, *L'Art Moderne*. Entre els artistes que exposaren als salons de Brusselles i que hi van estar relacionats trobem, entre molts altres, Toulouse-Lautrec, Van Rysselberghe, Verhaeren, Whistler o el pintor asturià Darío de Regoyos. Menys de deu anys després de la fundació, el 1893, el Cercle dels Vint es dissolgué per donar pas a una nova societat que en recollia els principis i que esdevindria un puntal de referència en matèria artística a nivell europeu: la Libre Esthétique.

Fou probablement per mitjà de Darío de Regoyos, l'únic artista espanyol integrant del grup belga des del principi, que Santiago Rusiñol conegué els artistes més innovadors que es difonien des de Bèlgica (Coll 1992, 53). Rusiñol establí contacte amb el pintor asturià durant la primera estada perllongada a París, entre 1889 i 1890, gràcies a un altre pintor, Ignacio Zuloaga, amb qui havia compartit casa a París (Gras 2009). El coneixement del grup belga per part de Rusiñol entre els últims anys vuitanta i els primers noranta es va veure reforçat

a través de los músicos catalanes que residían en Bruselas. Por medio de Morera [que el 1893 participà a la festa modernista de Sitges] y de Albéniz, Rusiñol completa el conocimiento del grupo belga, que acompaña sus manifestaciones plásticas con conferencias y conciertos (Coll 1992, 53).

En un sentit semblant, cal assenyalar la trobada de Rusiñol amb Félicien Rops, una de les primeres figures de la pintura simbolista belga, el 1894.⁷ Rops, tot i que no formava part directament del Cercle dels Vint, era un dels pintors de referència del grup, com ho demostra el fet que fos un dels artistes convidats al primer saló que celebrà el grup, el 1884.

Les relacions dels artistes catalans entre, en primer lloc, el Grup dels Vint, actiu fins al 1893 i, en segon lloc, la Libre Esthétique, es concretaren en diversos moments. Cal esmentar, a més de la presència d'Enric Morera i d'Isaac Albéniz, que des del 1879 estudiava al Conservatori Reial de Brusselles, la participació de diversos pintors als salons del grup belga a partir del 1898. Els primers foren els amics bascos de Rusiñol, Pablo Uranga (1898) i Ignacio Zuloaga (1900). Els seguiren Hermen Anglada-Camarasa, Ricard Planells, i Ramon Pichot (1902), així

7 «L'altre dia, a París, vaix fer una visita qu'auria donat un dit per fer-la ab tu. En Ropps va dir que coneixia els meus cuadros, que li agradàban y que l'anés a veure. Vam anar-i ab en Zuluaga, y ell, que acostuma ser molt esquerp, nos va ensenyà las carteras collunudas d'aiguaforts y dibuixos y va estar amabilíssim». Carta de Rusiñol a Casellas, aprox. 15 de febrer de 1894 (Castellanos 1981, 94).

com Isidre Nonell i el mateix Rusiñol (1903), a més d'altres pintors catalans en les edicions successives dels salons.

Més enllà d'aquests vincles personals, el ressò que tingueren a Catalunya alguns artistes directament vinculats al grup belga és evident. En trobem exemples a les revistes de referència del període, tant pel que fa a les traduccions (Émile Verhaeren) com pel que fa als articles sobre literatura o art, en els quals figures com Puvis de Chavannes o Whistler, dos dels pintors predilectes de Rusiñol, són una referència sovintejada.⁸

Tal com hem explicat, Gide va pronunciar «De l'influence en littérature» a la *Libre Esthétique* el 29 de març de 1900. En la traducció catalana de *Pèl & Ploma* s'especifica clarament que la traducció és feta a partir del text donat a conèixer a *L'Ermitage* el maig del mateix any. Tant aquesta revista com *L'Art Moderne*, que havia publicat els primers fragments de la conferència, eren rebudes per la redacció de *Pèl & Ploma*. A la revista catalana s'inclou publicitat de *L'Art Moderne* i *L'Ermitage*, al seu torn, inclou publicitat de la revista catalana. Tant l'intercanvi de números com la inserció d'anuncis eren pràctiques corrents a les revistes de l'època, de manera que, només a partir d'aquest fet, no podem deduir que hi hagués una relació especialment estreta entre totes dues capçaleres. Ara bé, tenint en compte la recurrència amb la qual *Pèl & Ploma* informava de novetats artístiques a partir de les revistes estrangeres, i veient que de vegades traduïa articles que presentaven aquestes novetats, la decisió d'incloure l'assaig de l'escriptor francès no fou una pràctica excepcional.

Pel que fa a l'autor escollit —som davant de la primera traducció de Gide al català, i de l'única publicada en el context modernista— i, sobretot, al contingut del text, el nom de Gide sembla una tria del tot coherent amb els plantejaments estètics i amb els circuits artístics dels quals s'alimentava *Pèl & Ploma*. Al capdavant, som davant d'un autor que, en el tombant de segle, se situava a l'òrbita d'unes publicacions i d'uns grups d'escriptors pertanyents a les diverses escoles o tendències estètiques que gravitaven al voltant del simbolisme i que s'importaren a Catalunya per mitjà, per exemple, de *L'Avenç*, *Catalònia*, o *Pèl & Ploma*. El que defensava justament el text traduït no era altra cosa que allò que el modernisme posava en pràctica per a assolir els propòsits de modernitat, europeïtzació i regeneració que li donaven sentit. Si Gide, com assegurava a l'inici del text, feia l'elogi de la influència, el modernisme buscava, amb obstinada perseverança, la influència enllà de les fronteres lingüístiques. No només això, sinó que, en paraules de Joan Maragall, la novetat assimilada havia de ser «transplantada a nuestro suelo» i «nutrirse con nuestro sol y nuestro aire» (Maragall 1981, 165) gràcies, en bona mesura, a l'art de la traducció.

