

***PRESÈNCIA DE PROUST
EN L'OBRA DE MERLEAU-PONTY***

**Universitat Autònoma
de
Barcelona**

Facultat de Filosofia i Lletres

Presència de Proust en l'obra de Merleau-Ponty

TESI DOCTORAL de

Glòria FARRÉS FAMADAS

Director: Jaume CASALS PONS (UPF)

Tutor: Jesús HERNÁNDEZ REYNÉS (UAB)

Non basta che lo scrittore sia padrone del proprio stile. Bisogna che il suo stile sia padrone delle cose;

Leopardi (Zibaldone, 2611)

Prefaci

Jean Yves Pouilloux, en el seu article sobre Merleau-Ponty intitulat «Je ne sais ce que je vois qu'en écrivant» ¹, considera que ningú no ha pres tan seriosament les teories de Proust a un nivell filosòfic com ho ha fet Merleau-Ponty. Ens diu, molt clarament: *Ningú no ha anat tan lluny com Merleau-Ponty en l'esforç de prendre Proust seriosament. És probable, a parer meu, en tot cas, que, en l'evolució del filòsof, la lectura de Proust hagi tingut un paper essencial, i que el pas d'un pensament relativament clàssic (Phénoménologie de la perception) a una aventura del tot nova (Le visible et l'invisible) s'hagi fet a mesura que llegia La Recerca* ². La intuïció de l'assagista Pouilloux no està testimoniada per Merleau-Ponty, tanmateix, voldria mostrar en aquest treball la fecunditat d'aquesta percepció.

Abans d'explicar els objectius del nostre estudi, cal dir que aquest treball pren cos, en bona part, a partir d'un treball de recerca anterior intitulat *La darrera*

¹ *Merleau-Ponty et le littéraire*, Actes du colloque à l'E.N.S. les 12 et 13 janvier 1996 (P.E.N.S., Paris, 1997, pp. 93-103).

² *Ibid.*, p. 100.

aproximació de Merleau-Ponty a la percepció: la mirada del pintor. Aquesta obra sondeja la meditació sobre l'«ontologia indirecta» que sosté Merleau-Ponty en els seus darrers escrits, que l'allunyen de la filosofia de la consciència de les primeres obres a través d'una nova concepció de l'expressió literària i de l'expressió pictòrica. Efectivament, després de la redacció de la seva tesi doctoral, *Phénoménologie de la perception*, el filòsof, per tal d'aprofundir més l'estatut de la percepció, dirigeix la seva atenció sobre la dimensió que s'obre entre els subjectes. En aquest lloc comú obert per la intercorporeïtat es manifesten i es sedimenten les primeres formes sublimades de la relació entre els subjectes, a saber, el llenguatge i la cultura. La transitivitat que es manifesta en la intercorporeïtat conforma tant la veu sonora de la paraula, com l'expressió silenciosa o indirecta de les formes artístiques. És a partir d'aquí que el treball de recerca, seguint el camí i els textos del filòsof, analitzava les possibilitats de la pintura com a escrutadora dels enigmes del cos i, alhora, de quina manera aquest art qüestiona, en el moment de la creació, la visibilitat mateixa. El secret de la visió –tan perseguit per un filòsof obsedit per la percepció– s'aclareix, en part, des dels esforços creatius de l'artista, de manera que la veritable reflexió estètica ha de fer referència tant a la filosofia de la percepció com a la creació artística perquè veritablement sigui reveladora dels processos que constitueixen la visibilitat. Des d'aquesta anàlisi es conclou que l'estètica de Merleau-Ponty esdevé una estètica ontològica, en el sentit que la reflexió sobre les formes artístiques va lligada intrínsecament a tota la metafísica del filòsof, com una columna essencial de les seves últimes reflexions.

El treball actual, si bé arrela en l'anterior i es centra també en la darrera etapa del pensament del filòsof, té una pretensió més agosarada. La intenció és de

submergir-se sota la superfície de les darreres obres (el *Preface de Signes*, *L'Oeil et l'esprit*, i l'obra inacabada *Le visible et l'invisible*) per trobar aquell espai que ha desaparegut en el si de l'acció d'escriure. Semblant a la tasca que fa l'arqueòleg, no només hem hagut de desenterrar i reconèixer els elements que es troben soterrats, sinó també interpretar-los adequadament en relació a allò que coneixem d'ells. Certament, el perfum de *La Recerca* de Proust aflora en la descripció de la gènesi i de l'estructura oberta i inacabada de la dimensió intersubjectiva, però ha calgut determinar-ne els elements per donar compte real d'aquest influx. En la descripció del «quiasme»³, per exemple, i dels aspectes més poètics lligats a la creació, trobem elements que, en forma de mosaic, apareixen aquí i allà, i ens parlen d'un espai inaugural en el qual –i seguint la Intuïció de Pouilloux– hi ha impregnada la presència de l'obra de Proust.

Si bé la simpatia amb l'obra de Proust es manifesta ja a les primeres obres⁴, aquest influx de què parlem té un procés lent, que es torna incipient en el darrer període. Durant el setze anys que passen d'ençà de la redacció de *Phénoménologie de la perception* (1945) fins a la seva mort sobtada (1961), la preocupació pel llenguatge i per la creació artística tenen, al costat de la preocupació política⁵, un pes

³ Aquesta paraula forma part del darrer vocabulari de Merleau-Ponty i fa referència al conjunt de les relacions dinàmiques (interiors, exteriors i entrellaçades) que configuren l'Ésser.

⁴ A la *Phénoménologie de la perception* Proust ja és citat diverses vegades, sobretot al capítol dedicat a «La temporalitat».

⁵ Certament, una gran part de l'obra de Merleau-Ponty versa sobre política. Tot i que nosaltres no hi entrarem gens a comentar aquests escrits, cal dir que el filòsof va dedicar gran part del seu temps a opinar i divulgar, a través de l'editorial de la revista *Les temps modernes* i d'obres publicades (*Humanisme et terreur*, *Les aventures de la dialectique*), les seves idees polítiques marxistes que eren modificades pels esdeveniments transcendentals que es vivien. De fet, el moment històric que Merleau-Ponty va viure explica en bona part aquesta activitat. Ell va participar a la II Guerra Mundial i va ser testimoni de la formació dels dos blocs i de tota la política de guerra freda que es seguia amb la incorporació dels països satèl·lits del bloc soviètic. Membre com era de la intel·lectualitat francesa de postguerra, era difícil no estar compromès amb una política d'esquerres que defensava un estat socialment millor. Va ser a causa de divergències molt serioses sobre la interpretació de determinats esdeveniments, sobretot sobre la política interna de la Unió Soviètica i de la Guerra de Corea, que es va trencar la important amistat que mantenia amb Jean Paul Sartre.

molt important. L'estudi que fa de la gènesi i de l'estructura de la intersubjectivitat a *Phénoménologie de la perception* encamina el filòsof a aprofundir en l'anàlisi de la unió del pensament i de la visió. D'aquesta investigació en dedueix que aquesta unió «substancial»⁶ no pot ser descrita com una coincidència absoluta, precisament perquè l'indispensable intervenció d'altri ens recorda l'alteració constant del jo on s'inscriu tota reflexió i tot pensament. Aquesta aproximació infinita entre la visió i el pensament, entre el visible i l'invisible, aquest inacabament de l'expressió, aquesta obra comuna intersubjectiva de creació, que es perfila de text en text, es considera una llei interna i dóna al qüestionament de Merleau-Ponty la seva empremta incoativa⁷, que es reelabora contínuament en un pensament que presenta un caràcter insistent i d'aprofundiment intern.

En aquesta evolució, la paraula i l'obra literària i artística van prenen més importància. Al llarg de la seva obra, trobem referències a Montaigne, Stendhal, Balzac, Claudel, Proust, Valéry, Gide, Simon, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Renoir, Van Gogh, Cézanne, Matisse, Klee, Michaux..., i publica articles específics sobre alguns d'aquests autors o de diversos altres («Lecture de Montaigne», «Sur Claudel», «Le doute de Cézanne», «Cinq notes sur Claude Simon», «Le roman et la métaphysique», «Le langage indirecte et les voix du silence», «L'Oeil et l'Esprit»

⁶ La relació entre el cos i l'esperit serà un tema constant, sempre en el rerefons del pensament filosòfic de Merleau-Ponty, que establirà una lluita persistent amb la concepció cartesiana de les dues substàncies d'una banda, i amb la consciència fenomenològica de l'altra.

⁷ La reflexió continuada i evolutiva del pensament de Merleau-Ponty sobre la percepció rep la barreja d'una forta influència inicial de l'obra de Husserl, i una influència més relativa, en la darrera etapa, de l'obra de Heidegger, que, a través d'una reelaboració constant de les seves pròpies idees, donen un caràcter propi a la mirada i a la intuïció del filòsof. Merleau-Ponty, seguint la seva idea de la tasca del filòsof respecte de la història de la filosofia (hi ha un impensat en el pensament de cada filòsof que obre sobre una altra cosa), no subjectiva ni objectiva, sinó que interroga l'impensat d'allò que diu Husserl i Heidegger, i així, en pensar-ho novament, extreu perspectives de reflexió inèdites. Tanmateix, sempre manté una certa ambigüitat, en el sentit que no trobem mai tesis absolutes o resolucions definitives, ja que cerca estar a l'uníson d'allò que expressa i mantenir sempre un caràcter obert, inacabat, i interrogatiu sobre allò tractat.

⁸,...). Aquest interès es deu, en bona part, a la interpretació d'aquestes obres pictòriques i literàries des de la seva força expressiva, ja que en elles es qüestiona, indirectament, la idea que tenim de la visió, del cos o de la paraula. Per a Merleau-Ponty, l'expressió artística, si bé comença amb un gest corporal, porta, sense solució de continuïtat, al gest poètic i pictòric, que arriba fins a una indistinció ontològica fonamental des d'on l'artista crea un sentit nou. El que el filòsof cerca en aquesta tasca poètica és ser testimoni del naixement creatiu en la juntura matricial de la percepció, el món i la paraula. Perquè, de fet, aquest factum que mostra que *tot es manté i tanmateix no ens pot dir on va* ⁹ no s'explica des de la *res cogitans* i la *res extensa* cartesianes, ni des de les seves derivacions en la filosofia moderna.

La darrera ontologia de Merleau-Ponty expressada a *Le Visible et l'Invisible* cerca, precisament, una aproximació a l'Ésser que defugui tota dicotomia cartesiana o fenomenològica i, per això, les relacions entre els subjectes i la passivitat temporal que els conforma prenen relleu en detriment del subjecte, de tal manera que hi ha una mena de substancialitat compartida i basculant entre el subjecte i el món a través de la carnalitat d'ambdós. Tanmateix, tot i que el subjecte s'afebleix i esdevé una singularitat precària i sempre «fent-se», és capaç, alhora, per un aprofundiment intern, de tenir una activitat creadora molt potent, al mateix nivell de l'Ésser: és el que Merleau-Ponty anomenarà l' «Ésser quiasmàtic» o «Ésser de porositat». Per descriure aquestes junctures epidèrmiques i carnals, el filòsof no pot recórrer als discursos filosòfics tradicionals, no pot cosificar, objectivar, i assenyalar l'Ésser, sinó que li cal una nova forma expressiva que parli dels ponts de passatge: eixos,

⁸ Tots aquests articles són editats en diferents recopilacions que van ser fetes tant en vida del filòsof com pòstumament. A la nostra bibliografia (p. 190), trobareu, sota cada títol de la recopilació, tots els articles que conté.

⁹ *Résumés du cours*, p. 63.

juntures, membranes, articulacions, d'on procedeixen les coses i el món. És en l'obra de Proust, en el seu estil i en la descripció de les seves impressions, on troba una atmosfera en la qual es respiren aquests lligams sensibles de l'ésser quiasmàtic.

En aquest estudi es pretén fer aflorar aquests elements proustians de les darreres obres i mostrar aquesta presència com un element important en el progressiu trencament amb la filosofia de la consciència cap a l'expressió d'una poètica intersubjectiva que tradueix la dependència profunda entre la teoria i la praxi, entre la matèria i la forma i, en el límits, entre el jo i els altres, que trobem en la realitat fluent i concreta. Abans, però, d'entrar pròpiament en els darrers textos del filòsof i per determinar bé la recerca, fem una primera aproximació a diversos nivells: a través del marc on s'ha produït aquest influx entre la filosofia i la literatura, a través de la trajectòria que segueix el pensament de Merleau-Ponty, i a través de les qüestions essencials de l'obra de Proust. Així, si bé aquesta investigació s'estructura en quatre capítols, els tres primers tenen, en diversos graus, un caràcter introductori. El primer capítol, «La literatura i la filosofia a l'època moderna», és el més general, i emmarca dins la tradició filosòfica moderna el lligam entre la literatura i la filosofia. S'hi tracta la relació que hi ha entre una interiorització i descoberta del jo cada cop més profunda per part de la filosofia i el naixement de la novel·la moderna que, des d'una altra forma expressiva, dóna compte també de la naturalesa del subjecte. Els capítols segon i tercer, «L'obra de Merleau-Ponty» i «L'obra de Proust», tracten específicament cada autor, però amb la intenció de glossar en l'obra de Merleau-Ponty les qüestions literàries i en l'obra de Proust les qüestions filosòfiques. Aquests tres capítols, talment com tres pilars, sostenen i apuntalen el cos del treball: el quart

capítol, «Proust en l'obra de Merleau-Ponty», on es desenvolupa la recerca i es fa un recorregut pels textos més paradigmàtics on es trasllueix aquest influx proustià.

Explicuem, però, breument, cada part. Malgrat que la tradició filosòfica moderna ha tendit a parcel·lar de manera molt metòdica cada camp del saber i de la cultura, en el primer capítol fem palès com aquestes dues disciplines que ens interessen –la filosofia i la literatura–, de fet, s'han apropat molt. L'entitat del subjecte modern, concebuda originàriament des de Descartes i Montaigne, ha obert un nou espai d'expressió que, en la recerca de determinar bé el subjecte, ha fet confluïr, d'una manera particular, l'assaig filosòfic i la novel·la moderna. Aquest lligam arriba fins a l'època contemporània, de manera que el fil que relliga l'obra de Proust amb l'obra de Merleau-Ponty és l'anunci d'un moviment més general, anterior i soterrat, que, en la contemporaneïtat, permet relacionar la literatura amb la fenomenologia. Per mostrar-ne les arrels, fem un breu recorregut per la història de la literatura moderna aturant-nos en determinats escriptors. No aprofundim, tanmateix, en cap qüestió de teoria literària, si no és com a guia que ens permeti relacionar més bé les posicions filosòfiques tractades i mostrar més àmpliament el camp de visió on s'esdevé aquesta connexió entre ambdues disciplines.

Un cop hem contextualitzat la nostra recerca, en el següent capítol entrem dins el camp que obren les qüestions tractades per Merleau-Ponty: l'interès pel cos propi i per la materialitat de la percepció, l'interès per l'expressió corporal, l'expressió lingüística i artística, i fem especial atenció a l'«estètica ontològica». Al llarg d'un recorregut pels textos de Merleau-Ponty –des del seu origen, arrelat profundament a la fenomenologia de Husserl i, al seu torn, a la filosofia moderna–, seguim el

desenvolupament i el caràcter propi i radical que, a través de la reflexió sobre aquests temes, la seva filosofia va prenent en tot el període previ a la redacció de *Le visible et l'invisible*. Encara amb aquest caràcter introductori, anem delimitant el camp de joc final on confluiran el filòsof i l'escriptor. Des d'aquí es pot veure el camí singular que Merleau-Ponty traça a partir de una represa original de la darrera fenomenologia de Husserl vers una constitució de la intersubjectivitat que reposa sobre l'estructura carnal de la sensibilitat i que el porta cap a la nova ontologia expressada en les darreres obres.

En el capítol que dediquem a Proust, més que explicar el contingut de *La Recerca*, cerquem les intencions de l'escriptor a l'hora d'escriure-la i, sobretot, dos aspectes de l'obra especialment interessants: l'estil característic de l'expressió proustiana i dues idees encadenades en la forma expositiva del seu estil plàstic: la *memòria involuntària* i les *idees sensibles*. Altres qüestions col·laterals dins *La Recerca* en relació amb la filosofia contemporània, com són la corporalitat i la matèria, la feble entitat del jo i l'experiència fugaç de la veritat, ens permetran continuar considerant tota l'obra de Proust des d'un prisma filosòfic. Perquè, en el fons, el que ens proposa Proust, més enllà de les contingències absolutament necessàries per a expressar una vida, és, de fet, una qüestió filosòfica: ens proposa d'expressar les relacions que hi ha entre la vida d' «un qualsevol de nosaltres» i el regne de la veritat. Des d'aquesta anàlisi es pot veure que les qüestions que interessaven a Proust es troben en consonància amb les que interessaven a Merleau-Ponty: l'entitat del subjecte modern quan el definim des de la corporalitat i, per tant, des de la seva singularitat, l'erosió que pateix aquesta entitat en la seva relació social i física en el món i en la temporalitat, i la convicció que, a través de la sensualitat i de l'expressió creativa,

es troba el camí vers la veritat.

En el quart i darrer capítol d'aquest treball s'exposa la línia interpretativa de la influència de Proust en Merleau-Ponty. Certament, en aquest capítol pren cos la veritable recerca: a través dels textos de *Le visible et l'invisible* i de *L'Oeil et l'Esprit* s'assenyala quins elements de l'expressió proustiana s'han incorporat de manera natural a la darrera ontologia del filòsof. A partir de la profunda sensualitat que regna en l'obra de Proust i des de la plasticitat natural amb què modela el seu llenguatge, però, sobretot, a partir de la manera com l'escriptor encara l'experiència del jo, i estableix una particular distància entre el subjecte, l'objecte i l'altri, Merleau-Ponty extreu una línia de pensament nova i fecunda. Serà a través de la idea de *quiasme* i reelaborant les idees sensibles respecte un transfons de passivitat, que el filòsof modelarà una idea del jo i de la veritat lligada a l'experiència poètica. Tal i com apareix a *La Recerca*, la veritat s'amaga en els meandres de la significació, en les impressions primeres, en les experiències liminars i, per poder penetrar-hi, cal seguir un trajecte que no és directe, sinó ple de giravolts, i dirigit per la pròpia crida del sensible. En aquest sentit, el filòsof, com l'escriptor o el pintor, per a poder tenir experiència de la veritat, haurà de fer servir tots els mitjans de percepció de l'home, i, sempre a través de la sensibilitat, entrar en totes les formes que delineen i nodreixen l'acte creatiu. Les vies d'accés a l'Ésser travessen, doncs, les articulacions del món estètic, però és a través d'un treball interior que els subjectes encarnats poden penetrar-hi.