8 La relació d'alguns artistes catalans amb un tòpic específic del decadentisme belga, el mite de «Bruges-la-morta», va ser tractada per Jordi Castellanos a *Literatura, vides, ciutats* (1997, 115-119).

3 Criteris d'edició

En l'edició que presentem a continuació, feta a partir de l'original publicat a *Pèl & Ploma*, hem regularitzat l'ortografia per tal d'adaptar-la a les normes actuals. Sempre que no entorpís la comprensió del text, hem mantingut la sintaxi, en molts casos irregular o que reproduïx construccions de l'original francès. Així mateix, hem conservat les marques tipogràfiques (cursiva, versaletes, majúscules) que figuren en el text de *Pèl & Ploma*. Hem esmenat la puntuació només quan el canvi millora significativament la comprensió del text. Pel que fa als noms propis estrangers, hem adoptat la forma més habitual en català, o la forma que recull la *Gran Enciclopèdia Catalana*. Quant al lèxic, hem mantingut alguns castellanismes i també algunes formes no normatives però que recullen obres de referència com el *Diccionari català-valencià-balear*. També hem mantingut les escasses notes del traductor anònim: en el text, la crida d'aquestes notes apareix amb numeració romana i la indicació *Nota del T*, tal com figura a *Pèl & Ploma*. Les anotacions a la nostra edició apareixen amb numeració aràbiga.

De la influència en literatura

Conferència feta a la Libre Esthétique de Bruxelles

Senyores i senyors:

Vinc a fer l'apologia de la influència.

S'admet, generalment, que hi ha influències bones i dolentes. No vull encarregar-me de distingir-les. Tinc la pretensió de fer l'apologia de totes les influències.

Crec que hi ha influències excel·lents, que no semblen tals als ulls de tothom.

Em sembla que una influència no és ni bona ni dolenta d'un mode absolut, sinó senzillament en relació al que la rep. Em sembla també que hi ha temperaments dolents per als qui tot és desgràcia i en els qui tot fa mal. D'altres, al contrari, per als qui tot és bon aliment, com si canviessin els còdols per pa; Goethe deia: «Devorava TOT el que Herder volia ensenyar-me.»⁹

La conferència tractarà primer de la influència; en segon lloc, de l'influïdor.

Goethe, en les *Memòries*, parla amb emoció d'aquells temps de la seva joventut durant els quals tenia la sensibilitat tan exaltada, que passejant pel camp era prou un cant, una frisança, el més petit raig o ombra per modificar-lo d'un mode real. Amb delícia sofria la més fugitiva influència.

Si us he recordat aquest passatge de Goethe, és perquè voldria parlar de *totes* les influències, tenint cada una la seva importància i sent de moltes classes. Les que s'ofereixen de primer, són les més vagues i naturals, i en últim lloc, les dels homes i de les obres dels homes; guardo aquestes per l'últim, perquè són aquelles més difícils de tractar i contra les que més es prova de protestar. Com que també vull parlar-ne, d'aquestes *influències* discutides, he de preparar l'apologia el millor possible, és a dir: poc a poc.

* * *

No és possible que l'home es sostregui de les influències; l'home més reservat, el més tancat en si mateix, encara en sent. Les *influències* poden ser més fortes com menys abundoses siguin. Si no tinguéssim res per distreure'ns del mal temps, seríem inconsolables a la més petita pluja.

És tan important imaginar un home completament fora de totes les influències naturals i humanes, que quan s'han presentat herois que semblaven incomprendibles als profans, a

9 La lectura de Johann Wolfgang von Goethe tingué per a Gide un valor gairebé iniciàtic. Descobrí l'escriptor de la mà del seu admirat company d'estudis, el poeta Pierre Louÿs (Lepape 1997, 108). Anys més tard, aquest interès va dur-lo a traduir el *Prométhée* (París: P. A. Nicaise, 1950).

aquests homes se'ls creia sota la *influència* dels astres, per ser impossible imaginar res humà que sigui completament, profundament, essencialment espontani.

Jo crec que es pot dir en general que els que tenien la gloriosa reputació de no obeir més que a la seva estrella, eren aquells sobre els qui obraven més aviat les influències d'elecció que les influències generals; és a dir, d'aquelles que influeixen sobre tot un poble o almenys sobre tots els habitants d'una mateixa ciutat.

Ja tenim, doncs, dues classes d'*influències*: les influències comunes a tots i les influències particulars; les que tota una família, un grup d'homes o tot un país plegat, rep; les que dintre de la seva família, en la seva ciutat, en el seu país, un home sol rep únicament (voluntàriament o no, conscient o inconscientment, escollint-les o essent l'*escollit* de les influències). Les primeres tendeixen a reduir l'individu al tipus comú; les segones a oposar l'individu a la col·lectivitat. Taine s'ocupà quasi exclusivament de les primeres, perquè satisfieien el seu determinisme millor que les altres...

Mes com que no pot inventar-se res de nou per a *un tot sol*, aquestes influències que jo anomeno personals perquè separen la persona que les sofreix, l'*individu*, de la seva família i de la seva societat, poden ser també les que l'acostin a un cert desconegut que les sofreix o les ha sofertes. Així es formen noves agrupacions, noves famílies, amb els llurs membres molt separats; així teixeix nous lligams, funda parenteles i pot empènyer al mateix pensament un home de Pequín i jo mateix i a través del temps ajuntar Jammes a Virgili.