Així doncs, i tal com es fa palès a l'apartat de les «Conclusions», la darrera filosofia de Merleau-Ponty reivindica una forma d'expressió original i de represa que, tot i que fa ús de la metàfora i de la imatge per a descriure, no pretén substituir el seu

llenguatge pel llenguatge de l'art o de la poesia, sinó posar de manifest que *no hi ha un parlar filosòfic absolutament pur*¹⁰ a causa de la mateixa naturalesa quiasmàtica de tots ens i que, per tant, convé saber inferir de la singularitat dels altres discursos un benefici filosòfic. És per aquest camí –creiem– que es deslloriga la problemàtica del pensament de Merleau-Ponty que, en conjunt, es troba, no tant al costat de l'epistemologia o de l'ontologia sinó que és sobretot una descoberta contínua i pacient de la juntura que uneix el subjecte, el món i els mots. Es tracta, doncs, d'expressar aquell indissociable encreuament entre el pensament encarnat en els mots i la seva ramificació simbòlica i conceptual a través d'una nova expressió metafòrica, indirecta, que es col·loca enmig del treball manual de l'escriptura i del treball de pensament per explicitar els fonaments últims de la circulació de sentit en la intersubjectivitat.

Cal dir, per acabar, que aquest dinamisme de la metàfora obre el circuit referencial cap a l'alteritat. Hi ha una estilística de la carn, hi ha una manera singular i pròpia en cada ésser viu de ser en el món. Merleau-Ponty, en la seva concepció de l'alteritat, crea alhora, sense explicitar-la, una ètica que deriva d'aquesta concepció. Alguns estudis molt recents s'interessen per aquest aspecte poc tractat de l'obra del filòsof¹¹. I és des d'aquest sentit que la lectura de l'obra de Merleau-Ponty, més enllà de la força del seu discurs i del nou camí que obre en la filosofia contemporània, convida els seus veritables lectors a un cert amor per les coses, a una aproximació delicada i penetrant, a una mirada respectuosa vers els altres i vers allò que passa, que nodrirà la pròpia vida de qui ho llegeix. Merleau-Ponty ens convida, en el fons, a estar amatents als altres, a parar-hi atenció, i a preocupar-nos per la seva singularitat i manera de fer i

¹⁰ *Le visible et l'invisible*, p. 319.

¹¹ Al darrer número de la revista *Chiasmi*, dedicada íntegrament a estudis sobre l'obra de Merleau-Ponty, hi ha un article que exposa aquest tema: Ronald Bonan «Le souci de l'autre. Y a-t-il une éthique merleau-pontinienne?» (*Chiasmi internacional* 5, Vrin, Mimesis, 2003, pp. 311-330).

de ser; a pensar, doncs, agosaradament i creativament, com l'únic camí de coneixement i de saviesa.

* * *

L'única edició catalana dels textos de Merleau-Ponty és *Elogi de la filosofia i altres assaigs* (Ed. Laia, Barcelona, 1988). Tots els fragments de les altres obres de Merleau-Ponty i dels estudis que es citen en aquest treball són, doncs, traduccions nostres (si no s'assenyala l'edició catalana), i la referència sempre remet al text original. Quant a les traduccions catalanes de Proust, s'ha triat, sempre que s'ha pogut –d'entre les poques que hi ha–, les que hem considerat més oportunes en relació al motiu pel qual era citat el fragment en qüestió, i donem sempre també la referència a l'original.

* * *

L'article de Merleau-Ponty *L'Oeil et l'Esprit* aparegut a la revista «Art de France» al 1961 s'il·lustra amb sis làmines d'artistes contemporanis relacionats amb el contingut de l'article. Seguint aquest format, aquest treball s'il·lustra també amb sis làmines relacionades amb el nostre text.



Cézanne, Paul *La muntanya Sainte-Victoire*, 1900-02
Aquarel·la, 31 x 48 cm, *Gabinet de dibuixos, Museu del Louvre, París*

*Cézanne vol pintar la matèria en el moment en què pren forma; el naixement de l'ordre per una organització espontània. (Merleau-Ponty, *Sens et non.sens*, p. 18)*

I. INTRODUCCIÓ: LITERATURA I FILOSOFIA EN L'ÈPOCA MODERNA

1. La gènesi de la subjectivitat

L'època moderna neix a partir de la forta crisi medieval de la cultura europea que s'ha anomenat Renaixement. En aquest important període conflueixen una sèrie de fets cabdals: d'una banda, el trencament de la unitat religiosa, el descobriment del Nou Món i una nova concepció del sistema solar i, de l'altra, una nova sensibilitat en la producció artística i poètica a través de la recuperació de l'antiguitat clàssica. Considerant la suma d'aquests fets, el Renaixement comporta, per aquells que van viure aquest període, un lent esmicolament de les creences que sustentaven el passat immediat, i inicia un llarg procés que posarà en qüestió les conviccions que naturalment s'havien tingut sobre les coses.

El pensament modern es caracteritzarà respecte a les èpoques anteriors per la voluntat d'arribar a un coneixement integral de la natura, tot eliminant qualsevol misteri –religiós o pagà- del coneixement humà. Hi ha una confiança plena en les possibilitats de la raó per comprendre un món i un home que semblen naturalment predestinats a ser objecte del nostre coneixement i de la nostra acció. I hi ha un altre element, filosòficament potser més important, que és que, siguin quines siguin les seves divergències, els moderns tenen en comú la idea que l'ésser interior –el *moi* de Montaigne– o l'ésser-subjecte –el *je* de Descartes– és un element vertebrador dels seus edificis filosòfics.

Aquest capítol primer del treball vol exposar aquest paper predominant que va prenent el jo al llarg del pensament filosòfic i literari moderns. Tot arrencant de Descartes i Montaigne, entrem en el procés de la manifestació incipient de la subjectivitat en l'àmbit filosòfic, i ho posem en relació amb la gestació i desenvolupament de la novel·la com a nou gènere literari. La modernitat ha furgat a l'interior del jo, ha volgut cercar totes les traces que conformen la seva entitat, i, si podem comprendre alguna cosa més d'aquest home certament *complicat*¹, és en bona part gràcies a allò que la nostra tradició moderna ens han ensenyat a veure-hi. En aquest grau en què ens coneixem, doncs, som deutors d'una tradició que aquesta primera part del treball vol il·luminar.

¹ *Un home és més complicat, infinitament més, que el seu pensament*, ens diu Paul Valéry (VÁLERY, P. *Tel quel* «Choses tues», Gallimard, París, 1941, p. 46). Aquesta part complicada de l'home, que es troba més enllà del seu pensament i que dirigeix en part el seu comportament, és el que mira

1.1. Antecedents històrics: la modernitat francesa

Podríem dir que les *Meditacions metafísiques* de Descartes inauguren la filosofia moderna. Aquesta obra, juntament amb el *Discurs del mètode*, conté la voluntat expressada de començar des de zero, tot assumint un cert fracàs d'una filosofia multiseular ancorada en la crisi del realisme aristotèlic. Les *Meditacions metafísiques* és un text profund i suggeridor que no només inaugura una nova actitud filosòfica que en la seva arrel s'ha anomenat idealisme, sinó que obre també nous camins a la ciència i il·lumina els trets essencials de la literatura i el caràcter francesos. A nosaltres ens interessa sobretot –a banda de la seva posició central en la història de la filosofia i de la cultura– perquè conté una visió nova de l'home. En les dues primeres meditacions l'home que s'adreça al lector és un ésser alliberat de la protecció divina, que, per poder conèixer-se ell mateix, queda a mercè de les seves facultats i de les seves incerteses. Descartes, format en un convuls segle XVII francès que comença a rebre la llum del renaixement italià, s'encara a una tradició filosòfica mil·lenària i formula una qüestió que, en uns termes nous i propis, pretén qüestionar fins al final l'entitat del subjecte. El filòsof es pregunta, a la segona meditació metafísica, més enllà de tota transcendència prèvia, i establert únicament en una consciència que s'interroga, la darrera qüestió possible:

Jo, doncs, si més no, no sóc alguna cosa? Però ja he negat que jo

d'exposar la filosofia, però, sobretot, també, la novel·la.

*tingui cap sentit ni cap cos. Dubto, tanmateix; ja que, què se'n deriva d'aquí? Sóc tan dependent del cos i dels sentits que, sense ells, no puc ser? Però m'he persuadit que no hi havia res de res al món, que no hi havia cel, ni terra, ni esperits, ni cossos; no m'he persuadit, doncs, també, que jo no era?*²

Abordar la qüestió de què pot l'home conèixer de si mateix fins al punt d'arribar a dubtar de la pròpia entitat és una actitud filosòfica nova de la qual volem estudiar les darreres conseqüències. L'inici és esporàdic, aïllat, però, de mica en mica, comportarà canvis profunds en el conjunt de la societat europea. El teocentrisme occidental, imperant en els nivells culturals gairebé fins a finals del segle XVIII, recolzava la identitat de l'home en el seu origen diví, així com la pertinença determinant a una família. Aquests dos fonaments organitzaven una consciència ontològica i ètnica que col·locaven la identitat de l'ésser en una transcendència. Els aires moderns aniran segant aquest pensament i lentament es produirà un gran canvi en aquesta consciència. Hi haurà una tendència a esvanir de l'horitzó la identitat metafísica de l'home per tal de delimitar-lo únicament al seu ésser, als límits de la seva pròpia entitat. Tot hi ajudarà en aquest entramat de causes i conseqüències: el naixement d'una consciència burgesa que tendeix a concebre l'home com a ésser individual immers en una família cada cop més reduïda; la conformació ideològica protestant, amb una concepció més interioritzada

² DESCARTES, R. *Oeuvres philosophiques* (Tome II, «Les Méditations», Ed. Garnier Frères, París, 1967, p. 415). Immediatament després de fer-se aquesta pregunta fiblant, respon: *No, certament, si he arribat a persuadir-me d'alguna cosa o si he pensat alguna cosa és perquè, sens dubte, jo era.* Traiem, doncs, deliberadament, aquest text del seu context, només per mostrar la força que pot arribar a tenir formular un dubte tan penetrant. No fem, doncs, una lectura de Descartes ortodoxa, però és, en tot cas, una lectura contemporània. Víctor Gómez Pin, en aquesta línia, ens diu: *Inevitable parece la aventura de Cartesio, reemprendida cada vez que alguien replantea de manera decidida la cuestión de los cimientos (Descartes, la exigencia filosófica, Ed. Akal, Madrid, 1996, p. 70).* És, doncs, perquè amb aquesta pregunta es remouen els fonaments, que interessa veure tot el que desencadena la seva formulació.

del fet religiós; l'adveniment progressiu de la novel·la romàntica que crea un protagonista solitari i estranger que ha perdut les arrels i la identitat del qual només es crea a través de les seves circumstàncies,... . Però si anem vers l'origen, a la França del segle XVII, amb una ideologia més protestant que la que diu la seva història oficial ³, i ho concretem en Descartes, veurem que és el representant d'una ontologia que abandona tota transcendència i furga cap a l'interior a la recerca d'una veritat més sòlida.

L'expressió d'aquesta nova veritat que pretén estar lliure de prejudicis es determina amb un nou mètode que Descartes sintetitza a la *Taula dels principis de la filosofia*. Ens diu: *Per examinar la veritat, cal, un cop a la vida, posar en dubte totes les coses, tant com es pugui* ⁴. El dubte –no un dubte escèptic sinó metòdic– apareix com un mecanisme modern essencial en la constitució de la veritat, i permetrà posar les bases d'un incipient mètode científic. Ara bé, tot i que inicialment el dubte filosòfic és només un mètode i que, a l'interior de l'obra de Descartes, encamina vers el veritable coneixement –vers les idees clares i distintes–, el principi del dubte s'instal·larà pertorbadorament en el pensament modern –si més no en aquells àmbits de pensament la naturalesa dels quals no permet d'estructurar-se fàcilment sota

³ Javier de Prado ens diu, a propòsit d'això: *el problema de la modernidad es un problema europeo, aunque su formulación venga dada de manera más violenta en los países de conformación ideológica protestante; Francia, mucho más protestante en su ideología que lo que pudiera aparentar a través de su historia oficial, se nos presenta como uno de los bastiones occidentales en el intento de elaboración de una ontología que, por oposición a la que antes definíamos, vamos a llamar inmanente. España, sin embargo, separada de la evolución del pensamiento europeo por la Contrarreforma; inmersa, salvo contadas excepciones marginales, en teología y en política geocéntrica, escapa a esta evolución* (Javier de Prado *Para leer a Proust*, Ed. Palas Atenea, Madrid, 1990, p. 28). Certament, la ideologia protestant cerca una relació més íntima entre el creient i Déu i, en aquest sentit, reforça el jo respecte a la comunitat. Aquest protagonisme del jo en l'àmbit religiós segueix la tendència moderna en un aspecte molt profund, i sembla probable que els països que no van patir aquesta reforma –seguint el que en diu Javier de Prado– quedessin una mica al marge d'aquesta transformació moderna, que els va arribar més tard.

⁴ DESCARTES, R. *Les principes de la philosophie*, 1ère partie, Ed. Vrin, París, 1970, p. 117.

axiomes absoluts ⁵– i farà que cada cop sigui més difícil fixar un estatus per a la identitat de l'ésser, i en especial de l'home.

D'altra banda, cal dir que, a la segona meitat del segle XVI, seixanta anys abans de la redacció de les *Meditacions metafísiques* i a quatre-cents quilòmetres al sud-oest de París, Montaigne publica la primera edició dels *Assaigs*. Com el mateix Montaigne ens diu al prefaci *al lector*, és un llibre de bona fe, i hi afegeix una confessió inesperada a l'època: *No m'he proposat cap finalitat que no sigui domèstica i privada* ⁶. Centenars de pàgines d'introspecció, de descripció dels entorns naturals i culturals més privats de Montaigne, amb referències a múltiples lectures amb les quals l'autor s'apropa a la vivència real d'aquell passat per interpretar la seva experiència present des de la més primigènia subjectivitat moderna –l'assagista es troba implicat completament en cada narració. La literatura francesa, abans doncs que la mateixa filosofia francesa, inicia el que podem anomenar en un sentit molt ampli la Psicologia moderna: la introspecció i l'anàlisi de la pròpia consciència ⁷. S'inaugura, doncs, amb Montaigne, l'escriptura autobiogràfica ⁸ que acabarà per esdevenir una exigència en l'home modern –sobretot en l'home modern francès ⁹– perquè aquest nou home, per explicar-se a si

⁵ Pensem en l'àmbit de les ciències biològiques i mèdiques, i també, és clar, en l'àmbit de les ciències socials. En aquestes ciències es fa difícil trobar lleis tan inviolables com les que trobem a les ciències físiques o matemàtiques, a causa de la naturalesa mateixa d'allò que se n'estudia la seva organització interna; una naturalesa més complexa i en evolució constant.

⁶ MONTAIGNE, M., *Essais I*, Ed. Gallimard, París, p. 49.

⁷ Merleau-Ponty dirà de Montaigne, a *Sens et non-sens*, que aquest autor no ha sortit mai d'un cert astorament davant d'ell mateix, i que això n'és tota la substància i la saviesa de la seva obra.

⁸ Certament hi ha autors anteriors que tenen textos autobiogràfics com Sant Agustí o Santa Teresa, però és més problemàtic veure aquests textos com una confessió completament deslliurada de la col·lectivitat. Sta. Teresa escriu en primera persona la seva vida, sí, però el seu objectiu no és la configuració del seu jo, que ve configurat ja des de la perspectiva de la doctrina cristiana sinó la demostració de la seva pertinença a una família religiosa.

⁹ A la literatura francesa trobem un seguit d'obres d'aquest ordre: *Memòries de Saint-Simon*, *Memòries d'ultratomba* de Chateaubriand, *Les Confessions* de Rousseau, *La comèdia humana* de Balzac, l'obra poètica de Baudelaire, Rimbaud i Mallarmé,...

mateix, no admetrà ja res més que el balandreig del seu propi existir. En aquest sentit, doncs, Montaigne instaura l'espai de la modernitat filosòfica en l'escriptura. Aquest espai inexplorat s'estendrà a través de dos eixos nous: d'una banda, la domesticitat de la matèria tractada i, de l'altra i més important, la subjectivitat que envaeix per sempre més el procés enunciatiu en l'escriptura.

Ara bé, abandonar la transcendència que havia conformat tot el període medieval i arrecerar-se sota una ontologia immanent no vol dir, necessàriament, col·locar-se a l'altre extrem, és a dir, pensar que la veritat sobre les coses es troba sota el domini de l'home. No vol dir això perquè, precisament, a partir d'ara, l'entitat de l'home i l'abast del seu coneixement esdevenen més que mai un problema irresoluble. La immanència que fan seva Montaigne en un àmbit més literari i Descartes en el filosòfic és una immanència no només en el sentit kantianista d'allò restringit dins els límits de la nostra experiència possible, o en un sentit existencial d'expressar-se únicament a través de coordenades històriques i geogràfiques, sinó que la immanència fa referència, sobretot, a allò tancat dins nostre, dins el nostre ésser, a l'interior d'aquella intimitat que s'escapa al mateix subjecte, s'amaga, i que, per descobrir-la, cal recórrer a una nova experiència, a una experiència que haurà de ser més profunda i clarivident. Així doncs, la veritat adquireix un matís més vital, perd en bona part el caràcter abstracte i intel·lectual, i es percep sensiblement, és per tot arreu, però indefinible. I això provoca que les vivències més íntimes prenguin protagonisme, fins i tot, dins dels textos filosòfics: *Sóc aquí, assegut vora el foc, vestit amb una bata, amb aquest paper a les mans...*¹⁰.

¹⁰ DESCARTES, R. *Oeuvres philosophiques*, Tome II, «Les Méditations», Ed. Garnier Frères, París, 1967, p. 405.

Neix, així, a la narració occidental, la primera persona del singular com una emergència de l'espai de la intimitat i de la singularitat. L'obra d'art, la literatura i la filosofia seran els llocs privilegiats per manifestar-la i expressar-la. L'home modern dóna via lliure a la seva singularitat perquè considera que és l'únic espai que honradament es pot permetre si vol ser sincer amb el que sap o pot saber. Així, a través d'aquestes anàlisis introspectives constants, la literatura i la filosofia crearan una manera d'escriure perfectament adequada als vaivens, a les repeticions i a les correccions d'aquesta consciència a la recerca d'una definició de la seva pròpia naturalesa i del seu propi existir. El dubte i la incertesa que envolta l'aire d'aquesta recerca, com una atmosfera indefugible, fa tremolar, a estones, la creença en les possibilitats de la raó¹¹. Milan Kundera expressa amb un bell exemple aquesta idea de perdició (ontològica i moral, en aquest cas) que es troba a l'origen de la modernitat:

Era quan Déu abandonava el lloc des d'on havia conduït l'univers i el seu ordre de valors, destriant el bé del mal i donant sentit a cada cosa, que Don Quixot sortia de casa seva i ja no va estar en situació de reconèixer el món que el voltava. Absent el Jutge suprem, aquest apareixia de sobte esfereïdorament ambigu; la Veritat divina, l'única, s'havia fraccionat en centenars de veritats relatives que els homes es repartirien. Naixia d'aquesta manera el món dels Temps moderns i amb ell la seva imatge i model: la novel·la¹².

¹¹ Gran part de la temàtica de la filosofia moderna girarà entorn de la qüestió dels límits de la capacitat humana per conèixer. Els títols són ben simptomàtics: *Tractat de la reforma de l'enteniment, Investigacions sobre l'enteniment humà, Nous assaigs sobre l'enteniment humà, Crítica de la raó pura, ...*

¹² KUNDERA, M. *L'art de la novel·la*, Ed. Destino, Barcelona, 1987, p. 19.

1.2. El naixement de la novel·la

Certament la història de la novel·la com a gènere literari exclusivament modern s'esdevé a Europa; una Europa entesa no en un sentit geogràfic sinó com a estructura espiritual, tal i com l'entén Hegel. Tota la gran literatura europea conté sempre, entre les seves motivacions més profundes, aquesta recerca ontològica de què parlàvem, i és a França on es manifesta més genuïnament i amb continuïtat. En la creació de la gran literatura –el *Don Quixot* de Cervantes, el *Faust* de Goethe, *Guerra i Pau* de Tolstoi, *A la recerca del temps perdut* de Proust,...– hi ha sempre una intenció de fer recerca ontològica, fins al punt que, per als seus creadors, aquesta literatura no és mai una professió, ni tan sols únicament una vocació, sinó que arriba a ser gairebé el sentit de la seva existència.

Ara bé, establint aquesta relació directa entre filosofia i literatura venim a dir que la novel·la –el gènere específic de la modernitat– s'ha esdevingut gràcies a Descartes? Creiem que en gran part sí. L'abast i la influència del pensament cartesià és enorme i, tant el dubte que instal·la en la entitat mateixa del subjecte pensant, com l'exigència d'un mètode de claredat i distinció, travessen tot el pensament modern. Cal, però, diferenciar bé aquestes dues influències. D'una banda, l'exigència del mètode recau sobre la línia més teòrica i científica, i dóna cos i fa avançar la ciència incipient del segle XVII: gran part del pensament científic beu i combrega amb aquesta exigència metòdica del pensament cartesià i s'hi sent afí –en gran part perquè el propi Descartes era matemàtic i va contribuir a la història de la matemàtica. Aquesta exigència metòdica suposarà en altres camps del coneixement –sobretot aquells que no tracten únicament amb la matèria– una certa insatisfacció perquè porta en alguns casos a l'esquematisme i a l'abstracció de continguts. El mètode obliga a deixar de banda consideracions importants en la psicologia que afecten al ple desenvolupament d'un coneixement integral. És en aquesta línia d'influència cartesiana que es situa Husserl quan, en la conferència «La filosofia en la crisi de la humanitat europea» ¹³, denuncia la ingenuïtat del racionalisme que caracteritza tota l'Edat Moderna en virtut del qual la ciència objectivista pren el que ella anomena el món objectiu per l'univers de tot el que existeix; d'aquesta manera, ens diu Husserl, s'oblida del món intuïtiu, del factor subjectiu, i descuida, per tant, el subjecte actuant. La crisi europea radica, doncs, en una aberració del racionalisme, que aconsegueix que la ciència i el coneixement defugin el món de la vida ¹⁴.

¹³ HUSSERL, E. *Invitación a la fenomenología*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992, pp. 119-28. Conferència pronunciada a l'Associació de Cultura de Viena el 7 i el 10 de maig de 1935.

¹⁴ M. Kundera (op. cit.) a partir d'aquesta lectura de Husserl va més enllà i ens diu que precisament aquesta negligència de la filosofia i de la ciència cap al món de la vida l'ha «revelat, mostrat i

Hi ha, d'altra banda, la segona línia d'influència: el dubte al cor mateix del subjecte. Creiem que Descartes amb el dubte, Montaigne amb una punyent introspecció, i un cert esperit francès que ambdós comparteixen són a l'origen de la novel·la moderna. El dubte que instal·la Descartes al cor mateix del subjecte, en la mateixa raó, genera aquesta recerca a les palpentes del propi jo que, amb l'exemple donat per Montaigne, s'inicia en ple segle XVII, i esdevé irrefrenable fins als nostres dies. La novel·la moderna tindrà respecte l'èpica clàssica amb qui entronca (*L'Odissea, La Ilíada, L'Eneida,...*) un component altament profà –el protagonista no és un heroi ni un guerrer, ni hi ha déus amatents a aquest mortals– i sobretot un component de soledat universal: el protagonista de la novel·la moderna és un home modern, cartesià, un home d'entitat incerta, precària i temporal, relacionat íntimament amb una matèria aliena i no sempre dominable. La novel·la moderna no podrà seguir el mestratge d'aquelles desmesurades èpiques inaugurals de la humanitat que narraven els antics, sinó que relatarà cròniques, individuals o col·lectives, que des d'aquest punt de vista, ja tendeixen *avant la lettre* a ser novel·les realistes.

Proposem aquesta nova interpretació o aquesta lectura matisada de la modernitat que permet llevar-li l'aire negatiu i fragmentador a la confrontació secular entre ciència i món de la vida perquè engloba el problema en el seu origen, abans d'aquest esclat bipolar. Des d'aquest enfocament, la modernitat és una gran tendència històrica els representants més importants de la qual són Montaigne i Descartes, que es caracteritza per l'abandonament de la transcendència cap a espais de més intimitat, i on el bon moment econòmic i la confiança en el poder de

il·luminat quatre segles de novel·la». Des del nostre punt de vista la novel·la no és originada únicament per l'exigència de mètode (la bona novel·la també ha d'actuar amb claredat i distinció) sinó

l'home sobre el domini de la matèria –derivada, també, de l'abandonament de la transcendència- permet el gran desenvolupament de les tècniques i de les arts. A partir d'aquest nou espai ontològic de la immanència, un espai propi i més humà, sorgeix tant la ciència com la literatura. Podríem dir que Montaigne i Descartes obren una nova actitud davant el món que pren múltiples formes –i a vegades contradictòries– en cada camp de la cultura: una actitud que vol crear sense normes que no siguin les voluntàries, guiada pel propi instint, i que cerca dins l'home totes les potències per conèixer; una actitud que té la força i l'audàcia de posar en joc tota la potència d'una raó que, sentint-se qüestionada però sense renunciar gens a la recerca de la veritat, s'endinsarà cap a nous espais més íntims i, tanmateix, universals.

Aquesta interpretació dóna cabuda i fa comprensible la gosadia de la nova ciència que és capaç de trencar, no només els motlles medievals sinó, fins i tot, la visió de la física grega, –desconsiderant el respecte que tenien els antics a la multiplicitat–, per poder començar a pensar el món físic únicament en termes de matèria i forces. I s'explica, també, el fet que aquesta mateixa ciència, a poc a poc, i cercant la veritat, s'hagi minat per dins dels propis problemes i de plantejaments que, suposant-se objectius, contenien uns pressupòsits ontològics que no s'havien considerat. I, en conseqüència, també fa entenedor que aquesta mateixa ciència, en la seva vessant més teòrica, hagi entrat en crisi en ple segle XX, veient-se obligada a considerar la presència de la subjectivitat en els resultats dels seus experiments, en un paral·lelisme molt interessant amb el procés literari que, partint d'una llengua neutra i universal, acaba per descobrir la importància decisiva i absoluta d'un estil

per l'altre germen que sembla Descartes: el seriós dubte sobre l'entitat del subjecte.

personal i concret.

Aquesta mirada a la consciència ontològica de la modernitat i a les conseqüències psicològiques i literàries que se'n deriven, la volem posar de manifest, com un microscopi de gran augment, en l'obra de Marcel Proust. Les motivacions que empenyen Proust a escriure *La Recerca* són molt serioses ¹⁵. El seu treball, de considerables dimensions, és la recreació literària d'una vida. Tota l'obra gira entorn d'un jo narrador que no oblida mai que l'objecte de la narració no és la descripció d'una exterioritat social o material, sinó el descobriment del seu jo. En d'altres paraules, la creació del món narratiu proustià té, com a darrera finalitat, descobrir la gènesi del jo. *La Recerca* ens ofereix, doncs, una descripció molt seriosa i acurada del procés vital que pateix la concepció de l'entitat del protagonista, així com del seu esdevenir a través de les mil coses que conformen aquesta entitat. No es centra tant en l'home mateix com en la degradació, tant positiva com negativa, d'aquest home en el seu transcurs temporal. La mort, per exemple, no preocupa tant en el sentit d'ultratomba com en un sentit vital: es reflexiona sobre les morts parcials que pateix el jo al llarg de la vida, es consideren aquells canvis existencials que modifiquen i destrueixen un jo tot construint-ne un altre. De fet, hi ha una perseverança a voler expressar l'home més immediat i més íntim, aquell que es reconeix en els seus hàbits i en la quotidianitat del seu paisatge habitual i, sobretot, com es transforma amb ells. Aquesta obra vol ser la traducció de l'experiència del jo al llarg d'una vida i, per fer això, a l'escriptor li cal, a través d'un gran esforç de

¹⁵ A partir de 1909, Proust abandona tota vida social i s'enclaustra en una habitació (les parets de la qual estan insonoritzades amb suro) per dedicar-se a escriure la seva obra. Aquesta redacció dura més de dotze anys, i l'escriu, bàsicament, de nit, fins a la seva mort, al 1922. Quant a les veritables motivacions, ens remetem al capítol III d'aquest treball. Allà posem de manifest allò que Proust ja ens diu: que en la seva obra va a la recerca de la veritat.

recerca i de creació, desvelar les realitats que s'amaguen sota les veritats adquirides, i fer ressuscitar la flama d'aquells records ocults que han sigut autèntica font de sentit.

Ara bé, com s'ha arribat a Proust? No ha estat un camí fàcil arribar a l'expressió d'aquest home que vol despullar-se de tota metafísica; retratar un home, per dir-ho des de la literatura contemporània, sense atributs ¹⁶. De Montaigne a Proust hi ha un llarg camí: quatre segles de literatura francesa plena de transformacions, relatives sobretot a modificar la llengua en vistes a accedir més profundament en l'esfera de la intimitat. L'escriptura clàssica del XVII era fonamentada en una raó intemporal de la llengua, i això va ser així –malgrat l'experimentació en les temàtiques i en els jocs amb la ficció en el XVIII– fins a principis del XIX, és a dir, la literatura francesa va passar de la preburgesia monàrquica als postrevolucionaris –de Choderlos de Laclos a Stendhal– sense que hi hagués cap reflexió lingüística, entenent sempre el llenguatge com un universal. Però el dubte i la sospita moderna esberlen, a poc a poc, aquesta pretesa objectivitat. De mica en mica els literats francesos abocaran sobre el llenguatge un nou vocabulari: una facilitat sorprenent per crear neologismes abstractes capaços de significar els matisos dels moments, dels moviments, de les modulacions d'una consciència en continu esdevenir. Si bé l'estructura de la frase gramatical francesa es construeix sobre la monotonia del subjecte, més el verb, més els complements, també és cert que la sintaxi francesa ha de fer grans esforços per conjuminar aquest pretès ordre amb una necessitat emocional que complica la frase fins a extrems que

¹⁶ Prenem aquesta expressió del títol de Robert Musil *L'home sense qualitats* (en l'edició castellana, *sin atributos*) perquè Ulrich, el protagonista de la novel·la, és un bon exemple d'un home idealista, sarcàstic, espectador: un home del segle XX. En la descripció d'aquest protagonista, l'autor vol fer palès que la identitat no és alguna cosa amb la qual naixem, o que ens defineixi, sinó alguna cosa

a vegades resulten xocants. I és a partir de Victor Hugo i sobretot de Flaubert –com molt bé explica Roland Barthes¹⁷–, que la forma esdevindrà un problema. I, en aquest moment, l'ofici d'escriure comença a esdevenir una lluita infatigable amb la paraula. L'escriptor pren consciència que l'universal li fuig, que no el pot retenir entre els mots, i acaba per reconèixer que la seva consciència no podrà abastar de manera plena la seva condició si no exerceix una certa violència sobre el llenguatge per tal d'esquerdar els murs invisibles del sentit que genera.

L'esfondrament d'un llenguatge literari clàssic posarà en qüestió la literatura mateixa, que cercarà vies de naturalització d'aquest llenguatge. Flaubert funda una escriptura artesana, amb unes normes, però, que són els indicis de la seva artificialitat. I els escriptors posteriors a Flaubert en patiran les conseqüències. D'ara en endavant, l'escriptura implicarà cada cop més una opacitat de la forma i suposarà una problemàtica del llenguatge i de la societat. La paraula prendrà tota la magnitud que es mereix i s'establirà com un objecte que ha de ser tractat per un artesà, un mag o un escriptor, però no ja únicament per un intel·lectual. En el món de la cultura ningú no quedarà al marge de la pugna interna amb la paraula. A partir d'aquest moment, i com molt bé dirà Valéry, *la forma costa cara*¹⁸.

que cal ser historitzada, feta en un moment precís.

¹⁷ R. Barthes, a *Le degré zéro de l'écriture*, explica com Victor Hugo és l'únic revolucionari romàntic que, tenint en compte la dimensió carnal de la duració i de l'espai, en treu una temàtica verbal particular, que ja no es pot llegir dins la perspectiva d'una tradició, sinó només en referència a la seva existència. Només Hugo, pel pes del seu estil, ha pogut fer pressió sobre l'escriptura clàssica i portar-la a l'inici d'un canvi radical. (BARTHES, R. *Le degré zero de l'écriture*, Ed. du Seuil, 1972, pp. 47-48)

¹⁸ Barthes, en el llibre que acabem d'esmentar, explica que Valéry va donar aquesta resposta *la forma costa cara* quan se li va demanar per què no publicava els seus cursos fets al *Collège de France*. S'ha fet un salt de la universalitat del llenguatge clàssic –que es considerava com un bé comú, la forma tenia un valor d'ús i només el pensament contenia alteritat– cap a un llenguatge individual propi perquè, com ens diu Barthes, s'ha aixecat una ombra de dubte sobre el seu ús; i tota una sèrie d'escriptors preocupats per assumir la responsabilitat de la tradició, substituirà al valor–ús de l'escriptura pel de valor–treball. Per això, Valéry respon apel·lant a l'esforç que suposaria haver de publicar uns textos pensats com a suport a l'exposició oral per convertir-los en prosa on la qualitat del llenguatge està en relació amb el temps esmerçat. És en aquest sentit que la forma costa cara. (*Le degré zéro de l'écriture*, p. 50)

I tota aquesta evolució és endogàmica a l'home modern. La destrucció que es produeix, a nivell polític, de l'Antic Règim és comprensible si entenem que el problema del jo ha estat un motor epistemològic, estètic, però també ètic de la modernitat. L'home pertany cada cop menys a la família, i es pertany cada cop més a si mateix; la seva identitat no prové de Déu ni de la pròpia paternitat sinó que és ell qui l'ha de construir i, en el camp polític, ha d'exigir els seus drets. La Revolució Francesa s'explica a través de causes econòmiques i socials, però també, és clar, a través de causes ideològiques molt fortes que han empès els homes a lluitar per la seva individualitat. Per això, els plantejaments literaris que se'n deriven, en l'època de la Revolució i posteriorment, obren pas, cada cop més i de manera natural, a aquest espai de la immanència, a l'espai de l'autobiografia i a l'espai dels drets individuals. Pensem, per exemple, en les *Les Confessions* de Rousseau o en *El darrer dia d'un condemnat a mort* de Victor Hugo. En un hi trobem l'autobiografia més o menys verídica des de la pròpia mirada de Rousseau, amb la intenció de defensar la singularitat del seu ésser i exigir-ne el respecte, i, en l'altre, l'autobiografia fictícia de Victor Hugo, que es posa a la pell d'un condemnat a mort amb la intenció de defensar i exigir el dret a la vida. En ambdós casos, és el jo qui, des de la intimitat, des de la interioritat més incomunicable, vol emergir per ser reconegut i respectat socialment.

L'autobiografia esdevé, doncs, un vehicle formal de la construcció del jo, però no és només sota aquest format literari que es produeix la recerca d'un mateix. Quan l'home modern escriu –en l'assaig, per exemple– i parla de les seves pròpies idees,

es pot veure com, a més a més de la seva opinió i més enllà d'aquesta, el seu jo segrega una substància molt íntima que roman en el text. Hi ha un jo que no té la intenció d'expressar-se però que, tanmateix, hi és present, i rep la seva consistència en la vivència de l'experiència d'altri. És a dir, el jo modern, no només el jo que escriu, sinó el jo que viu i que es comporta en societat, pren cos en relació als límits de l'experiència dels altres, i evoluciona a partir d'aquest horitzó i d'aquestes relacions. Així, tot i que l'home modern té més llibertat perquè no té tants models a seguir, es troba, alhora, en la difícil situació d'ésser un jo que ha de crear-se en relació als altres –perquè és l'únic que hi ha–, un jo que haurà de crear, per tant, la seva pròpia veritat.

És des d'aquesta incertesa que Arthur Rimbaud, en una carta a Paul Demeny exclama: *Jo és un altre*¹⁹. En aquest cas, fidel al dubte cartesià de la primera meditació –*no m'he persuadit, doncs, que no era res?*²⁰–, el poeta qüestiona la possessió d'una identitat estable, i concep un jo que, per arribar a un coneixement ple d'ell mateix, ha de cercar la seva ànima, inspeccionar-la, temptejar-la i aprendre-la, ja que es perd i es confon entre les coses. La identitat del subjecte s'esvaeix en el corrent de les relacions que el lliguen al món, pateix un desenvolupament natural, és a dir, no intencionat des de la consciència, que l'allunya d'ell mateix i l'introdueix en el seu propi desconeixement, fins al punt de sentir-se indefinit i estranger, fins al límit d'identificar-se amb el seu contrari, amb l'altre: *jo és un altre*. L'artista, llavors, no és l'amo d'ell mateix, sinó que deixa que les coses i la vida s'expressin en ell. Ens diu

¹⁹ RIMBAUD, A., *Carta a Demeny*, 15 de maig de 1871 (*Oeuvres complètes*, «La Pléiade», Gallimard, París, 1972, p. 250). Per mostrar fins a quin punt aquest *Jo* no es pertany a ell mateix se li pren la persona del verb que li correspondria. No ens diu *Jo sóc un altre* sinó que ens diu *jo és un altre*, insistint en la distància insalvable que s'estableix en la interioritat mateixa del jo.