Les *influències comunes* són a la força les més *grolleres*: no és pas per casualitat que les paraules *groller*, *comú* i *vulgar* són si fa no fa sinònimes. Quasi em faria vergonya de parlarvos de la influència de l'alimentació, si Nietzsche,¹⁰ potser paradoxalment, no pretengués que la beguda té una influència considerable en les costums i en els pensaments d'un poble en general; que els alemanys, per exemple, bevent cervesa es priven per sempre més d'aquella lleugeresa, d'aquella acuitat d'esperit que Nietzsche vol trobar en els que beuen vi.

Repeteixo que com menys grollera sigui una influència, més pot obrar d'una manera particular. Per això la influència del temps i la de les estacions, encara que obrin sobre les grans multituds aplegades, les treballa més delicada i nerviosament provocant reaccions molt diferents. Així veiem que mentre un home s'extenua per l'acció de la calor, un altre s'exalta. Keats només treballava bé a l'estiu; Shelley només a la tardor. Diderot deia: «El meu esperit s'embogeix si els vents són forts.»

10 Friedrich Nietzsche fou un dels autors predilectes de Gide. El 1900, el mateix any en què pronuncià «De l'influence en littérature», publicà a *L'Ermitage* —la mateixa revista que donà a conèixer el text de la conferència— un assaig sobre el filòsof alemany, que inclogué a la seva secció habitual «Lettres à Angèle». Més tard recollí tant el text sobre Nietzsche com la conferència que ens ocupa al volum *Prétextes* (París: Mercure de France, 1903), i en sengles llibres posteriors.

Lepape valora d'aquesta manera l'atenció de Gide pel filòsof: «En 1900, Nietzsche et Dostoïevski sont, avec Goethe, bien davantage que des écrivains admirés: ils sont des écrivains-manifestes; ils sont des éléments d'une économie politique de la pensée et de la littérature qui gère les relations de Gide avec lui-même et avec le public.

Il s'agit, en premier lieu, d'écrivains étrangers. Plus encore: d'écrivains viscéralement hostiles à 'l'esprit français'» (Lepape 1997, 181).

La *influència* d'un clima deixa de ser general i per això es torna sensible, quan el que la sofreix se troba a l'estranger. I ja som a les influències particulars que, per dir la veritat, són les úniques que tenen el dret d'ocupar-nos.

Quan Goethe arribant a Roma va exclamar: «¡Nun bin *Ich endlich geboren!*» Al fi he nascut... Quan digué en la seva correspondència que entrant a Itàlia li va semblar tenir consciència d'ell mateix i *existir*... no podem fer altrament que considerar la *influència* d'un país estranger com una de les més importants. És, además, una *influència d'elecció*; vull dir que a part d'algunes excepcions desgraciades, com són els viatges forçats i els desterraments, s'escull generalment el país on es vol viatjar, i el sol fet de triar-ne un ja prova que s'està un xic *influint* per ell. Determinar-se per anar a un cert país, és precisament perquè se sap que se'n rebrà la seva influència: perquè s'espera i es desitja aquesta acció. I, en fer-ho, s'escullen precisament els llocs que més poden influir-nos.¹¹ Quan en Delacroix va anar al Marroc, de ben segur que no ho feu pas per esdevenir *pintor orientalista*, sinó per la comprensió que tenia d'harmonies més vives, més delicades i més subtils; va anar-hi per *prendre consciència* més perfecta d'ell mateix, del gran colorista que era. També sento quasi vergonya de citar-vos el mot de Lessing, comentat per Goethe en les seves *Afinitats electives*; és tan conegut que fa somriure: *Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen*. Pot traduir-se imperfectament dient que *ningú pot passejar-se impunement sota les palmes*. Què vol dir això —en llenguatge corrent— sinó que per més que se surti de la llur ombra ja no pot tornar-se a l'estat d'abans?

Jo lleigeixo un llibre; i després de llegir-lo, el tanco i el deixo en un prestatge de la meua llibreria. Mes en aquest llibre hi ha una paraula que no puc oblidar. Sempre més, ja no soc el mateix que era abans de conèixer-la. Encara que oblidi el llibre en el que he llegit aquesta paraula; encara que ja no em recordi d'haver-la llegida, fins en el cas en què no se'm presenti l'esperit més que imperfectament, no hi fa res! Ja no puc tornar a ser el que era abans d'haver-la llegit. Com s'explica aquest poder?

Aquesta potència ve d'haver-me revelat aquella paraula una part de mi mateix que m'era desconeguda; per a mi, no ha sigut més que una explicació; sí! una explicació de *mi mateix*. S'ha dit moltes vegades que les influències obren per semblança. S'han comparat a una mena de miralls que ens ensenyen no el que som efectivament, sinó el que som d'una manera *latent*. *Aquest germà interior que tu no ets pas encara*, ha dit l'Henri de Regnier. Encara les compararé més exactament a aquell príncep d'una obra de Maeterlinck¹² que

11 El viatge fou una constant en la biografia i l'obra de Gide. Quan va pronunciar la conferència que ens ocupa, ja havia viatjat diverses vegades per Europa i, en quatre ocasions diferents (1893, 1895, 1896, 1899), pel nord de l'Àfrica.

12 Tant Henri de Régnier com Maurice Maeterlinck foren autors de la constel·lació simbolista que participaren, d'una manera o altra, en la consagració pública de Gide. Les primeres col·laboracions de l'escriptor foren, de fet, a la *plaque* *Potache-Revue*, en la qual publicaren, a més de Maeterlinck i Régnier, Stéphane Mallarmé o Paul Verlaine. Tots aquests poetes aparegueren recollits a l'antologia d'Adolphe Van Bever i Paul Léautaud, *Poètes d'aujourd'hui, 1880-1900*.

desperta princeses; quantes ensonyades princeses portem en nosaltres ignorant-ho, que esperen que un contacte, un acord, una paraula les desperti!