²⁰ Fragment citat. Ens remetem a la nota núm. 2.

en aquesta mateixa carta a Paul Demeny: *assisteixo a l'eclosió del meu pensament: el miro, l'escolto*. Hi ha una certa disgregació del jo perquè hi ha diverses forces alienes que hi fan pressió. Però, el fet que els poetes i els escriptors posin en evidència la naturalesa d'aquest jo fragmentari i dependent dona compte d'aquest pensament suspès en l'òrbita moderna al voltant d'allò exposat per Descartes i per Montaigne i que ens portarà, un cop ja en el segle XX, d'una banda, a la fenomenologia i, de l'altra, a la literatura contemporània.

1.3. La literatura contemporània i la fenomenologia

Dins la literatura contemporània es cerca –a causa de les transformacions que ha patit en la modernitat– expressar aquesta nova experiència del jo a través d'una reconciliació de la paraula de l'escriptor amb la paraula quotidiana, natural, dels homes, que doni compte de l'entitat incompleta i fragmentària del subjecte. Per això, els escriptors contemporanis –que en el món anglosaxó se'ls anomena, tanmateix, moderns– cerquen la mundanitat i forcen el llenguatge a expressar tot allò que en forma part: la mobilitat i el caos de l'instant, la divagació i el dubte de viure, la quotidianitat tediosa, el solipsisme latent. A vegades aquesta expressió té un caràcter experimental que, en alguns casos, pot fer perillar el sentit quan intenta transcriure de manera exhaustiva el monòleg interior –com l' *Ulisses* de Joyce, *Les ones* de Woolf, o *La carretera de Flandes* de C. Simon. A vegades el que vol posar de manifest és tot allò exterior al jo i assenyala la gran fragilitat dels fonaments de les relacions interpersonals i socials –com *El castell* de Kafka, *Ferdydurke* de Gombrowicz–, o fins i tot la fragilitat de la pròpia intimitat –com gran part de l'obra de Michaux. A vegades, juga arriscadament amb el mateix llenguatge per mostrar com aquest ens forma i ens transforma –*Je me souviens* de G. Pérec o *Exercices de style* de R. Queneau. Es pot dir, doncs, que la literatura del segle XX és un intent de posar de manifest les possibilitats de la paraula i alhora, també, aquest amagar-se de la vida, perquè vol descobrir dins l'experiència allò que hi ha ocult i soterrat per la

contingència del viure i que es produeix no en els dominis del record sinó en el present, en l'instant, en la fragmentació i intermitència de l'experiència.

Amb aquests exemples es pot veure l'abast filosòfic que aquesta literatura contemporània ha heretat de la modernitat, i que, sabent cada cop més que el món no pot ser reduït a literatura, intenta ser ella qui s'apropi més a l'experiència, intenta deslliurar-se dels cànons de la tradició per aconseguir arribar a la veritable cruïlla de l'art i de l'existència a través d'un grau extrem de subtilitat expressiva. Mirant d'explorar les possibilitats expressives, cognitives i imaginatives del llenguatge, la literatura contemporània ha acabat per assolir uns valors, unes qualitats i una especificitat pròpia molt estimables²¹. Aquesta complexitat de la seva forma ha generat estudis específics que cerquen la teoria que hi ha darrera aquesta creació artística i lingüística i que, en certa mesura, es troben a mig camí entre l'estudi acadèmic de la literatura i la filosofia pròpiament ²². Allò que a nosaltres ens interessa en aquest treball, però, no és l'exemple d'un filòsof que estudia i dona compte d'un literat, sinó un fenomen que ens sembla més interessant i que explica fins a quin punt la literatura i la filosofia modernes estan interiorment relacionades. Nosaltres exposarem el cas d'un filòsof, Merleau-Ponty, que des de la filosofia absorbeix i posa en pràctica alguna cosa essencial que s'ha expressat prèviament en una obra literària i, per tant, mostrarem que la recerca de l'escriptor i del filòsof en

²¹ Italo Calvino, a *Seis propuestas para el próximo milenio* (Ed. Siruela, Madrid, 1989), mira de discernir els valors literaris que haurien de conservar-se per al proper mil·lenni. En sis conferències tracta les qualitats específiques de la literatura i tria temes guia molt interessants: *lleugeresa, rapidesa, exactitud, visibilitat i multiplicitat*, –la sisena, *consistència*, no es va arribar a fer. Les dues darreres, *visibilitat i multiplicitat* tenen una temàtica ben filosòfica.

²² Gran quantitat de filòsofs, sobretot francesos, s'han interessat per l'estudi de les obres literàries i poètiques: Bataille, Blanchot, Deleuze, Derrida, Foucault, Heidegger, Benjamin, Steiner, Vattimo,... Però les obres literàries interessaven també a la sociologia i als propis escriptors: Calvino, Eco, Levi-Strauss, Nabokov, Paulhan,... Merleau-Ponty, de fet, es trobaria en algun lloc d'aquesta llista, si bé, com mostrarem més endavant, no fa una reflexió aïllada de la literatura, sinó que queda perfectament articulada en tot el seu pensament filosòfic.

aquest cas és la mateixa, fins al punt que la pròpia recerca trenca les barreres fictícies que s'havien erigit entre ambdues disciplines.

Aquest fet, que descobrirem amb detall al capítol quart, s'esdevé dins els dominis –o en els límits que els voregen– de la Fenomenologia. Podríem dir que la Fenomenologia és la darrera expressió del moviment filosòfic contemporani²³. La qüestió essencial de la reflexió fenomenològica és la voluntat de «posar entre parèntesi» el coneixement i, per tant, de manera momentània, deslliurar-se de la cultura i de la història per poder remuntar a un no saber radical. En el fons, originàriament, aquesta voluntat fenomenològica té l'objectiu de fonamentar de manera sòlida els ciments de la ciència –que Husserl hereta directament de Descartes. Per fer això, cal capbussar-se en aquell brou de cultiu des d'on han emergit els fonaments de la ciència i la seva evolució en el camp del coneixement. És a dir, la fenomenologia s'ocuparà d'allò que hi ha abans de la raó, però amb voluntat racionalista. Ara bé, aquest lloc de la consciència on es vol anar, aquest lloc previ a tota raó, és un lloc que vol ser explorat des de diversos emplaçaments: s'hi pot assajar d'anar des de la literatura contemporània, des de la fenomenologia més ortodoxa –a través del mètode husserlià de la *époqué*–, o des de la fenomenologia que desenvolupen els fenomenòlegs posteriors²⁴.

²³ Hom podria dir raonablement que el darrer moviment és l'Estructuralisme però nosaltres el considerem molt lligat a les ciències socials, sense manllevar-li, és clar, el seu pes filosòfic. La fenomenologia per la seva banda, fundada per Husserl i amb un gran desenvolupament històric posterior, més lligada a la ciència i a la metafísica, defensa essencialment que la filosofia no ha de ser presa com a fet i «des de fora» sinó que ha de ser considerada també com a pensament, és a dir, com a problema, gènesi, vaivé. Germina en la crisi del subjectivisme i de l'irracionalisme i, lluny d'una sistematització metafísica, la seva radicalitat recau sobre la interrogació i el seu inacabament essencial.

²⁴ La fenomenologia en el seu desenvolupament històric és inconclusa encara. Tot i que hi ha accentuacions diferents (des de Heidegger a Fink, de Merleau-Ponty a Ricoeur, de Pos o Thévenaz a Levinas) subsisteix, però, un «estil» fenomenològic comú.

1.4. Merleau-Ponty i la literatura contemporània

La filosofia de Merleau-Ponty, no només lliga sempre aquesta experiència primera al món percebut sinó que, en l'evolució del seu pensament, assaja de portar més enllà la fenomenologia i vol sortir dels límits imposats per la consciència per poder donar compte de la veritable experiència. El món que es proposa descriure és aquell món en el qual ens obrim a través de la fe perceptiva, i que és *salvatge*, en el sentit que encara no ha estat *reduit a les nostres idealitzacions i a la nostra sintaxi*²⁵. Aquest ésser brut, encara irracional, no treballat ni refinat pel pensament, cerca de descriure'l des d'un apropament fenomenològic, però, alhora, des d'una inflexió particular que ell hi estableix²⁶. Merleau-Ponty vol superar algun dels esculls que la fenomenologia husserliana no resol a través d'una reformulació de la relació del subjecte amb l'objecte i, alhora, de l'estatut mateix del subjecte, en una concepció de la unió de l'ànima i del cos que deixi de romandre per sempre més dins una doctrina d'articulació. Per això, el filòsof reivindica una nova metafísica que s'obre a la contingència de l'ésser i de la cultura que sorgeix en el seu si.

²⁵ *Le visible et l'invisible*, p. 139.

El que resulta més interessant és que aquesta obertura filosòfica de Merleau-Ponty s'orienta cap a una aproximació agosarada vers l'expressió literària. Al curs 1958/59 fet al *Collège de France*, fa una anàlisi sobre la literatura a partir de la important relació que s'estableix a l'interior del llenguatge literari entre el signe i el significat. Defensa que en la literatura contemporània hi ha hagut en la veu del narrador –o de l'autor– que parla una transformació que no s'ha produït a través de les categories d'objectiu i de subjectiu sinó a través del mode de significació, que és indirecte. Aquesta transformació és molt interessant des d'un punt de vista filosòfic, i és la que Merleau-Ponty analitzarà i aprofundirà. Citem-ne el fragment on apunta aquesta idea, i que fa una referència explícita a Proust:

Després de Proust, de Joyce, dels americans, el mode de significació és indirecte: jo–altre–el món deliberadament barrejats, implicats l'un en l'altre, expressats l'un per l'altre, en [una] relació lateral – Proust: la crida a escriure feta per les coses (campanars de Martinville, 3 arbres): evidència de l'ésser allà, mut, de les coses, que exigeix la paraula, una paraula la finalitat de la qual és restituir llur silenci (...), l'essència en l'aparença, paradoxalment –la transcendència com aquesta paradoxa– la trobem a tot arreu: en mi, sóc intermitent, micro–descripció que mostra [la] discontinuïtat, (...).²⁷

Així doncs, de la mà de Merleau-Ponty i de la fenomenologia, podem endinsar-nos en la literatura contemporània a la recerca d'un mode de significació que pot expressar més bé la relació lateral que tot ésser estableix amb els altres i

²⁶ Per al desenvolupament d'aquest tema important, ens remetem al segon capítol d'aquest treball.

²⁷ *Notes de cours 1959-1961*, p. 49.

amb si mateix. Veurem que Merleau-Ponty és sensible a molts literats –esmenta sovint Stendhal, Claudel, Simon,...– però coneix molt bé i té en gran estima el caràcter fenomenològic que presenta l'obra de Proust. L'esforç de la fenomenologia per retrobar el contacte primer amb les coses des d'una consciència que es qüestiona ella mateixa no és lluny de moltes qüestions que es proposen, sense cap teorització prèvia, a l'interior de les obres literàries contemporànies. Amb l'obra de Merleau-Ponty, i sobretot des de *Le visible et l'invisible*, hi ha la possibilitat de deixar que l'obra filosòfica begui a voluntat d'una literatura en plena eferescència, i que es porti a les darreres conseqüències la força i la potència de l'expressió literària en benefici de la filosofia. I és especialment a través de Proust, a través de com s'apropa a l'experiència del jo i de la temporalitat, i de com considera l'art –l'art de l'escriptura, de la pintura, de la música- com un camí segur vers la veritat, que Merleau-Ponty podrà apropar-se d'una manera més intuïtiva i agosarada a aquella experiència vital irreductible ²⁸.

De fet, en el capítol tercer i quart exposarem amb detall l'estil de Proust i l'anàlisi que en fa d'ell Merleau-Ponty. Però expliquem, ara, breument, aquest caràcter fenomenològic tan interessant de l'obra proustiana. És a través de llargues frases on a vegades sembla escapçar-ne la direcció o establir-hi estranyes asimetries, com un trencaclosques on no acabin d'encaixar les peces o no surti el dibuix previst, que Proust manté sempre una línia de descripció que, en un segon nivell, pot captar aquesta estranya vibració i «excés» de la realitat. Seguint la bona

²⁸ Roland Barthes també troba en l'obra de Proust aquest caràcter fenomenològic que crida l'atenció de Merleau-Ponty. Comparant Proust a Flaubert ens diu: *Flaubert construeix el seu text per una successió d'essències, de cap manera segons un ordre fenomenològic (tal i com ho farà Proust)*. (BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture* p. 51).

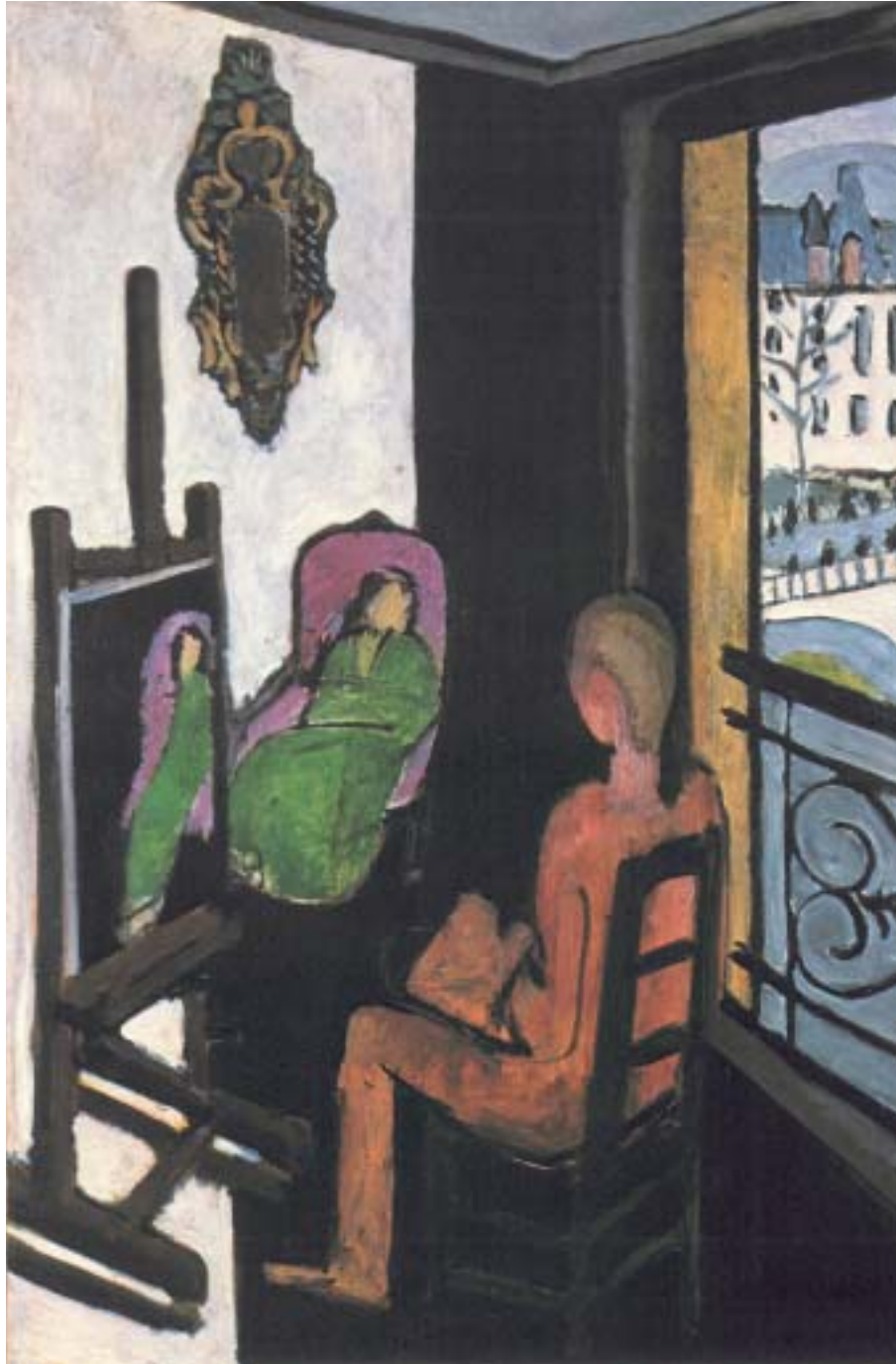
descripció de Deleuze ²⁹, Proust comença les narracions per unes nebuloses, uns conjunts estàtics amb contorns flotants, formacions «molars» o col·lectives en unes singularitats que vénen a l'atzar (un saló, un grup de noies, un paisatge, una església,...); en aquestes nebuloses o col·lectius es van dibuixant alguns costats, sèries organitzades, i algunes persones prenen forma en aquestes sèries, sota estranyes lleis de mancança i d'absència, d'asimetria, d'exclusió. Després tot torna a barrejar-se de nou, en una multiplicitat pura on els objectes i les persones tenen determinacions positives i entren en comunicació seguint una línia transversal que recorre tota l'obra en un immens flux que cada objecte parcial produeix i lliga amb els altres.

L'obra de Merleau-Ponty, centrada tota ella en l'estudi de la percepció i com, des de la percepció, es configura la veritat, comença a citar Proust precisament per aquesta capacitat de treballar la paraula i expressar així aquest lligam absolut, interior i amagat, de la vida personal amb la percepció; per una capacitat extraordinària de mostrar la cadència temporal en què totes les coses i totes les experiències vénen a configurar la pròpia interioritat i n'acaben determinant la pròpia singularitat. Per això, mostrarem, d'una banda, com, des de la filosofia de Merleau-Ponty, des de la seva mirada, la recerca literària de Proust és alhora una recerca ontològica ja que es tracta de descriure la forma naixent i precària del sentit en la percepció, d'aquesta percepció completament trenada amb la pròpia vida interior, plena de sensible, soluble en una única vivència interior–exterior i, de l'altra banda, com aquest estil proustià modifica i encamina les recerques filosòfiques de Merleau-Ponty cap a espais nous i prometedors.

²⁹ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *L'Anti-oedipe*, Ed. De Minuit, París, 1972, p. 81.

Així doncs, i com a síntesi d'aquest capítol, podem dir que l'esdevenir de la modernitat ha aconseguit, per aquest procés intern que hem explicat, per haver alterat les condicions de l'experiència del jo, que la filosofia i la literatura convergeixin naturalment. I aquesta confluència i retrobament pren cos i s'exemplifica d'una manera molt especial a *Le visible et l'invisible*, on trobem, dissolts en el pensament de Merleau-Ponty, efluvis essencials de *La Recerca*. Des d'aquest lligam entre la filosofia i la literatura, des d'aquest apropament d'ambdues que s'ha produït de manera natural en la modernitat, sembla una mica més fàcil poder dir allò que costa tant de dir, sembla més possible poder concebre i expressar allò que vol sostreure's a l'expressió, i que, curiosament, les paraules d'un home d'acció modern, i francès, ho descriuen senzillament i clara en una carta que va ser escrita enmig d'una de les moltes campanyes:

*I nosaltres, què som? Quin fluid màgic ens circumda, i amaga el que més voldríem saber? Passem, vivim i morim enmig del meravellós.*³⁰



Matisse, Henri *El pintor en el seu taller*, 1917
Oli sobre tela, 146,5 x 97.