Què se me'n dona, després d'això, tot el que aprenc pel cap i el que recordo amb grans esforços de memòria? Instruint-me puc acumular pesants tresors; una riquesa amoïnadora, una fortuna que té el seu valor com a instrument, però que mai es compenetrarà amb mi. L'avar deixa el seu or en una caixa de ferro, mes, un cop tancada, és com si fos buida.

Això no passa amb l'íntima coneixença, que és més aviat un reconeixement barrejat d'amor; el sentiment d'un parentiu trobat.

A Roma, a prop de la solitària tomba de Keats, quan vaig llegir els seus admirables versos, com la vaig sentir aquesta dolça influència, deixant-la penetrar en el meu ésser, tocant-me, reconeixent-me i emparentant-se amb els meus pensaments més incerts, més dubtosos. Fins al punt en què quan un malalt exhala en l'*Oda al rossinyol*: *Oh! qui em donarà un glop d'un vi —molt temps refredat dins la terra profunda— d'un vi que faci com Flora i la verdor dels camps, la dansa i les cançons provençals, i la joia que crema el Sol?* —; Oh! ¿qui em donarà un vas ple del calent *Mitjorn*? En llegir-ho em semblava que sentia la queixa sortir dels meus mateixos llavis.

L'educar-se i deixondar-se en aquest món, sembla que sigui anar-se trobant noves parenteles.

* * *

Sento que hem arribat al punt sensible —perillós— i que prompte serà difícil i delicat seguir parlant. Ja no es tracta d'esmentar les influències naturals, sinó de les que podríem anomenar *humanes*. ¿Com podem explicar que mentre la influència ens ha semblat un encertat medi d'enriquir-se personalment (o almenys com una vareta màgica que ens feia descobrir riqueses en nosaltres mateixos), com podem explicar que bruscament ens posem a la defensiva i tinguem por, sobretot en els temps actuals, fins al punt de desconfiar? La *influència* en aquest cas es considera una cosa nefasta, com una malura, com un raquitisme, com un atemptat contra nosaltres mateixos que enclou un crim de lesa personalitat.

És que precisament avui en dia, fins i tot sense fer professió d'individualisme, pretén tothom tenir una *personalitat* pròpia. Així que ens adonem que aquesta personalitat ja no és molt forta, així que a nosaltres o als altres apareix com un xic indecisa, titubejant o feble, la por de perdre-la ens persegueix i sofrem el perill d'amargar les nostres fruïcions més reals.

La por de perdre la personalitat!!!

En el nostre benaventurat món de les lletres, hem pogut veure moltes pors de fit a fit; la por del nou, la por del vell, darrerament, la por de les literatures estrangeres, etc...¹³ Mes

13 És clara l'allusió al debat sobre nacionalisme i literatura, que comentàvem a la presentació del text. Crítics com Jules Lemaître a «De l'influence récente des littératures du Nord» (Lemaître 1894) exemplificaren clarament les posicions que critica Gide.

de totes, la por més lletja, la més ridícula, la més poca-solta, és ben bé la por de perdre la personalitat pròpia.

Un jove *litterat* (que no anomenaré perquè no alabo) em deia: *No vull llegir res de Goethe. No el vull llegir, perquè podria impressionar-me.*

És precis haver arribat a un extraordinari nivell de perfecció per creure que no es pot canviar més que per fer-ho pitjor!

La personalitat d'un escriptor, aquesta personalitat delicada, cuidada, aquella que es té tanta por de perdre, no perquè es cregui preciosa, sinó perquè se la suposa sempre a punt de perdre's, consisteix massa sovint en *no haver fet* aquesta cosa o aquella o la de més enllà. És el que podria anomenar-se una personalitat *privativa*. Perdre-la és tenir ganes de fer el que s'havia quedat en no provar de fer. Fa cosa de deu anys, va veure la llum un volum de novelletes titulat per l'autor: *Contes sense que ni qui*.¹⁴ L'autor s'havia construït una mena de manera d'originalitat, un estil especial, una *personalitat*, no fent servir mai un pronom conjuntiu. (Com si els *que* i els *qui* no continuessin existint!). Quants autors i artistes hi ha que no tenen altra personalitat, i que el dia en què consentissin a fer servir el *que* i el *qui* es confondrien senzillament amb la massa banal i extraordinàriament plena de gradacions de la humanitat!

Amb tot, és precis confessar que la personalitat dels més grans homes està composta de totes les seves incomprendions; l'accentuació de les seves imatges exigeix una limitació violenta. Cap gran home no ens deixa d'ell mateix una imatge vaga, sinó moltes de precises i ben definides. Es pot dir, fins a cert punt, que les seves incomprendions són la *definició* d'un gran home.

Que Voltaire no hagi comprès la Bíblia, i que es rigués de Píndar, no dibuixa bé la figura del gran escèptic, com faria el pintor que al traçar el contorn del rostre li digués: no passaràs d'aquí?

Que Goethe, el més intelligent dels homes que no hagin comprès Beethoven; Beethoven, que després d'haver-li fet sentir la fantasia en do sostingut menor (la que es coneix amb el nom de *Sonata de lluna*), va dir a Goethe que restava fredament silenciós, el següent apòstrof d'angúnia: *Si vós no em dieu res, oh mestre! qui podria comprendre'm?* Per ventura això no defineix d'un tret Goethe i Beethoven?

Aquestes incomprendions s'expliquen de la següent manera: no són incapacitat, ni tan sols ceguesa parcial; són *enlluernament*. Així mateix, tot gran amor és exclusiu, i l'admiració d'un amant envers la seva estimada el fa insensible a tota bellesa diferent. *L'amor* que Voltaire tenia per l'esperit, el feia insensible al lirisme. L'adoració que Goethe tenia per Grècia, per la pura i somrient tendresa de Mozart, feien que temés el desencadenament apassionat de Beethoven i que digués a Mendelsohn al tocar el començament de la simfonia en do menor: *No sento més que una gran sorpresa*. Ho trobava, sobretot, molt sorollós.¹⁵

14 Henry de Chennevières, *Contes sans 'qui' ni 'que'* (París: L. Frinzine, 1886).

15 Els coneixements i l'interès de Gide per la música, també com a intèrpret, són un element destacat de la seva biografia (Lepape 1997, 100-101).

Potser podria dir-se que tot gran *productor*, tot *creador*, projecta sobre el *punt en el que vol operar* una abundància tan gran de llum espiritual, un feix tan poderós de rajos, que el que hi ha a la vora queda fosc. No és el contrari d'això el *dilettante*, precisament perquè no s'estima res amb *passió*, és a dir: *exclusivament*?

Mes com em fa estimar el *dilettante* aquell que sense tenir una personalitat fatal tota feta d'ombra i d'enlluernadora llum, procura fer-se una personalitat limitada i combinada, privant-se de certes influències, i posant l'esperit a cura d'un estudiat règim, com un malalt el dèbil estómac del qual no sabia resistir més que pocs aliments i encara molt escollits, que aleshores digereix divinament. Com em fa apreciar el *dilettante* aquell que no podent ésser *productor* i parlar, pren l'encisador partit d'estar *atent* i es fa una carrera vertadera de saber escoltar admirablement. (Avui falten *escoltadors*, així com falten escoles —essent això un dels resultats de la necessitat d'originalitat, costi el que costi).

La por d'assemblar-se a tothom fa que es busqui quins detalls estranys, únics i sovint incomprendibles poden ensenyar-se, quins detalls semblen més d'importància essencial i els que es creu en el deure d'exagerar, encara que fos al preu de tota la resta. Jo conec algú que no vol llegir Ibsen perquè diu que *té por d'entendre'l massa*. Un altre ha fet vot de no llegir poetes estrangers, per por de perdre *el sentit pur de la llengua*.

Els que temen les *influències* i les eviten fan tàcita confessió de pobresa d'ànima. No deu haver-hi gran cosa de nou a descobrir en ells, quan no volen ajudar a res que guiï per descobrir-los. Si tan poc els importa trobar la seva parentela, em penso que deu ésser perquè es presenten mal emparentats.

* * *

Un gran home no té més que una preocupació: ésser el més humà possible, encara millor: tornar-se *com tothom*. Ésser tothom Shakespeare, tothom Goethe, Molière, Balzac, Tolstoi... I cosa admirable! Així és com va esdevenint més i més personal. Mentrestant, el que fuig de la humanitat no es torna res més que un ésser particular, estrany, defectuós... He de citar la paraula de l'Evangeli? Sí! Perquè no penso pas tergiversar-la: *El qui vulgui salvar la vida* (la seva vida personal) *la perdrà; mes el qui vulgui perdre-la, la salvarà* (o per traduir més exactament el text grec: *la farà viure verdaderament*).

Vet aquí perquè veiem que els esperits grans mai tenen por de les influències i, al contrari, sembla que les busquin, amb una mena d'aviditat que ve a ésser el desig d'existir.

Quines riqueses no devia sentir-se en ell mateix un Goethe, per no haver refusat —o segons el mot de Nietzsche *no haver dit no*— a res! Si fins sembla que la biografia de Goethe sigui la història de les seves influències: nacionals amb Goëtz; medievals amb Faust; gregues amb les Ifigènies; italianes amb el Tasso, etc... En fi, cap a les darreries de la seva vida, encara sentí la influència oriental, a través del *divan* d'Hàfidh que acabava de traduir Hammer.¹⁶

16 La forma que utilitzà el traductor de *Pèl & Ploma* per referir-se al poeta persa és Hafiz. Els poemes de Hàfidh (Xiraz, c. 1325 – c. 1390) arribaren a l'alemany, com indica Gide, gràcies a la traducció de Joseph von

Influència tan poderosa, que li feu aprendre el persa a més de setanta anys escrivint també un divan.^{17 I}

El mateix frenesí que empenyia Goethe cap a Itàlia, impellia el Dante cap a França. No trobant ja més *influències* en la seva terra, va anar fins a París a sotmetre's a la de la nostra Sorbona.^{18 II}

* * *

Seria útil convèncer-se que la por de què parlo és un temor genuïnament modern; és l'últim efecte del desordre de les lletres i de les arts; abans, aquesta por era desconeguda. En totes les grans èpoques, es contentaven essent personals sense buscar-ho, de manera que un admirable fons comú a tothom semblava reunir els artistes de les èpoques citades, i per la reunió de les lliures figures involuntàriament diverses, creaven una mena de societat quasi tan admirable per ella mateixa, com ho era per cada figura aïllada. Un Racine es preocupava de no assemblar-se a ningú? La seva Fedra es veu jansenista? El segle XVII francès és menys gran perquè el va dominar la figura de Descartes? Shakespeare va tornar-se roig per haver posat en escena herois de Plutarc, per haver refet obres dels seus predecessors i dels seus contemporanis?