*És per això també que els ha agradat sovint (els agrada encara: vegeu els dibuixos de Matisse) representar-se a ells mateixos en el moment de pintar, ajuntant a allò que veien en aquell moment allò que les coses veien d'ells, com per testimoniar que hi ha una visió total o absoluta, fora de la qual res no queda, i que es torna a tancar sobre ells mateixos. (Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, p. 34).*

³⁰ Carta de Napoleó I adreçada a Joséphine, de 5 d'abril de 1796, a Albenga. Stendhal la cita a *Promenades dans Rome* (Gallimard, París, 1997, 2a ed., p. 368).

II. L'OBRA DE MERLEAU-PONTY

La trajectòria filosòfica de Merleau-Ponty no és lineal. El seu pensament, al llarg de vint-i-tres anys de vida intel·lectual, es va modificant i es va allunyant del seu centre sense deixar de girar mai entorn d'una única recerca: anar a la font impalpable de les sensacions, arribar a aquella percepció primordial que institueix amb el món una experiència general de l'Ésser que no comporta encara cap distinció de l'objecte i del subjecte. Aquesta qüestió de fons –que fa evident la gran influència de la fenomenologia de Husserl–, és present en tots els seus escrits malgrat la temàtica pròpia de cadascun d'ells, però va prenent un sentit nou a mesura que la idea que Merleau-Ponty té de la filosofia va desarrelant-se de la idea clàssica i va prenent una forma pròpia i reivindicativa. Per això, si volem copsar bé allò que de debò ens vol dir Merleau-Ponty, haurem de resseguir la seva obra des de l'inici fins al final, anar girant en el seu moviment interrogatiu, i arribar finalment a l'acabament sobtat i prematur d'un discurs substancial.

1. El cos com a font de tota ontologia

La crítica feta per Merleau-Ponty als dualismes que s'han fixat sota la dicotomia secular de l'intel·ligible i el sensible i que han estat reformatos de diverses maneres al llarg de la història del pensament és molt seriosa. Merleau-Ponty vol començar a pensar a partir d'allò que ha esdevingut impensable en metafísica: pensar a partir del cos. I pensar el cos des del propi cos, sense menystenir-lo, sense caure en allò que Heidegger anomena l'infern ¹, no és una tasca senzilla: es tracta d'un pensament indivís, ple, concret, en contacte, que ha de mostrar les relacions entreligades i obertes, immanents i transcendents alhora, d'aquesta força orgànica i de la profunda cohesió amb ella mateixa i amb l'exterior, i, per això mateix, està en una lluita a mort amb la concepció dualista tan arrelada a la història del pensament.

L'obra de Merleau-Ponty en conjunt demana, doncs, invertir la imatge d'una tradició filosòfica preponderant –referida tant al cartesianisme com implícitament a la tradició platònica– que escindeix l'intel·ligible del sensible. Si ens centrem en l'obra de Descartes, que és el lloc on aquesta distinció es radicalitza i es consolida, ens

¹ *Amb els grecs, precisament amb la distinció d'aisthesis i de noesis, l'infern ja ha començat* (HEIDEGGER, M. *Questions IV*, Seminaire de Thor, Protocolo de la séance du 8/09/68, Gallimard, París, 1976, p. 253).

adonem que no hi ha lloc per a l'experiència del cos propi tal com l'entén Merleau-Ponty. En la partició absoluta que fa Descartes entre *res cogitans* i *res extensa* el cos no pot ser ni un objecte únicament –que és una exterioritat *partes extra partes* on cap interioritat ni cap sensibilitat podrien néixer en el seu si– ni un subjecte únicament –que és consciència de si, transparent en si, on cap exterioritat ni cap opacitat podrien tenir-hi cabuda. La unió de l'ànima i del cos en Descartes és, més aviat, una harmonia, és l'expressió d'una causalitat ocasional que té la seva raó en Déu –l'única instància capaç de transcendir la diferència ontològica entre el pensament i l'extensió. Filosòficament, el cos propi per a Descartes és, doncs, impensable, i com ell mateix ens diu:

*és només a través de la vida i de converses ordinàries, abstenint-se de meditar i d'estudiar les coses que exerciten la imaginació, que s'aprèn a concebre la unió de l'ànima i del cos*².

Estem, doncs, segons Descartes, desqualificats per posició, originalment, perquè només pensem des de la *res cogitans*. I aquesta aporia cartesiana interessa molt a Merleau-Ponty que a *L'Oeil et l'Esprit* ens diu:

*En veritat és absurd sotmetre a l'enteniment pur la barreja de l'enteniment i del cos. Aquest pretès pensament és l'emblema de l'«ús de la vida», les armes que parlen de la unió, legítimes a condició que no les prenguem per pensaments. Són els indicis d'un ordre d'existència –de l'home existent, del món existent– que no estem en condicions de pensar*³.

² DESCARTES, R. *Correspondance*, t. III, p. 692.

³ *L'Oeil et l'Esprit*, p. 55.

Aquests indicis d'un nou ordre d'existència és els que Merleau-Ponty vol treure a la llum en la seva obra a través d'un pensament que begui plenament de la corporalitat, que no es senti empresonat dins la *res cogitans*, sinó que miri de defugir la dualitat a l'inici mateix de començar a pensar, i que, esdevenint-li estranger el llenguatge de la tradició, adquireixi la convicció de lliurar-se a una nova interrogació.

1.1. La fenomenologia del cos propi

Dins el pensament contemporani, la Fenomenologia defensada per Husserl es caracteritza per voler anar per aquest camí –erroni per Descartes– de la vida, i en lloc de sotmetre l'experiència a categories preestablertes vol portar-la a *l'expressió pura del seu propi sentit*⁴; és a dir, es vol observar detalladament la manera en què es mostren les coses, respectar la seva naturalitat, restar amatents a la seva manifestació i, únicament, descriure-la, ja que aquesta pot ser una base segura de coneixement. L'ambició de la Fenomenologia és que per aquest camí i amb un nou mètode es pugui superar la tensió que s'ha esdevingut en la modernitat entre el reconeixement d'un ordre salvatge de la vida, irreductible a la tematització de la ciència moderna, i la necessitat de fonamentar el coneixement i l'objectivitat. Dins aquest corrent fenomenològic, el cos pren un cert protagonisme: cal poder anar a l'esfera pròpia, esdevé fonamental aclarir el sentit primigeni i original en què parlem

⁴ Cèlebre frase de Husserl que Merleau-Ponty cita sovint, ja des de la *Phénoménologie de la perception*. La frase sencera diu: *Al començament és l'experiència pura i per dir-ho així encara muda, allò que cal conduir a l'expressió del seu propi sentit.* (HUSSERL, E. *Meditaciones cartesianas*, F.C.E., Madrid, 1985, p. 86).

de nosaltres mateixos, del nostre jo o de la nostra ment, ja que és en nosaltres on experimentem el sentit propi d'allò que és. Aquesta esfera és el darrer estrat al qual pot ser portada la reducció fenomenològica–transcendental exposada per Husserl: a través de la reducció apareix la unitat concreta del cos orgànic propi, que no és un simple cos físic sinó justament un cos orgànic, una naturalesa primordial, des del qual tenim l'experiència d'un món objectiu ⁵.

Per aquesta via, l'obra de Merleau-Ponty entronca amb l'obra de Husserl, ja que en tots dos el subjecte no és, com tota la tradició filosòfica a partir de Descartes ha considerat, el lloc de la solució al problema del coneixement, sinó que el subjecte es converteix en el problema i requereix aquest nou mètode que trastocarà les concepcions assolides fins aquell moment. La manera singular que té el cos propi de revelar-se, lluny de ser una curiositat psicològica que pertorba les certituds de l'enteniment, defineix el seu ésser. En lloc de desqualificar la unió de l'ànima i del cos tal i com dicta l'enteniment cartesià, la fenomenologia tracta de comprendre el fet, allò viscut, com la mesura del possible, és a dir, del pensable. Husserl elabora una nova concepció de la consciència i estableix un nou procediment –la reducció fenomenològica– que Merleau-Ponty estudiarà a fons i voldrà portar més enllà. Aquest filòsof serà un dels interlocutors –de ben segur el més important– amb qui Merleau-Ponty dialogarà al llarg de la seva obra, i que abordarà segons el moviment general de la seva pròpia interrogació.

⁵ Per aquest terme d'«esfera pròpia», la *Eigenssphäre*, i en general per a la relació del cos orgànic i la psique en la fenomenologia, ens remetem a la cinquena meditació. (HUSSERL, E. *Meditaciones cartesianas*, F.C.E., Madrid, 1985, pp. 153-188).

Si fem un breu recorregut per la seva obra per veure les idees principals ens adonem que ja a la primera obra, a *La structure du comportement*, la fenomenologia del cos és al centre de la seva interrogació. Amb la intenció de comprendre les relacions entre la consciència i la natura, Merleau-Ponty usa per a la seva reflexió la noció de comportament que és *neutra davant les distincions clàssiques del psiquisme i de la fisiologia i ens pot donar, doncs, l'ocasió de definir-les de nou*⁶. A través dels resultats de la psicologia de la forma –la *Gestalt* de Goldstein– recusa les aproximacions reduccionistes del conductivisme de Pavlov on el cos animal esdevé una realitat completament objectiva i susceptible de ser descomposta. Ens ve a dir que els estímuls no són determinants per ells mateixos sinó que tenen sentit en el si d'una constel·lació significant, d'una dimensió de vida, i les diferents reaccions als mateixos estímuls testimonien una intencionalitat. Merleau-Ponty, al llarg d'aquesta obra, vol mostrar que hi ha una contradicció entre les tesis que defensa l'experimentació científica sobre la percepció i sobre el comportament, i els pressupòsits ontològics de què parteix; i d'aquí en deriva un nou concepte, el concepte d'estructura, que implica a la vegada subjecte i objecte, presència i visió, allò que hi ha de mecànic en les funcions inferiors i d'intencional en les funcions superiors, i expressa la unió dialèctica i indissociable de la conducta ànima–cos. La tesi resultant és que la relació del cos amb el món no és una relació de coneixement sinó que és una relació de connivència: l'existència que encarna té una significació pràctica més que no pas teòrica.

⁶ *La structure du comportement*, p. 2.

La seva segona obra, *Phénoménologie de la Perception*, és una llarga meditació sobre el pensament de Husserl, focalitzada des del tema de la percepció. Merleau-Ponty explica la intenció d'aquesta obra a través d'aquella frase de Husserl: *és l'experiència (...) encara muda que cal portar a l'expressió pura del seu propi sentit*⁷. En aquesta obra, més que estudiar les conductes perceptives com havia fet en la primera, Merleau-Ponty s'instal·la en elles, per fer l'anàlisi d'aquesta singular relació entre el subjecte, el seu cos i el món. Renovarà les categories potser massa objectives de *La structure du comportement* per introduir la lògica «viscuda», una lògica que no dóna compte d'ella mateixa però que percep, a través dels signes que s'ofereixen a la consciència, significacions immanents. Per poder arribar a aquest coneixement primigeni estudiarà la consciència en la seva manifestació primera, la consciència primordial i prereflexiva, i això el portarà al cos. De fet, el tema del cos és un tema central en l'obra de Merleau-Ponty; l'anàlisi del cos permet defugir tota altra aproximació a la percepció i al coneixement. El cos és el sòl perceptiu que revela el vell pacte, fet en el naixement, entre el món i el subjecte: hi ha en les relacions del món i el subjecte una comunicació més vella que el pensament, ja que percebre és adherir-se al món per aquest *cogito* prereflexiu. La darrera finalitat d'aquesta obra va paral·lela amb la que tenia a la primera obra: desvelar la capa preteorètica sobre la qual troben dret a ser tan un subjectivisme extrem com un objectivisme extrem.

Cal dir que aquesta obra té la pretensió –i aquesta pretensió és el cavall de batalla de gran part dels escrits de Merleau-Ponty– de refer en certa mesura la filosofia de Husserl. La novetat de la filosofia de Husserl radica sobretot en com la

⁷ *Phénoménologie de la perception*, p. X.

fenomenologia concep l'estatut del subjecte encarnat. El fet de ser encarnat ja no serà vist, per Husserl, com un simple «accident» del subjecte o com un problema secundari. El cos, com a organisme, que dins la tradició de la filosofia occidental ha estat considerat com una materialitat indiferent, ara, en la discussió sobre la possibilitat del coneixement, tindrà un rol determinant. En tant que «òrgan» de la percepció serà el punt de vista sobre el món. La distinció husserliana entre cos (*Körper*) i carn (*Leib*) farà veure l'estatut del subjecte epistemològic sota una altra llum. I el cos estarà implicat en el procés de coneixement d'una manera que serà determinant.

De tota manera, per a Merleau-Ponty, Husserl manté, malgrat tot, una postura intel·lectualista. Per això a la *Phénoménologie de la perception* voldrà esmenar el fet que la fenomenologia consideri els continguts sensibles, les dades *hylètiques*, com a manifestacions d'un mateix nucli intel·ligible. En la mesura que l'experiència no és l'experiència d'un pur subjecte descarnat, l'objecte roman, llavors, immers en l'opacitat dels continguts sensibles i no apareix mai com una unitat de sentit transparent. Perquè, de fet, ens resulta impossible d'isolar en el cos un moment de pura passivitat: ja que els continguts sensibles tenen una significació immanent. Amb aquesta tesi Merleau-Ponty critica l'intel·lectualisme de Husserl, ens diu:

aquesta anàlisi (la de Husserl) deforma alhora el signe i la significació, separa l'un de l'altre perquè n'objectiva el contingut sensible que està ja «prenyat» d'un sentit, i el nucli invariable, que no és una llei sinó una cosa: emmascara la relació orgànica del subjecte i del món, la transcendència activa de la consciència ⁸.

⁸ *Ibid*, p. 178.

Per a Merleau-Ponty, l'experiència del cos propi no es recolza, com per a Husserl, sobre la positivitat d'una llei, sinó que l'experiència del cos propi –com no deixarà mai d'insistir– és la prova d'una equivalència general, d'una possibilitat de transposició de totes les seves dimensions, perceptives o motrius; és una unitat oberta, una cohesió sense principi, d'una expressivitat recíproca de les parts, que és exactament correlativa d'aquesta unitat oberta i no categoritzable; en d'altres paraules, l'experiència del cos propi per a Merleau-Ponty enlloc d'afavorir la individuació amenaça perpètuament el procés d'identitat i el dilueix en l'anonimat.

En un sentit filosòfic general, i fins i tot ja en aquestes primeres obres, podem dir que en el conjunt dels textos de Merleau-Ponty no hi ha mai clarament una primacia del subjecte sinó més aviat una primacia de l'Ésser, i que és en aquesta línia on sorgeixen els desacords amb l'obra de Husserl ⁹: la fenomenologia inicial de Merleau-Ponty a mesura que madura tendeix naturalment cap a una ontologia del sensible ¹⁰. I això és així perquè creu que és precisament a través de la percepció sensible que l'Ésser es comunica amb nosaltres: la natura sencera penetra en nosaltres en *una comunió* ¹¹

⁹ Per a Merleau-Ponty, la reducció transcendental, la inversió idealista de l'ésser pel pensament, en el límit, no és possible. Els dos camps, el noètic i el noemàtic, serien irreductibles l'un en l'altre perquè, tot i inserir-se tots dos en aquell món relatiu sotmès a la reducció fenomenològica, pertanyen encara al context noètic, és a dir, al teixit, a la «carn» mateixa del «jo penso». Que el «jo penso» pertanyi a la carn no és una metàfora: la percepció de les coses en la seva objectivitat, a nivell teòric, implica sempre noèticament un moviment dels òrgans dels sentits, de les mans, de les cames, de tot el cos, de tot allò que anomenem vida del cos en tant que cos propi, en tant que carn encarnant un pensament. El coneixement purament teòric és una possibilitat que deriva, doncs, de la vida noético-noemàtica. *Hi ha incontestablement alguna cosa entre la Natura transcendent, l'en soi del naturalisme i la immanència de l'esperit, dels seus actes i dels seus noemes* escriu Merleau-Ponty a *Signes* (p. 209). Alguna cosa entre els dos món, doncs, més original que tots dos. És, però, com diu Levinas, perquè Merleau-Ponty recorre amb una penetració extrema l'exegesi de nombrosos textos de *Ideen II* que arriba a la noció fonamental que sorgirà d'aquesta anàlisi: la intersubjectivitat. Ens diu: *Per a Merleau-Ponty, el pas de les qualitats sensibles lligades a la subjectivitat carnal cap a la condició de qualitats objectives del real, és llavors buscat en l'acord intersubjectiu sobre aquest contingut sensible. Això suposa la constitució de la intersubjectivitat. Merleau-Ponty accentua tot allò que a Ideen II fa recolzar la relació amb l'altri sobre aquesta estructura carnal de la sensibilitat* (LEVINAS, E. «De l'intersubjectivité» *Hors sujet*, Fata Morgana, París, 1987, p. 137).

¹⁰ Per a un desenvolupament d'aquesta idea ens remetem al capítol «Trouver l'être» de l'assaig de F. Heidegger *L'ontologie de Merleau-Ponty* (P.U.F., París, 1971, p. 103-140).

¹¹ *Phénoménologie de la perception*, p. 246.

d'ella amb nosaltres. Una comunió, però, que no vol dir l'absorció d'un dels dos pols en l'altre, sinó una comunió que el filòsof compara al sagrament cristià: *Com el sagrament, no només simbolitza sota espècies sensibles una operació de la gràcia, sinó que és també la presència real de Déu, la fa residir en un fragment d'espai i la comunica a aquells que mengen el pa consagrat si estan interiorment preparats* ¹². En aquest sentit, la sensació no és objectivable, sinó que contràriament és destrucció de la reflexió, és més aviat fulguració de l'Ésser.