Un cop vaig tenir la flaqueza d'aconsellar a un jove literat un tema que em semblava tan fet per ell que fins m'estranyava que no hagués pensat a tractar-lo; vuit dies després vaig tornar a veure'l tot capficat. Què tenia? Vaig inquietar-me i va dir-me amargament: *No vull fer-vos cap càrrec perquè em penso que el motiu que us va fer aconsellar-me era bo; mes per amor de Déu, feu-me el favor de no donar-me més consells! Figureu-vos que ara, sense voler, me'n vaig a tractar el tema del que em parlàreu l'altre dia. I què voleu que en faci, pobre de mi! Vós sou el que me l'indicàreu i mai més podria creure que l'he trobat jo tot sol!* Us juro que no invento res! Em vaig quedar un quant temps sense entendre'l, mes per fi vaig pensar que el desgraciat tenia por de no ser *personal!*

Diuen que Puixkin va dir un dia a Gogol: «Amic meu, l'altre dia se'm va ocórrer una idea que jo crec admirable, però em sembla que jo no podria fer-ne res. Hauríeu de prendre-la vós i tal com jo us conec em sembla que en faríeu alguna cosa.» I tal cosa! Gogol va fer *res més* que les *Ànimes mortes*, obra a la que degué la seva glòria, del petit tema, del germen que Puixkin va posar un dia en el seu esperit.¹⁹

És precís anar més lluny i dir: les grans èpoques en les quals, a conseqüència d'afortunades conjectures, va créixer, va deixondar-se i esclatar tot el que, sembrat de temps i temps,

Hammer-Purgstall.

17 ^I Collecció de poesies orientals, originals o imitades, publicades a Weimar el 1819. El *divan* d'Hafiz és del segle XIV i contenia més de 600 odes. *Divan* en persa vol dir *consell* (Nota del T.).

18 ^{II} No oblidin els que no pensin com ell que el conferenciant és francès (Nota del T.).

19 Gide sintetitzà bona part del seu interès per la literatura russa a les conferències que donaren lloc a la publicació de *Dostoïevsky* (París: Plon, 1923). Aquest mateix any publicà juntament amb Jacques Schiffrin la traducció de Puixkin *La Dame de pique* (París: Éditions de la Pléiade, 1923).

germinava i esperava, poden omplir-nos avui d'enyorament i de tristeses. En aquesta època nostra, que jo admiro i estimo, em sembla que pot fer-nos un gran bé buscar d'on ve el desordre regnant que pot exaltar-nos un instant, fent-nos creure que és plètora de vida, el febrós neguit que ens dona; és útil i necessari comprendre que el que fa en la seva planturosa diversitat, la unitat indiscutible d'una gran època, és que tots els esperits que la componen beuen de les mateixes aigües...

Avui, no sabem en quina font desalterar-nos i creiem massa en fonts salutíferes; l'un beu aquí mentre un altre beu enllà d'enllà.

També és raó el no brollar cap gran font única; al contrari: les aigües sortides de per tot arreu, traspuen tan sols, pobres d'empenta, arrossegant-se per terra i estancant-se; pot ben dir-se que l'aspecte de la terra literària és avui la d'aigües empantanegades.

No s'albira cap poderós corrent, cap sanitós canal, cap influència general que uneixi i agrupi els esperits sotmetent-los a alguna gran creença general o a una poderosa idea dominadora. En una paraula: ja no hi ha *escola*, per por de semblances, per horror de la submissió, per incertesa, per escepticisme, per complexitat, per una munió de petites creences particulars i pel més efímer triomf dels més estranys i mesquins *particulars*.

Doncs si els grans esperits busquen àvidament les influències, és que segurs de les llurs riqueses pròpies, plens d'un sentiment intuïtiu, *ingènuament* plens de l'abundància del seu ésser, viuen en la joiosa espera dels llurs nous deixondiments. Els que, pel contrari, no senten ni tenen en ells grans elements, semblen conservar la por de veure la realització d'aquelles tràgiques escriptures: *Al qui tingui, li serà donat; mes al qui no tingui, se li prendrà fins el que posseeix*. Aquí, la vida no té pietat per als febles. És una raó per fugir de les *influències*? No! Mes els dèbils, els pobres d'esperit, hi perdran la poca originalitat a la que podien pretendre... i exclamem: *MILLOR!* Així solament pot existir l'*ESCOLA*.

* * *

Una Escola es compona sempre d'uns quants grans esprits directors —i de tot un estol de subordinats, que venen a constituir la terra neutra sobre la qual poden enlairar-se aquells pocs esperits grans. De primer antuvi, hi reconeixem una subordinació, una mena de submissió tàcita, inconscient, envers algunes idees grosses que els grans esperits proposen i que els esperits més petits prenen per veritats. Si aquests *segueixen* els grans esperits, no hi fa res; guiats per ells, aniran més lluny d'allí on haurien sabut anar tots sols. No podem saber el que hauria sigut Jordaens sense Rubens.^{20 III} Gràcies a aquest, Jordaens s'elevà a voltes tan alt, que sembla que el meu exemple sigui una errada i que Jordaens s'hagi de posar entre els grans esperits directors. I què passaria si parlava de Van Dyck, que va crear i dominar l'escola anglesa?

Altra qüestió: passa sovint que una gran idea no en té prou d'un gran home per a formular-la i *exagerar-la* sencera; no n'hi ha prou amb un gran home; és precís que se n'hi

20 ^{III} Tingui's present que la conferència es feu a Bèlgica (*Nota del T.*).

dediquin molts, que la tornin a dir, que la refractin com el prisma fa amb la llum, i que en facin veure el valor de la bellesa nova. La grandesa que ens semblava incommensurable de Shakespeare²¹ ens ha impedit molt temps de veure l'admirable cohort de dramaturgs que el rodejaven. La *idea* que exalta l'escola holandesa se satisfieia amb l'existència d'un Terburg, d'un Metsu, d'un Pieter de Hooch, d'un Van der Meer? No! cada u era necessari i tants i tants altres!