Tanmateix, per més convincent que sigui aquesta anàlisi del cos desenvolupat a la *Phénoménologie de la perception*, hi ha en aquesta obra una tensió o, si més no, una ambigüitat. Tota la descripció manté la tesi de la irreductibilitat del cos propi, vol desvelar una experiència *sui generis* que escapa a l'oposició subjecte-objecte, i que sembla testimoniar un sentit nou d'aquesta experiència: Merleau-Ponty hi arriba a comparar el cos amb l'obra d'art ja que és *un nus de significacions vives i no pas la llei d'un cert nombre de termes covariants* ¹³. Ara bé, l'explicació d'aquesta experiència ve estructurada des de la distinció de la consciència i de l'objecte, del subjecte i de la natura: i el cos esdevé, finalment, el mediador d'un món. En el moment en què el cos és considerat mediador, la seva especificitat es troba dissolta o, en tot cas, la seva explicació en suspens, ja que el cos es pensa a partir d'una altra cosa que ell mateix. És a dir, ja que el cos no pot ser confós amb un pur objecte, Merleau-Ponty és conduït, en virtut del seu dualisme implícit, a rebatre'l del costat de la consciència. Podríem afirmar que, a la *Phénoménologie de la perception*, la descripció del cos propi està motivat per la preocupació de mostrar una intencionalitat original més enllà de l'automatisme i de la representació: el cos és pres com el vector de la vida perceptiva

¹² *Íbid.*, p. 245.

¹³ *Phénoménologie de la perception*, p. 177.

més que no pas pensat per ell mateix.

Aquest problema present a la *Phénoménologie de la perception*, aquesta crítica que no es pot realitzar del tot, resta un problema per al mateix Merleau-Ponty que a *Le visible et l'invisible* atribueix al manteniment del punt de vista de la consciència les dificultats que deixa obertes aquesta obra. Ens diu clarament que aquestes dificultats són perquè *he mantingut, en part, la filosofia de la «consciència»*¹⁴, és a dir, que ha partit de la distinció consciència – objecte. De fet, a les seves darreres obres la proximitat amb Heidegger és més evident¹⁵ i, més ontològic que fenomenològic, més agosarat i més personal, retorna a l'íntima connexió de la percepció i del moviment, però des d'una nova concepció del cos que fa que aquest s'integri a un tot general i el sentir i el sensible esdevinguin diferenciacions del Sensible o d'allò que ell anomena Carn, que és una instància nuclear de la darrera ontologia que troba en el cos una configuració privilegiada. Veiem, doncs, que la concepció de la corporalitat en Merleau-Ponty pateix al llarg de la seva obra seriosos canvis en direcció a una rehabilitació ontològica del sentir que passa per «des-subjectivitzar» i tornar anònima la vida sensible. La gran intuïció que hi ha al darrere és que l'Ésser s'anuncia per una irrupció, per una comunió forçada i consentida per el no-jo, i que, en la sensació, guiada pel cos, la consciència s'afanya a la seva pròpia supressió en tant que subjecte. Llavors, hi ha només la sensació-comunió que és alhora viscuda i impersonal en una generalitat que és el mode de ser del món. Però d'això en parlarem més endavant, quan al darrer capítol estudiem les últimes obres del filòsof.

¹⁴ *Le visible et l'invisible*, p. 237.

¹⁵ Als darrers apunts de treball comenta fragments de Heidegger i hi ha un ús repetit de mots usats per ell: *Sein, Wessen, Unverborgenheit*. Tanmateix, la represa que fa Merleau-Ponty del pensament de Heidegger és molt personal i se n'allunya molt, en essència. Per a una explicació més detallada d'aquesta distinció, ens remetem a la nota de peu de pàgina núm. 94 de la pàgina 182.

Així doncs, hi ha un canvi o una sensible evolució en el pensament de Merleau-Ponty. Si anem seguint la seva obra reconeixem dos moments lligats ambdós al món de la percepció. Ell mateix, en una carta adreçada al seu amic Martial Gueroult ¹⁶, reconeix un primer moment de recuperació o de restabliment de la percepció i un segon moment on, des d'aquesta percepció en estat pur, s'analitza com el pensament i la relació amb els altres configuren i modifiquen la veritat. D'aquesta manera Merleau-Ponty uneix els diversos problemes que el van anar interessant –llenguatge, expressió, veritat, raó, història...– a través del fil conductor de la percepció. Ara bé, hem de dir que aquesta defensa que el filòsof fa de la continuïtat de la seva obra no acaba de ser evident quan ens passem pels seus textos. Anant d'un extrem a l'altre de l'obra global –l'editada en vida i la pòstuma–, no deixem de tenir la impressió que hi ha un punt d'inflexió, un moment de canvi d'enfocament, quan a partir de 1952, amb la publicació de l'article «Le langage indirecte et les voix du silence», la reflexió sobre la literatura i la pintura porten a modificar essencialment algunes conclusions de les primeres obres. En aquest article i en d'altres posteriors, va prenent forma una nova concepció de les relacions entre l'home i la veritat lligada a una meditació sobre el que ell anomena «ontologia indirecta» que ens allunya de la filosofia de la consciència dels primers textos i ens remet a un nivell de l'Ésser que la paraula no es capaç de formular. Es tracta d'una nova idea de filosofia en la qual l'Ésser ja no podrà ser descrit i mostrat directament, sinó que la seva descoberta serà d'un altre ordre i que, en poques paraules, pot expressar-se així: *L'Ésser és allò que exigeix de nosaltres creació perquè en tinguem l'experiència* ¹⁷.

¹⁶ «Un inédit de Maurice Merleau-Ponty» *Revue de Métaphysique et de Morale*, núm. 67 (1962), pp. 401-406, recollit, després, dins *Parcours deux*. És la publicació de la carta que Merleau-Ponty adreça al seu amic Martial Gueroult on fa una presentació global de la seva obra i de les seves futures recerques, per tal que el seu amic pugui presentar-lo davant de l'Assemblea dels professors per a la seva candidatura al *Collège de France*.

¹⁷ *Le visible et l'invisible*, p. 251.

Però de la darrera obra de Merleau-Ponty, com ja hem dit, en parlarem més endavant, quan exposarem la influència proustiana a *Le visible et l'invisible*. Ara voldríem aturar-nos en la minuciositat de les descripcions de la corporalitat a la *Phénoménologie de la perception*, entrar en el vocabulari i en la intimitat del cos propi per comprovar com el cos –reclamat sempre com a font de tota metafísica– és un passatge vers l'originari, entrar en els replecs amagats del nostre sentir i veure com, des d'aquest originari, sorgeix l'expressió lingüística sense solució de continuïtat. Passarem per aquesta anàlisi tot basculant dins les diverses obres de Merleau-Ponty: una anàlisi que anirà més lligada al subjecte en les primeres obres, i a aquest Sensible general i anònim a les darreres, però que ens mostrarà la magnitud de l'experiència perceptiva més íntima i, més endavant, ens permetrà establir ponts d'unió amb la sensualitat i egotisme que regna a *La Recerca*. Així, descriure'm el que Merleau-Ponty considera els veritables mesuradors de l'Ésser: el nostre cos, els nostres sentits, la nostra mirada, el gest verbal,... i veurem fins a quin punt el filòsof ha reflexionat sobre la corporalitat, com ha considerat totes les coses que ens vinculen a aquesta força orgànica, i de quina manera hi estem profundament adherits.

1.2. Aproximacions al cos propi

A la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty distingeix el «cos objectiu» del «cos propi o fenomenal». El «cos objectiu» és, segons uns apunts de 1958, la manera d'ésser de *el cos de l'animal, analitzat, descompost en elements*. El «cos propi» és més difícil de definir, és el que anomenem «jo» i és alhora «meu», és l'exterioritat d'una interioritat o la interioritat d'una exterioritat. És, diguéssim, un «cos–subjecte» en el sentit d'un jo natural que és carregat d'una estructura metafísica per la qual és alhora poder d'expressió, esperit, i productivitat creadora de sentit i d'història¹⁸.

Merleau-Ponty s'aproxima lentament a aquest cos propi, vol desvelar-ne els aspectes més íntims i fonamentals. I comença pel cos nadiu, pels primers continguts que s'hi formen. Tot un sistema de funcions anònimes es configuren inicialment: el sentit de l'orientació en l'espai, la visió de l'espai en profunditat, la presa del moviment, la presa de la mesura de les coses..., tot això fa aparèixer els canvis de nivell o de situació pels quals el cos pren, al començament i per sempre, les diferents distàncies

¹⁸ Aquesta distinció en la noció del cos arrenca ja de Husserl, que en el § 28 de la seva última gran obra *La crisis de les ciències europees i la fenomenologia transcendental* aclareix que el cos de cadascú de nosaltres pot ser considerat d'una banda com a cos-subjecte (*Körper*) –el cos objectiu, que ocupa una certa extensió– i de l'altra el cos-propri (*Leib*) –l'únic cos perceptiu, ens diu Husserl. Aquest cos propi és descrit com a una íntima unitat de percepció i moviment, de passivitat afectiva i d'activitat. Ens diu: *En ello forma parte evidente e irremisiblemente nuestro soma (cos propi), el cual nunca falta en el campo perceptual y, ciertamente, toma parte con sus «órganos perceptivos» correspondientes (ojos, manos, oídos, etc.). De forma constante juegan aquí consciencialmente un papel, y en el ver, oír, etc., funcionan conjuntamente con la movilidad y oica que les pertenece, la así llamada cinestesis* (HUSSERL, E. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenologia transcendental*, Ed. Crítica, Barcelona, 1990, pp. 110-111). Merleau-Ponty desenvoluparà aquesta modalitat d'experiència que s'esdevé a l'interior de la nostra relació corporal amb el món.

sobre el mapa de l'Ésser. Merleau-Ponty mostra aquest caràcter determinant del cos en la formació i concepció de l'Ésser. En aquest sentit, l'espai geogràfic, l'espai en el qual el cos es desplaça i s'hi mou lliurement, pren també un sentit metafísic ja que el lloc natural que el cos ocupa en l'espai i que ell anomena seu és, de fet, un lloc que el cos només «habita». Ens ho compara amb un objecte: la manera com una cadira ocupa el seu lloc dins la casa, per exemple, és una manera cega i limitada d'estar en aquell lloc, en té prou d'ocupar aquell bocí d'espai d'una manera com cap home mai no podrà ocupar cap lloc. Totes aquestes experiències íntimes de l'espai i de la profunditat –de tan íntimes són gairebé inconscients– s'estrenen ja en l'estat naixent i mostren, i això és el més important, que el cos és la potència per la qual les relacions dins el món s'efectuen: a través del cos, de la mirada i del moviment ens introduïm d'entrada i per sempre més dins d'aquest Ésser general, portats per un moviment irresistible que ens dóna la certesa instintiva de ser al món i de retrobar-hi els altres:

*Jo vull anar fins allà, i ja hi sóc, sense que hagi entrat en el secret inhumà de la maquinària corporal [...]. Miro on és l'objectiu, sóc aspirat per ell, i tota la màquina del cos fa allò que s'ha de fer per arribar-hi. [...] La meua mirada vers l'objectiu conté ja, també, els seus prodigis: perquè també ella s'instal·la amb autoritat en l'ésser i s'hi comporta com en país conquerit*¹⁹.

En aquest únic medi perceptiu homogeni el cos propi es distingeix dels objectes primerament perquè és constantment percebut i, alhora, a causa d'aquesta presència imperativa, resulta absent, no hi ha llunyania ni distància de mi a ell, la seva participació resulta inexplicable, i és ambigu en la seva posició, que sempre és el camp primordial

¹⁹ *La prose du monde*, p. 109.

on tota experiència s'esdevé. La pròpia naturalesa del cos li atorga una doble sensació, la capacitat de sentir-se a ell mateix i de sentir el món:

El meu cos es reconeix en tant que em dóna «sensacions dobles»: quan jo toco la meva mà dreta amb la meva mà esquerra, l'objecte mà dreta té, també, aquesta singular propietat de sentir²⁰.

En aquesta doble sensació es troba la clau de volta de la doble pertinença del cos, ja que d'una banda el reclou a la intimitat de l'esperit, i de l'altra el llança al món inabastable. La sensació doble entre les dues mans deguda a la seva comuna pertinença a un mateix cos, s'estén així als altres. Ser sentit per un mateix i pels altres i sentir un mateix i als altres fa que ells i jo siguem els elements d'una sola intercorporeïtat.

També és innat al cos, com dèiem, la seva posició i mobilitat dins l'espai. Aquesta espacialitat de la seva situació expressa l'embolcall del qual el cos és centre i sentit, perquè resulta impossible d'esborrar del camp del món aquesta llacuna absoluta que és el cos:

L'experiència del cos ens fa reconèixer una imposició del sentit que no és la d'una consciència constituent universal, sinó un sentit que és adherent a certs continguts. El meu cos és aquest nucli significatiu que es comporta com una funció general i que tanmateix existeix i és accessible a la malaltia. És en ell que aprenem a conèixer aquest lligam de l'essència i de l'existència que retrobarem en general en la percepció²¹.

²⁰ *Phénoménologie de la perception*, p. 109.

²¹ *Ibid.*, p. 172.

El cos propi, fins i tot vist des del seu caràcter fisiològic, objectiu, des dels seus moviments interns, en tota la seva substància nerviosa i orgànica, tampoc és aliè a la immensa potència que en ell es realitza. Els nervis, els músculs, la sang, són els portals de l'ésser perquè és en ells que s'acompleix el restabliment de l'ésser del món i de les coses a què accedim: són allà com els testimonis d'un curiós raig d'invisible que els travessa i del qual són un punt de recolzament i de pas. En els nervis, els músculs, la sang, el teixit ossi, es concentra ja el misteri del sensitiu–sensible, del vident–visible: és en aquests recers profunds de la carn que s'obre el pas que dona naixement a la sensació. Estrenyent el seu propi misteri, empenyent les seves pròpies dades, aquest sensible insondable esdevé sensitiu, el visible vident, i deixa a l'ésser el poder d'anunciar-se en aquesta sublimació de la carn.

En síntesi, direm, doncs, que en el cos es realitza tota l'aventura metafísica de sentir i de veure perquè és, doblement, el centre neuràlgic del nostre tracte amb el món. El veiem i veiem des d'ell, i en aquesta relació perceptiva s'esdevé, al mateix temps, tant l'exterioritat del món –la distància de les coses que té al davant, la seva absoluta alteritat, la seva implicació en el visible– com també la volta d'aquest visible sobre nosaltres, que ens constitueix com a vidents i ens fa percebre el fons de l'ésser al qual ens adherim. L'ésser sencer entra en el món privat que el cos dibuixa en l'univers, però aquesta entrada és inseparable, alhora, de la sortida del cos a l'exterior. Hi ha, com si diguéssim, una usurpació recíproca de l'universal i del comú a la pròpia intimitat perquè, de fet, la intimitat no viu d'ella mateixa sinó que es desborda i es mescla en el comú. Aquí es situa la juntura metafísica per excel·lència on es situa Merleau-Ponty en les darreres obres: en aquesta superfície comuna es mesclen la interioritat i l'exterioritat de l'ésser i és on arrela el moviment dialèctic pel qual la

interioritat s'enriqueix de la seva intimitat amb les potències amagades de l'ésser i, inversament, les estructures amagades del món i de l'ésser es precisen i es depuren pel moviment d'interiorització que pateixen. Així, el nostre cos és l'espai expressiu per excel·lència, transformador d'intencions en realitats durables, és el nostre mitjà de tenir un món i el fonament del nostre poder simbòlic. El cos permet la trobada i l'amarament recíproc de les experiències auditives, tàctils i visuals, fundant així la unitat antipredicativa del món percebut que, al seu torn, serveix de referència a l'expressió verbal i a la significació intel·lectual.

Hi ha, en aquesta anàlisi metafísica que fa del cos, una darrera qualitat que és tan determinant però com totes les altres: aquest cos vident que funda la transitivitat recíproca del món i del subjecte, i que veu tot ésser que es trobi en el seu horitzó, no es pot veure a ell mateix. Hi ha alguna cosa fonamental en el fet que el cos no es pugui mai veure completament, que el seu dors sigui també visible però que ell, vident, no en sigui titular, que hi hagi una llacuna d'invisible allà on es troben els seus ulls. En aquí es pot copsar molt bé el que és més propi de tots els visibles i, per tant, també, del cos: ser una superfície d'una profunditat inexpugnable, d'unes dimensions insondables. Mai podem penetrar completament el visible, quedem confinats en la seva exterioritat, una exterioritat de formes infinites i intel·ligibles, que semblen anhelar un sentit. Paul Valéry, en un altre context, expressarà aquesta idea de l'ocultació del cos en el propi cos, de la repartició desigual de la sensibilitat, amb buits absoluts. Ens diu: *El que hi ha de més profund en l'home és la pell*²². La carnalitat entre les parts del meu cos i entre els altres cossos, tan sòlida, tan impenetrable, resta irremeiablement amagada.

²² VALÉRY, P. «L'idée fixe», *Oeuvres*, v. II, (Gallimard, París, 1960, p. 217).

2. L'expressió corporal i l'expressió lingüística

L'expressió és un concepte molt important dins l'obra de Merleau-Ponty. Es troba ja a les primeres obres, i designa l'estructura ontològica que hi ha en la paraula però també en el cos, en l'obra d'art i en la cosa percebuda. El miracle de l'expressió, es resumeix com *un interior que es revela a l'exterior, una significació que arriba al món i comença a existir-hi* ²³. Aquesta significació encarnada és, d'entrada, el cos humà, que *no és solament un espai expressiu entre tots els altres sinó que és l'origen de tots els altres, el moviment mateix d'expressió* ²⁴.

Ara bé, a partir d'un determinat moment, probablement amb la trobada amb la lingüística de Saussure i, sobretot, perquè defensa una forma inherent a l'ordre significant, és a dir, unes formes lingüístiques que contenen ja una intenció significativa, Merleau-Ponty estén i aprofundeix l'anàlisi de la percepció i de l'expressió en direcció a una interrogació on s'impliquen món percebut i llenguatge. A la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty havia pres el llenguatge en la seva generalitat, és a dir, feia una descripció del fet del llenguatge com de qualsevol altre ordre de fets on pot realitzar-se l'anàlisi fenomenològica. Ara bé, hi mantenia i hi feia evident aquesta idea, que ja era continguda en *La structure du comportement*, d'un sentit instituït en el percebut, i no pas constituït per la consciència perceptiva. L'anàlisi

²³ *Phénoménologie de la perception*, p. 369.

²⁴ *Íbid*, p. 171.

fenomenològica que fa Merleau-Ponty en aquesta obra, doncs, anava una mica més enllà de considerar l'estatut del llenguatge únicament com a revestiment gramatical tal com proposa Husserl en el seu projecte de fundació d'una lògica pura. Merleau-Ponty amplificava i d'alguna manera desbordava el problema, perquè la interrogació apuntava ja a la constitució del llenguatge, de tal manera que no cercava només avaluar i dominar l'impacte del llenguatge en l'elaboració teòrica i representativa del món, sinó que mirava de retrobar la seva emergència, la seva manifestació i subsistència dins un marc encara fenomenològic, sí, però que ja no es reduïa únicament a un dels dos pols husserlians. La meditació sobre l'expressió, tot i que obrirà camins en noves direccions, serà, tanmateix, indissociable de la fenomenologia de la percepció, sorgirà sense solució de continuïtat d'ella, i acompanyarà el moviment de radicalització de la seva pròpia filosofia cap a nous horitzons. Com diu R. Barbaras: *La filosofia de l'expressió, concebuda en principi com a prolongació i acompliment de la fenomenologia de la percepció, allibera en realitat l'espai d'una ontologia*²⁵.

Seguint els primers passos d'aquesta reflexió sobre l'expressió, cal assenyalar que el filòsof funda sobre la descoberta del cos aquesta teoria concreta de l'esperit que deriva tant de l'anàlisi dels gestos o de l'ús mimètic del cos com de totes les formes de llenguatge i de l'art, i que pretén sondar les dimensions de l'ésser a través dels nostres veritables mesuradors: el nostre cos, els nostres sentits, la nostra mirada, i el nostre poder de comprendre la paraula i de parlar. Tot i que el gest corporal apunta al món natural, a un paisatge que ens és donat en comú per a tots per aquest mateix món natural perceptiu, no és així en el gest verbal: aquest no ens és donat, ni immediatament, ni universalment, a tots. Ara bé, és cert que quan aprenem a parlar

²⁵ BARBARAS, R. *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, J. Millon, 1991, p. 69.

ens iniciem en un món ple de significacions ja instituïdes, i així el que no ens dóna la naturalesa ens ho proporciona la pròpia cultura. Les significacions disponibles, és a dir, els actes d'expressió anteriors, estableixen entre els subjectes parlants un món comú al qual la parla actual i nova es refereix, talment com el gest en el món sensible. Per això el món lingüístic i intersubjectiu no ens sorprèn mai, de fet, no el distingim del món mateix, reflexionem a l'interior d'un món ja parlat i parlant: *la llengua comuna que parlem és alguna cosa com la corporalitat anònima que comparteixo amb els altres organismes*²⁶.

Aquest món cultural on s'insereix cada nova comunicació verbal és l'equivalent de la llum per al món perceptiu. La percepció suposa per a nosaltres disposar d'un aparell capaç de respondre a les sol·licituds de la llum segons la seva direcció i intensitat, és a dir, capaç de concentrar la visibilitat dispersa, d'acabar allò que només està esbossat en un espectacle que nosaltres, vidents, no hem creat. El món cultural ens insereix en una operació comuna en la qual disposem dels medis, la parla, però de la qual tampoc ningú de nosaltres no és el veritable creador. Quan parlem es constitueix immediatament entre l'altre i jo un terreny comú, el meu pensament i el seu formen un sol teixit:

*Aquí hi ha (en l'experiència del diàleg) un ésser de dos, i l'altre no és ja per a mi un simple comportament en el meu camp transcendental, ni, d'altra banda, jo en el seu; som l'un per l'altre col·laboradors en una reciprocitat perfecta, les nostres perspectives llisquen l'una en l'altra, coexistim a través d'un mateix món*²⁷.

²⁶ *La prose du monde*, p. 195.

²⁷ *Phénoménologie de la perception*, p. 407.

En sintonia amb aquest pensament trobarem que aquella misteriosa potència de l'ésser amb què topàvem quan volíem arribar al fons de la gènesi perceptiva –quan dèiem que la carnalitat entre les parts del meu cos i entre els altres cossos era sòlida, inamovible, irremeiablement amagada–, continua present en l'exercici de la paraula i el llenguatge, a l'interior d'aquest món parlat i parlant; es manifesta de nou aquella textura doble com una potència irracional que prové de més lluny que la paraula i de la qual la paraula només és un cas particular. Perquè, de fet, la paraula es troba ja completament inserida en el propi moviment d'ontogènesi del món, ja què és expressió del cos fins a tal punt que Merleau-Ponty ens adverteix que si sabem explicitar perfectament l'expressió corporal trobarem ja, en latència, les condicions naturals del llenguatge:

Si coneguéssim l'arquitectònica del cos humà, el seu bastiment ontològic, i com es veu i es comprèn, es veuria que l'estructura del seu món mut és de tal manera que totes les possibilitats del llenguatge ja hi són donades ²⁸.

El filòsof encamina, doncs, les seves investigacions cap a la recerca d'un llenguatge que, aplicant-se als arcans de la fe perceptiva, recupera la pròpia gènesi, esmicola les nostres evidències habituals sobre ell, i ens porta a ser els testimonis d'aquest moviment que genera un món comú al qual tots accedim des de la nostra particular singularitat. El llenguatge, tal com el tractarà, no serà un nouvingut dins un món perceptiu substancialment diferent sinó que en formarà part, està pres en el seu moviment i, només obliquament, per un moviment de regressió lateral, ens l'aclareix i ens el fa comprendre. Així doncs, tot i que la paraula apareix com un procés derivat del món perceptiu, és en ella, a partir d'ella, que la percepció pot ser entesa. I aquesta és

²⁸ *Le visible et l'invisible*, p. 158.

una idea molt important que travessa tota l'obra dedicada a l'expressió. El poder significant del cos no pot ser comprès si no és en referència a la paraula. Per tant, si volem comprendre el cos i la seva funció ontològica és al llenguatge a qui hem de confiar finalment aquesta empresa, ja que, de fet, la visió no posseeix ella mateixa els mitjans de comprendre's. La reflexivitat que semblava, d'entrada, manifestar la visió – «em veig veient»– es deixa absorbir, gairebé immediatament, per l'opacitat carnal del cos i, a través del llenguatge, trobem un nou estatut de la visibilitat. Així doncs, la visibilitat no perd gens ni mica el seu paper central, tot i que anem a trobar-la per altres camins. Passem d'un tipus de visibilitat lligada a la carn a una espècie de visibilitat segona lligada al llenguatge, que penetra més profundament en el món, però, on no deixarem de retrobar els mateixos problemes, perquè, de fet, el que s'ha produït és una emigració de la visibilitat primera, brillant i opaca, cap a l'interior del llenguatge.

És a *La prose du monde*²⁹ on Merleau-Ponty estudia la paraula des del punt de vista de ser una represa del món perceptiu i alhora una projecció nova i sempre en potència del sentit instituït en el món perceptiu. Per anar a l'arrel mateixa d'aquesta paraula creadora farà una teorització lingüística que, com ja hem assenyalat abans, segueix la línia oberta pel *Cours* de Saussure. Aquest seguiment no és casual, ja que la nova lingüística que proposa Saussure està en consonància amb el pensament del filòsof perquè troba el sentit d'una llengua no com fins al moment, en cada mot, en la seva gramàtica i en la seva sintaxi, sinó en la relació entre els mots –en els matisos de sentit que s'encomanen uns als altres–, en un valor que sorgeix de l'espai diferencial

²⁹ Obra inacabada i publicada pòstumament. Havia de ser la primera part d'una obra l'ambició de la qual era, seguint l'itinerari i el mètode de *Phénoménologie de la perception*, ser una teoria de la veritat. Això ho explica a la carta adreçada a M. Martial Gueroult en ocasió de la seva candidatura al *Collège de France*. Finalment, Merleau-Ponty decideix treure de l'obra un capítol important i modificar-lo sensiblement per publicar-lo en un assaig a *Les Temps modernes* (juny, juliol, 1952), que intitula «Le langage indirecte et les voix du silencei», i que ara s'inclou dins el recull *Signes*.

dels signes. Això porta a trobar aquesta diferenciació en els fonemes mateixos, en aquells elements desproveïts de sentit que, per a Merleau-Ponty, a causa, precisament, d'aquesta absència de referent i de significat assignables, els fa correspondre a allò que és la significació en la seva manifestació primera. El sistema lingüístic a partir d'ara no es pot ja definir com *un nombre finit d'utensilis*, sinó com *una manera típica de modular, una potència inesgotable de diferenciar un gest lingüístic d'un altre* ³⁰. La paraula, des d'aquesta nova perspectiva, esdevé bàsicament un procés viu de significació que es reprèn en cada parlant. Aquesta vitalitat del llenguatge s'adapta a la multiplicitat de les possibles comunicacions, aquesta és una de les seves finalitats, però també té associat un element de creació –i aquest element interessa molt a Merleau-Ponty– que el posa en relació amb el coneixement i el seu progrés. En el camp del coneixement i en l'univers del pensament, allò que de debò es diu és allò que no s'ha dit encara, és l'excés d'allò que vivim sobre allò que ja ha estat dit.

A partir d'aquesta concepció de llenguatge sorgeix tota la teoria de l'expressió. La literatura, la filosofia, i el coneixement en general són formes d'aquesta expressió lingüística, que no s'ha d'entendre tant com el pas d'un món confús a un univers de significacions tancades sinó com el sentit d'una gènesi. El filòsof, l'escriptor, el matemàtic,... aporten a la cultura un escriu de significació sobre les circumstàncies que viuen. Troben en el sentit actual alguna cosa que molesta, una deficiència congènita que porta a fer esclatar i alhora renovar i sublimar les nostres significacions adquirides. Tot fenomen intel·lectual és una forma d'aquesta nova expressió, una expressió excelsa perquè manifesta l'ésser al mateix temps que l'interroga. Per això, el primer que fa Merleau-Ponty a *La prose du monde* és posar-nos en guàrdia davant el

³⁰ *La prose du monde*, p.47.

fantasma d'un llenguatge pur. Hem de defugir la idea d'un llenguatge que, deslliurant-nos d'ell mateix, ens lliura a les coses, d'aquell llenguatge que, com ja deia a la *Phénoménologie de la perception*, sigui només el revestiment gramatical del pensament. Ara bé, a *La prose du monde*, tot això es fa més explícit que a la primera obra: aquí ja analitza directament la literatura, mostra com és una recreació de l'instrument significant que, servint-se de la mateixa llengua, va fundant una nova sintaxi capaç d'objectivar un sentit que no hi era fins ara, i de fer-lo accessible als altres. Ens posa l'exemple de la formació de la llengua francesa: en els seus orígens, el francès parlat no contenia en el seu si la literatura francesa; ha calgut descentrar el seu significat, recentrar-lo altre cop, establir-hi deformacions coherents per a què significués allò que avui significa. Cada gran llibre francès de literatura ha fet un pas decisiu perquè ha estat capaç de fundar una universalitat nova: ha fet franquejar als lectors, i després als parlants de francès en general, un espai de sentit nou.

L'art de la paraula, la literatura, és, doncs, també, l'art de l'exploració metafísica. L'escriptor s'aventura en les contrades on la reflexió filosòfica anirà només després d'ell. Aquesta és la imatge que Merleau-Ponty té, per exemple, de Paul Claudel, la imatge d'un explorador metafísic. De fet, a l'*Art poétique* Claudel intenta fer una gnoseologia poètica, mirant d'assistir al naixement simultani de l'home i del temps, i de fer, així, de la coneixença una «co-naixença». En aquesta petita obra, Claudel reflexiona sobre la connaturalitat d'allò conegut amb aquell que coneix, aquella invaginació d'on sorgeix la consciència. I és sobre aquesta qüestió que s'interroga a *Le visible et l'invisible*. Precisament, en aquesta obra, cita sovint a Claudel perquè, des del llenguatge indirecte de la poesia, penetra a fons en alguns elements essencials i fa palès aquest lligam umbilical de l'home amb el sensible, un lligam que es refà cada

moment que ens preguntem on som i quina hora és:

D'un moment a un altre, un home redreça el cap, respira, escolta, considera, reconeix la seva posició: pensa, sospira i, traient el seu rellotge de la butxaca de l'armilla, mira l'hora. On soc? i Quina hora és? aquesta és la qüestió inesgotable que formulem al món ³¹.

Aquesta «qüestió inesgotable» modula la relació de l'home amb el món perquè actualitza el seu poder d'expressió natural i dinàmic. Volem saber on som i quina hora és perquè tendim espontàniament a l'expressió, a la possibilitat de sentit, a la virtualitat que neix més enllà d'ella. Aquesta expressió, tanmateix, no ens dona mai significacions absolutament transparents, perquè la gènesi de sentit no és mai acabada, sempre és «fent-se». Aquesta paraula només és el vehicle del nostre moviment cap a la veritat. Hi ha sempre una certa mancança, una opacitat tant en el llenguatge com en la percepció, que no deixa lloc al sentit pur i que fa que tot llenguatge pateixi sempre un procés de regeneració.

Vist així, la natura corporal té el mateix caràcter que l'expressió que sorgeix d'ella: no acaba mai de descobrir el món, ni acaba mai de desxifrar-se ell mateix, ja que amb la temporalitat corporal el registre del món i de la nostra existència roman indefinidament obert. El cos participa de la visibilitat i de la invisibilitat del sensible. D'acord amb aquesta natura corporal sorgeix una Veritat nova: el pensament únicament s'aproxima sense mai atendre'l, aclareix sense mai fer-lo sortir de l'ombra, allò que, a cada instant, s'escapa a tota determinació, excedeix tota dada sensible o intel·ligible, però que advé i s'inscriu en l'ésser. I el llenguatge, a causa de ser de la

³¹ *Le visible et l'invisible*, p.140, cita Claudel *L'art poétique*, p. 36.

mateixa naturalesa que l'expressió corporal sempre és indirecte o al·lusiú i, gairebé silencios. Tot i així, el llenguatge té un privilegi decisiu respecte les altres formes d'expressió i és per això, que cal distingir el discurs lingüístic en allò que té d'específic dins totes les altres modalitats expressives.

2.2. Altres formes d'expressió

La paraula té un privilegi respecte d'altres modalitats expressives. Pot parlar d'ella mateixa, té aquesta propietat reflexiva que permet que puguem parlar sobre la paraula, mentre que resulta molt difícil pintar sobre la pintura! De fet, l'home se sent «com a casa» en el llenguatge, d'una manera com mai es podrà sentir en cap pintura. Això es mostra en l'evidència que no tots els homes pinten però, en canvi, tots els pintors parlen. En aquest sentit, la superioritat de la paraula és clara: la pintura s'enregistra en un seguit d'obres i no pot arribar a fundar les relacions quotidianes dels homes, mentre que la vida del llenguatge, perquè usa mots ja amb sentit i d'una matèria sonora de la qual cadascú de nosaltres és ric, ens aboca al comentari perpetu de la llengua parlada. Aquesta especificitat de l'expressió lingüística respecte les altres formes expressives, Merleau-Ponty la determina sota la noció de «sedimentació». Si, com hem dit, parlar és un gest del cos i, com a tal, té un sentit, és cert també que aquesta producció de sentit lingüístic no s'esvaeix amb l'acte d'expressió que el fa ser,

sinó que persisteix indefinidament més enllà de la seva aparició puntual, formant un pòsit de sentit que precedeix i reafirma el darrer sentit que la paraula actual vol manifestar. Aquesta persistència i acumulació de significacions verbals acaben constituint una experiència intersubjectiva molt rica sobre la qual tot interlocutor s'hi enfonsa:

el que és propi de la significació és aparèixer sempre com la continuació d'un discurs ja començat, com iniciació a una llengua ja instituïda ³².

Tanmateix, aquesta sedimentació, aquest sentit general donat d'entrada a tot aquell que comença a parlar, conté en ell mateix un miratge. El sentit sedimentat al llarg de generacions, assumit gairebé inconscientment per tot parlant, té l'aspecte d'una veritat eterna, ja donada, però, de fet, no és així: la paraula ens enganya amb el seu ideal de veritat, ja que no ens hi aboca sinó que, tot el contrari, crea la veritat. Això és més clar quan pensem bé aquesta sedimentació, quan pensem en l'adquisició intersubjectiva d'aquest sentit. Veiem que no es tracta només d'una herència estable de significació, sinó que, per la pròpia dinàmica de la paraula, per una reflexivitat interna del propi llenguatge, esdevé un procés viu de significació que, per això mateix, pot, constantment, ser reprès i interrogat per cada parlant.

³² *La prose du monde*, p. 201.

2.2.1. La mirada del pintor

Mirem-ho des de l'exemple d'una altra forma d'expressió. Pensem, per exemple, en la pintura, i en un pintor novell que s'estrena. Aquest nou pintor ocupa ara el darrer lloc en aquell món que un dia va inaugurar el primer pintor; probablement, quan pinta, se sent cridat per una veu del passat i actua en el seu nom, però ja no conté res en un estat manifest de la pintura del passat, en tot cas ens la porta a la memòria –sempre que coneguem la història de la pintura–, però en cap cas és memòria d'ella mateixa, no vol totalitzar allò que l'ha fet possible. El nou parlant, en canvi, no en té prou en anar una mica més enllà quan ens explica alguna cosa nova, pretén, a més a més, recuperar, recapitular, i contenir en substància el passat, tot el sentit del passat que hi ha dipositat en la parla, i com que això no seria possible tret que el repetís tot textualment, sotmet aquest passat a una preparació particular perquè pugui manifestar-se tot en ella: ens en dóna la *veritat*. La veritat tracta de conservar en el seu esperit, o en el seu sentit, el passat. I aquesta veritat conté gran part del misteri de la paraula:

És evident, sense que calguin més exemples, que el filòsof, des del moment en què cerca la veritat, no pensa pas que la veritat l'hagi esperat per a ser veritat; la cerca, doncs, com una veritat de tothom des de sempre. És essencial per a la veritat de ser integral, mentre que cap pintura vàlida mai no s'ha pretès integral ³³.

³³ *Íbid*, p. 143.

Podríem dir, doncs, que hi ha una doble naturalesa en la intencionalitat lingüística: d'una banda, és significació, assigna a una representació més o menys clara un pensament determinat amb una pretensió de veritat i, de l'altra, és un procés significant, és a dir, és un esdeveniment lingüístic particular que pot suscitar una aproximació indefinida d'expressions verbals sense que mai arribi de manera transparent a una significació unívoca i universalment vàlida, però que, tanmateix, va obrint i modificant el sentit. Aquest segon aspecte és, sens dubte, el que interessa més a Merleau-Ponty, ja que inclou el precedent i orienta l'anàlisi vers l'opacitat de la paraula. Anar vers aquesta opacitat no és gens fàcil, ja que la paraula mateixa es vol fer oblidar, no es deixa prendre les significacions implicades en cada enunciat: perquè veladament hi ha una intencionalitat lingüística que vol fer oblidar l'esdeveniment sensible de la seva aparició, que vol fer oblidar que el pensament és de natura essencialment lingüística, i que vol suggerir que hi ha una veritat unívoca i eterna que ell reflecteix:

Aquesta certesa que tenim d'assolir, més enllà de l'expressió, una veritat separable d'ella i de la qual només és més el seu vestiment i la seva manifestació contingent, és justament el llenguatge qui l'ha instal·lat en nosaltres ³⁴.