Diguem també que si tot un seguit de grans esprits se sacrifiquen per exaltar una gran idea, se'n necessiten d'altres que també es sacrifiquin per exagerar-la, comprometre-la i destruir-la. No parlo dels que s'entossudeixen contra, no, aquests fan el contrari: favor a la idea que volen combatre i la fortifiquen amb la seva enemistat. Em refereixo als que creuen servir-la; a aquella desgraciada legió en la que per fi s'estroneja una gran idea. I com que la humanitat fa i ha de fer un consum considerable d'idees, és precis ésser agraïts envers aquells que acaben amb tot el generós que encara tenia una idea i que, privant-la de tota raó de nutrició, apreten els que els segueixen per buscar una idea nova, que quan li toqui el torn sembli una Veritat tan gran com ho semblava l'enderrocada.

En literatura, creieu que no seran pas els *verslliuristes*, baldament siguin els més grans, els Vielé-Griffin, els Verhaeren, que assoliran el Parnàs. Bé prou que aquest se suprimeix a ell mateix, engolint, en el seu enfonsament, els seus últims representants deplorables.

* * *

Diguem encara el següent: els que temen les *influències* i se'n sostreuen són castigats d'aquesta manera admirable: des que s'anuncia l'aparició d'un *afaneta*, busqueu entre ells i el trobareu. *No s'aguanten d'aplom* davant les obres d'art del pròxim. La por que els posseeix, els detura a la part més superficial de l'obra; no la tasten més que a flor de llavi. El que ells hi busquen és el *secret* purament exterior (ells sols ho creuen) de la matèria, de l'ofici —del que precisament no existeix més que en íntima i profunda relació amb la personalitat de l'artista i que per això és el menys *afanable* o, més correctament, el menys inalienable dels seus béns.

Tenen per la raó d'ésser de l'obra d'art una *incomprensió* total. No sembla sinó que es creuen que es *pot robar la pell de les estàtues i que després, inflant-la, en pot sortir quelcom!*

L'artista verdader, àvid d'influències profundes, s'acotarà davant de l'obra d'art, mirant d'oblidar i de penetrar ben enrere. Considera l'obra d'art executada com una fita, com una frontera; per anar més enllà o cap a un altre camí s'ha de canviar de vestit. El ver artista buscarà darrere l'obra d'art l'*home* i d'ell serà de qui aprendrà.

21 L'admiració de Gide per Shakespeare va dur-lo a traduir *Antoine et Cléopâtre* (París: Lucien Vogel, 1921), publicat anteriorment a la *Nouvelle Revue Française* (juliol-setembre 1920), i una versió parcial (primer acte) de *La Tragédie de Hamlet, prince de Danemark* (París: La Tortue, 1930), que posteriorment completà a *Hamlet* (Edició bilingüe. Nova York: Jacques Schiffrin, 1945).

La franca imitació no té res a veure amb l'afanada, que sempre es queda en una baixa feina amagada de males arts. Per quina aberració no ens atrevim avui *a imitar*? Els grans artistes mai han tingut por de fer-ho. Miquel Àngel imitava al principi tan resoltament els antics que amb algunes de les seves estàtues (entre altres un Eros dormint) es divertia a fer-les passar per estàtues trobades en les excavacions. Es diu que una estàtua fou enterrada per ell mateix i *trobada* després com si fos un marbre grec. Montaigne, en les seves freqüentacions amb els antics, es compara a les abelles que *saquegen d'aquí i d'enllà les flors, de les que en fan la mel que és tota seva —ja no és, diu ell, ni farigola ni sajolida.* —No! És mel d'en Montaigne i de la millor.

* * *

Senyores i Senyors! Em proposava fer, després de l'apologia de la *influència*, la dels *influïdors*. Mes ara aquesta no em sembla pas indispensable. L'apologia de l'*influïdor*, no resulta ésser la del *gran home*? Doncs així, tot gran home resulta ésser un influïdor. Si és artista, els seus escrits, els seus quadres, no són més que una part de la seva obra; la seva influència l'explica i la continua. Descartes no és tan sols l'autor del *Discurs del mètode*, de la *Diòptrica* i de les *Meditacions*; també és l'autor del *cartesianisme*. De vegades, la influència de l'home és més gran que la seva obra, i altres vegades se'n deslliura i no sembla seguir-la més que de molt lluny. Així ha passat, a través dels segles d'inacció, amb la *Poètica* d'Aristòtil, influïent el segle XVII francès. També pot succeir que la influència sigui l'obra única, com és el cas d'aquelles dues úniques figures que amb prou feines goso citar: *Sòcrates* i el *Crist*.

Sovint es parla de la responsabilitat dels grans homes. No s'han atribuït al Crist tot els martiris del cristianisme, tant com es treu en cara a determinats escriptors el rebombori tràgic de les seves idees. Després de Werther i per mor de Werther, es diu que va haver-hi una epidèmia de suïcidis. El mateix passà a Rússia, després d'un poema de Lermontov. Parlant de les *Màximes* de La Rochefoucauld, deia Madame de Sévigné: *Després de llegir aquest llibre, no queda més remei que matar-se o fer-se cristià.* Els que han matat la literatura em penso que portaven la mort en ells mateixos; els que s'han fet cristians ja estaven admirablement preparats per esdevenir-ho. La *influència* no crea res: *desperta*.

Per altra part, em guardaré ben bé de pretendre disminuir la responsabilitat dels grans homes; per a la llur més gran glòria, és precís creure-la la més feixuga i més espantable possible. No sé pas que la responsabilitat hagi fet recular a cap d'ells. Al contrari: miren d'assumir-la cada cop més gran i fan al seu voltant, es vegi o no, un consum de vida formidable.

Mes no sempre els guia un neguit dominador: per a l'artista, obtenir la submissió del pròxim obeeix a causes molt diferents. Amb una paraula em sembla que podria resumir-se: *no es dona a l'abast a si mateix*. La consciència que té de la importància de la idea que porta l'atormenta. N'és *responsable* i ho sent; aquesta responsabilitat li sembla la més important, mentre que l'altra no ve més que en segon lloc. Què pot fer tot sol? Amb els cinc sentits no en té pas prou per palpar el món, ni són res les 24 hores del dia per viure, pensar i

explicar-se. Necessita adjunts, substituïts i secretaris. Ja ho diu Nietzsche: *Un gran home no solament disposa del seu esperit, sinó del de tots els seus amics*. Cada amic li deixarà els seus sentits; encara més: viurà per ell. Ell es converteix en centre mirant-ho i aprofitant-ho tot. Ell *influeix*, els altres viuen i fan moure les seves idees, arriscant el perill d'experimentar-les en lloc d'ell.

Molts cops és difícil fer l'apologia dels grans homes. No vull dir amb això que jo ho aprovo; dic, solament, que sense això el gran home no és possible. Potser n'hi ha que s'estimarien més que no hi haguessin grans homes; en aquest cas, no són pas dels meus; això és qüestió de gustos. Si volguessin obrar sense influir, pel prompte, estarien mal informats, no havent vist l'acció de llurs idees; després, no foren interessants, perquè l'única cosa que ens interessa és el que ens influeix. Vet aquí perquè he volgut començar fent l'apologia dels influïts. Així, puc atrevir-me a dir que són indispensables als grans homes.

Senyores i senyors:

Ja us he dit poc més, poc menys, el que tenia intenció de dir-vos. Potser moltes de les idees exposades aquí us semblaran falses o paradoxals. Amb tot, estaré plenament satisfet si per protestar contra el que he dit he pogut fer néixer —què dic! despertar— algunes idees que pugueu jutjar justes i belles. Si això passa, serà el que en podríem dir *influència per reacció*.

ANDRÉ GIDE

(Traduït de *L'Ermitage* de París.)

Referències bibliogràfiques

- Anglès, Auguste. 1978. *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française*. París: Gallimard.
- Barrès, Maurice. 1892. «La querelle des nationalistes et des cosmopolites». *Le Figaro*, 4 juliol, 1.
- Casacuberta, Margarida. 1997. *Santiago Rusiñol: Vida, literatura i mite*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Castellanos, Jordi, ed. 1981. «Correspondència Rusiñol-Casellas». *Els Marges* 21: 85-110.
- . 1994. «Rusiñol i Casellas: la introducció del simbolisme a Catalunya». Dins *Santiago Rusiñol et son temps. Actes du Colloque international 14-15 janvier 1993*, 67-78. París: Éditions Hispaniques.
- . 1997. *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona: Edicions 62.
- Charle, Christophe. 1998. *Paris fin de siècle. Culture et politique*. París: Seuil.
- Coll Mirabent, Isabel. 1992. *Santiago Rusiñol*. Sabadell: AUSA.
- Gide, André. 1899. «Lettre à Angèle». *L'Ermitage* (juny): 457.
- Gras Valero, Irene. 2009. «La recepción de Émile Verhaeren en el arte y la literatura de la Cataluña de finales de siglo». Dins *Actas del XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, 355-368. Saragossa: Instituto Fernando el Católico.

- Koffeman, Maaïke. 2003. *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*. Amsterdam: Nova York: Rodopi.
- Lachasse, Pierre. 2002. «Autour de *L'Ermitage*». Dins André Gide i Edouard Ducoté. *Correspondance (1895-1921)*, 11-138. Lió: Centre d'Études Gidiennes.
- Lemaître, Jules. 1894. «De l'influence récente des littératures du Nord». *Revue des Deux Mondes*, 15 desembre, 847-872.
- Lepape, Pierre. 1997. *André Gide, le messenger*. París: Seuil.
- Maragall, Joan. 1981. *Obres completes. Obra castellana*. Barcelona: Selecta.
- Moreno Tena, Carolina. 2014. «“A èpoques d'art noves, formes d'art noves”: Ibsen a Catalunya». Dins *La traducció indirecta en la literatura catalana*, edició d'Ivan Garcia Sala, Diana Sanz Roig, Bożena Zaboklicka, 95-116. Lleida: Punctum.
- Panyella, Vinyet. 1981. *Epistolari del Cau Ferrat, 1889-1930*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans. *Pèl & Ploma* 58 (15 agost 1900).
- Rusiñol, Santiago. 1976. *Obres completes*. Vol. 2. Barcelona: Selecta.
- Trenc, Eliseu. 2003a. «París, infern o paradís dels modernistes». Dins *Actes del Dotzè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 2, 7-21. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Trenc, Eliseu. 2003b. «Le rôle des Catalans dans l'avant-garde artistique et littéraire française. 1900-1920». *Revue d'Études Catalanes* 5: 5-13.
- Van Bever, Adolphe, i Paul Léautaud. 1900. *Poètes d'aujourd'hui, 1880-1900*. París: Mercure de France.