Ara bé, de la teoria de l'expressió que exposa Merleau-Ponty sorgeix una altra veritat, que fuig d'aquesta veritat eterna continguda en el llenguatge i que s'apropa més a la veritat de les arts. El lloc de la veritat és aquesta represa de l'objecte de pensament en la seva significació nova, encara que l'objecte mantingui, en els seus replecs, algunes relacions anteriors. El fet és que en aquest nou moment alguna cosa és

³⁴ *Phénoménologie de la perception*, p. 459.

adquirida, hi ha alguna cosa veritable, tota l'estructura es propulsa cap aquestes transformacions. I així, Merleau-Ponty col·loca el fonament de la veritat en el present, en el moment de l'expressió, quan aquesta expressió s'esdevé perquè troba un lloc i un sentit complet allà on s'exposa:

reprenem un mateix esforç, més vell que nosaltres, en el qual estem empeltats l'un i l'altre, i que és la manifestació, l'esdevenir, de la veritat. [...]. El fonament de la veritat no és fora del temps, és en la obertura de cada moment del coneixement per a aquells que la reprendran i la canviaran en el seu sentit ³⁵.

És per això que Merleau-Ponty pren seriosament la recerca de la veritat que fa Cézanne. Li dedica un article, «La doute de Cézanne», en el qual exposa el projecte de l'artista, un projecte que parteix de la convicció personal que l'expressió creadora de la pintura és superior a l'expressió escrita: *Jo hi veig bé només a través del meu pinzell, la meva ploma no pot dir bé res* ³⁶. Les incansables repeses de la seva obra –infinite sessions i diverses teles per pintar *La montagne Sainte-Victoire* ³⁷ o les *Nature morte*–, el seu arrelament en la carnalitat del món, el seu dubte sobre si ell mateix i veu bé, porten Cézanne a definir tota pintura com un esforç d'expressió condemnat al fracàs, on l'essència es troba més aviat a tornar a començar que no pas en l'acabament de l'obra. Aquesta mancança inherent a la pintura comporta que cada obra a causa del seu etern recomençament ens reenvii, en darrera instància, al món, com a l'horitzó de la seva veritat. Per això, es pot dir que la pintura convida l'home a fer l'experiència del seu viure en un món d'entrada inhumà, mentre que a través del llenguatge es troba

³⁵ *La prose du monde*, p.200.

³⁶ CÉZANNE, P. *Correspondance*, Grasset, París, 1978, p. 27.

³⁷ A la pàgina 16 hi ha il·lustrada una aquarel·la d'una de les vistes de la *Montagne Sainte-Victoire*. Trobem, exposats en diversos museos, més aquarel·les, dibuixos a llapis, i molts olis que recreen aquest motiu des de diverses perspectives.

d'entrada en el seu element, com en un illot d'estabilitat en el flux dels elements, i és capaç d'imposar un element de permanència. Tanmateix, Merleau-Ponty valora molt aquest element diferenciador de la pintura, hi troba una originalitat i una força per sondar l'Ésser diferent a la del llenguatge, i creu que no s'ha considerat prou. Els pintors, conscientment o inconscient, reconeixen sempre la metamorfosi del vident i del visible que és la definició de la nostra carn, ens retornen sempre al món, a l'horitzó veritable del *logos* sensible. En aquest sentit, el filòsof assenyala com a simptomàtic el gust de tots els pintors per l'autoretrat i per la representació d'ells mateixos en l'acte de pintar, perquè la veritat es troba precisament en l'inacabament del camp estètic on ells mateixos hi són immersos i no deixen mai de fluir-hi:

*És per això també que els ha agradat sovint (els agrada encara: vegeu els dibuixos de Matisse) representar-se a ells mateixos en el moment de pintar, ajuntant a allò que veien en aquell moment allò que les coses veien d'ells, com per testimoniar que hi ha una visió total o absoluta, fora de la qual res no queda, i que es torna a tancar sobre ells mateixos*³⁸.

En aquest sentit, la veritat de l'artista plàstic acaba tenint la mateixa densitat i consistència que l'ésser primigeni i universal de la percepció, pot copsar la seva fluïdesa i concretesa. En aquest article sorprenent que és *L' Oeil et l'Esprit* ens diu que la mirada del pintor no és una mirada a alguna cosa exterior, sinó que, més enllà de la relació físico-òptica que s'estableix, és el pintor mateix qui neix en les coses, i el quadre que resulta d'aquesta mirada és només una representació vàlida quan trenca «la pell de les coses»³⁹ per mostrar com les coses es fan coses i el món món.

³⁸ *L'Oeil et l'Esprit*, p. 34. A la pàgina 43 reproduïm un oli de Matisse en el qual hi ha la representació de la seva habitació amb l'artista en el moment de pintar.

³⁹ *Ibid*, p. 69. Merleau-Ponty en aquesta expressió «la pell de les coses» cita a Paul Klee. El filòsof apreciava molt l'obra pictòrica i teòrica del pintor suís de qui ens diu citant a Michaux: els colors de Klee semblen nascuts lentament de la tela, emanats d'un fons primordial. A la pàgina 195, mostrem

El quadre que tenim, finalment, és una cosa empírica més entre les coses empíriques, a condició però de ser autofigurativa d'aquestes mateixes coses, d'aquest món. En aquest sentit, al quadre, a l'expressió plàstica, li ocorre el mateix que a l'expressió lingüística, encara que aquesta no sempre la manifesti: pateix la mateixa naturalesa que les coses percebudes. Malgrat que els llibres romanguin en les grans biblioteques, les idees contingudes en ells viuen un temps i moren, i cada nova lectura d'aquests textos per part dels nous lectors pot comportar un canvi de sentit molt seriós o la desconsideració per sempre més d'aquell text:

el temps de les idees no es confon amb aquell en què els llibres apareixen o desapareixen, en què les músiques es graven o s'esborren: un llibre que sempre s'havia reimprès deixa un dia de ser llegit, una música de la qual només quedaven alguns exemplars és de cop i volta buscada, l'existència de la idea no es confon amb l'existència empírica dels mitjans d'expressió, però les idees duren o passen, el cel intel·ligible muda cap a un altre color ⁴⁰.

Així doncs, l'expressió designa una estructura ontològica que es troba en la paraula, però també en el cos, en l'obra d'art i en la cosa percebuda, i que consisteix en el passatge recíproc d'un interior cap a l'exterior i d'un exterior cap a l'interior. La categoria d'expressió recull, doncs, l'herència metafísica ⁴¹ de la separació entre

una il·lustració de Klee on es pot apreciar aquesta textura del color.

⁴⁰ *Phénoménologie de la perception*, p. 447.

⁴¹ Renaud Barbaras assenyala l'herència que Merleau-Ponty rep de Leibniz («Le leibnizisme de Merleau-Ponty» a *De l'être du phénomène*, Millon, París, 2001, pp. 263-269). Si bé Merleau-Ponty s'interessa molt per als filòsofs postcartesians i en els primers textos mostra un clar interès per Malenbranche, és a Leibniz a qui dirigeix aquesta atenció en les notes de treball de *Le visible et l'invisible*. De fet, la primera part d'aquesta obra havia d'estar dedicada a l'ontologia clàssica i havia de consistir en una confrontació entre Descartes i Leibniz. Tot i mostrar-ne la diferència, Merleau-Ponty reconeix una indiscutible proximitat entre la filosofia de Leibniz i la seva pròpia visió ontològica. Per al filòsof alemany la substància no pot ser pensada com una realitat material, divisible, però tampoc com una realitat abstracta, ja que és real. Leibniz, per tant, recusa tant el materialisme com la idea platònica on la pura identitat absorbeix la diversitat. És per això que la substància ha de ser definida com a expressió de la diversitat en la unitat, és a dir, com a percepció. Però cal entendre la percepció deslliurada d'implicacions psicològiques, s'ha d'entendre estrictament com l'expressió d'allò

interioritat i exterioritat i en mostra el caràcter abstracte: no hi ha un sentit que no sigui expressat o encarnat en un cos i no hi ha cos –biològic, verbal o material–, que no sigui animat per un sentit o prenyat d'una significació. Tot i això, cal afegir que, en els darrers textos, el fenomen d'expressió és entès més a partir de la reversibilitat del vident i del visible que no pas a partir de la categoria de significació. Llavors, l'expressió és entesa com una potència ontològica de la natura i de la vida, i n'extreu idees molt interessants:

Podria perfectament ser que la vida no fos únicament sotmesa al principi d'utilitat i que hi hagués una morfogènesi lligada a l'expressió ⁴².

que és múltiple en la unitat: no és un model de percepció entès com a representació sinó que és la consciència representativa qui constitueix un mode d'expressió entre d'altres. Per aquest camí Leibniz arriba a pensar la substància més enllà de l'oposició de l'interioritat i de l'exterioritat. És tracta d'una interioritat que, en tant que és real, comporta una diversitat, no és purament idèntica a ella mateixa i, alhora, l'exterioritat no es desplega sinó perquè està retinguda en un pol d'unitat, s'interioritza. En aquest sentit, tota substància pot ser compresa sota el model de l'ànima, és a dir, conté una diversitat que no compromet la seva unitat. És per això que la substància ha de ser compresa més com a Acció que com a Ésser. Els esdeveniments ens reenvien a una substància que és la seva producció efectiva. Llavors, cadascuna de les substàncies apareix com una modalitat d'expressió, com un «punt de vista» sobre el mateix univers. En aquest punt hi ha proximitat amb la noció d'expressió tal i com l'entén Merleau-Ponty. Si, com diu Leibniz, cada substància és un món, no hi ha, en rigor, ni cosa, ni món, ni subjecte, ni *en soi* sinó únicament l'expressió ella mateixa: eixos, articulacions, membranes, dels quals procedeixen les coses i el món, el subjecte i l'objecte, com moments d'abstracció. Per a Merleau-Ponty, però, cal comprendre l'expressió com el sentit últim de l'Ésser enlloc de subordinar-lo dins un context teològic a perspectives imperfectes de l'Ésser infinit determinades per una «harmonia preestablerta».

⁴² *Notes du Cours*, p. 240.

3. L'estètica ontològica de Merleau-Ponty

En l'obra de Merleau-Ponty la relació de la filosofia amb la literatura és sempre estreta. Ja a la introducció de la seva tesi doctoral, a *Phénoménologie de la perception*, estableix un paral·lelisme entre la fenomenologia –com a reflexió radical i meditació infinita– i l'obra de Cézanne, Balzac, Valéry i Proust. Ens ve a dir que els textos de la fenomenologia i l'obra d'aquests artistes tenen en comú el mateix tipus d'atenció i d'astorament i la mateixa exigència de consciència. I no només en aquesta primera obra sinó que, sovint, en molts dels textos centrals, s'analitza en profunditat o es pren d'exemple les obres d'aquests grans escriptors i artistes. No hi ha, doncs, un interès sobtat vers les obres artístiques sinó un interès *in crescendo* que al llarg dels seus textos abocarà lentament a una estranya simbiosi filosofia–art. Per a Merleau-Ponty, l'art –i en concret, la literatura i la pintura– engendra una mirada molt especial sobre els objectes més quotidians que fa que el públic els interrogui, que el condueixin cap a la substància més secreta; d'alguna manera les obres d'art ens col·loquen davant mateix de la materialitat de la creació i de la vida i, usant les imatges plàstiques de Merleau-Ponty, «sagnen» davant nostre. Per això, una filosofia de la percepció, que vol tornar a aprendre a veure el món, restituirà a la pintura i a la literatura –i en general a l'art– la seva plaça i ens disposarà a acceptar-les plenament com a font d'intuïcions que ens fan redescobrir el món.

El lligam entre art i filosofia per a Merleau-Ponty és, doncs, des de bon principi, d'ordre metafísic. És un lligam interior, umbilical, no és únicament d'ordre estètic, és a dir, d'un interès de la filosofia per l'origen i les causes de l'art. Quan escriu sobre art, sobre l'expressió artística i literària, l'inscriu dins el corrent del seu pensament metafísic com un element més, però un element essencial de la relació que manté l'home amb el sensible. Com diu Isabel Matos: *Tota la reflexió sobre l'art no s'inscriu dins el domini anomenat clàssicament estètica. D'altra banda, Merleau-Ponty no pretén constituir una estètica, ni apunta a una estètica com a tal: els seus textos estalvien tota referència a categories estètiques, no fan mai al·lusió al bell, al sublim, al gust, a la caracterització de l'objecte estètic*⁴³.

De fet, la reflexió sobre l'art sovint exerceix un paper d'unitat dins l'obra de Merleau-Ponty perquè esdevé un exemple de l'exposició de la seva metafísica. Com que considera que la creació artística està molt unida a l'home, a tota la seva estructura metafísica, no pot deslligar-se de la seva interrogació sobre les coses. I això li és tan natural que ja ens ho trobem des de l'inici dels temps:

*En qualsevol civilització que neixi, de qualssevol creences, i de qualssevol motius, de qualssevol pensaments, de qualssevol cerimònies que s'envolti, i quan sembla consagrada a una altra cosa, des de Lascaux fins avui en dia, pura o impura, figurativa o no, la pintura no celebra mai cap altre enigma que el de la visibilitat*⁴⁴.

⁴³ MATOS DIAS, I. *Merleau-Ponty. Une poétique du sensible*, Toulouse, PUM, 2001, p. 139.

⁴⁴ MERLEAU-PONTY, M. *L'Oeil et l'Esprit*, p. 26.

Per això no hi ha pròpiament una estètica en Merleau-Ponty sinó que queda assumida dins l'ontologia general. L'assagista Mauro Carbone, molt interessat en els elements estètics de la filosofia de Merleau-Ponty, reconeix que no hi ha un lloc determinat en l'obra del filòsof dedicat a aquest tema sinó que la reflexió sobre l'art és arreu dels textos i, per tant, és més una qualitat del text filosòfic de Merleau-Ponty que no pas un camp autònom. Ens diu: *Els motius pels quals Merleau-Ponty no ha estat en sentit estricte un estetòleg estan profundament arrelats en la seva concepció de la relació entre art i filosofia, que impedeix considerar l'estètica com a camp autònom. [...] es podria afirmar, doncs, que el pensament de Merleau-Ponty ofereix no una teoria filosòfica de l'art, sinó més aviat una idea de la filosofia modelada per l'art* ⁴⁵. Aquesta imatge escultòrica encaixa molt bé amb l'obra de Merleau-Ponty que, tot i seguir uns cànons clàssics en l'exposició de la seva filosofia, hi incorpora la idea essencial d'alliberar-la del llast del coneixement i retornar-li el caràcter creatiu de l'obra filosòfica com a tal obra.

De fet, l'art i la filosofia estan units intrínsecament perquè comparteixen el problema de l'expressió i, en el cas de la literatura, el problema de la paraula. A més a més, Merleau-Ponty atorga a la literatura un paper de descoberta quant al problema lingüístic, ell creu que la literatura ha estat capdavantera a adonar-se del seriós problema que representa la paraula a l'hora de pensar i d'expressar-se:

La literatura, per la seva banda, va al davant de l'interès que la filosofia del llenguatge li aporta. Des de fa cent anys, els escriptors han estat cada vegada més conscients d'allò que hi ha de singular i fins i tot

⁴⁵ CARBONE, M. *Ai confini dell'esprimibile*, Milano, Ed. Guerini, 1990, p.10.

de problemàtic en el seu ofici. Escriure no és ja només (si mai ho ha estat) enunciar allò que s'ha concebut, sinó que és treballar amb un aparell que dóna ara més adés menys d'allò que s'hi ha posat, i això no és res més que la conseqüència d'una sèrie de paradoxes que fan de la feina de l'escriptor una tasca esgotadora i inacabable ⁴⁶.

Certament la literatura ha estat la primera a posar en evidència el problema de la paraula perquè, com ja en parlàvem al primer capítol, pateix en ple segle XIX aquesta recerca de realisme que l'obliga a transformar el seu llenguatge. L'interès de la filosofia pel llenguatge és posterior, però, tanmateix, pren molta força. Merleau-Ponty arriba a dir que el problema de la paraula *conté tots els altres, hi inclou el de la filosofia* ⁴⁷, ja que la veritat viu únicament *en el procés indefinit de l'expressió*. És en aquest sentit que les arts, la filosofia, la ciència i, en general, la cultura, viuen en un mateix medi, i comparteixen aquest permanent estat d'interrogació. Aquesta situació d'astorament no és un estat previ en vistes a trobar la veritat sinó que és un procés que s'adequa a la nostra visió sobre el món, és a dir, és l'única manera de correspondre a les paradoxes que hi trobem, és una manera d'ajustar-nos contínuament als enigmes que resulten d'intentar concebre l'ésser des dels mil detalls que el componen.

L'art en general, però especialment l'art de principis de segle XX, posa també en qüestió dogmes establerts en la tradició com són, en el cas de la pintura, un espai homogeni, un únic punt de vista, la unitat de cada cosa, la figuració...; en el cas de la literatura, la coherència de la ficció, l'ús d'una paraula narrativa en pro d'una paraula vocativa,...; l'art ens ajuda, doncs, a percebre amb més profunditat allò que s'esdevé

⁴⁶ *Résumés du cours*, p. 23.

⁴⁷ *Signes*, p. 116.

en el sensible i manté un lligam estret amb les arrels irracionals de la vida, amb l'*être brut*, ens ajudar a reconèixer que el món és, malgrat les consideracions clàssiques, inacabat i inabastable.

La recepció de l'obra d'art, la seva contemplació per part dels altres subjectes que no són artistes esdevé, llavors, essencial, ja que és precisament la dimensió corporal comuna qui dóna fonament a la unitat de tota expressió artística. L'absència d'una veritable filosofia del sensible ha comportat que quan s'expliqués el paper i l'origen de l'artista s'hagi parlat sempre en termes místics o sobrenaturals. En la filosofia de Merleau-Ponty, l'artista troba tot el seu sentit de ser, i es col·loca molt proper al filòsof, a l'escriptor i al poeta, tots predisposats a la tasca de percebre i d'expressar creativament les formes vives i canviants de l'Ésser sensible, ja que és en aquesta expressió creadora que l'experimentem. És una filosofia renovada en cada filòsof, una filosofia, podríem dir, encara per fer, sempre esbossada:

Tota la descripció del nostre paisatge i de les nostres línies d'univers, la del nostre món leg interior, quedarien per refer. Els colors, els sons, les coses com les estrelles de Van Gogh, són fogalls, irradiacions d'ésser ⁴⁸.

Merleau-Ponty considera que la filosofia fins ara ha pintant *sense color, en blanc i negre*, però la invisible profunditat del visible, la seva riquesa i els seus colors, interessen tant al pintor com al filòsof, i aquest ha de mirar d'encomanar-se de l'esperit del pintor. S'ha de mirar de retrobar l'Ésser en el visible, d'escriure com un pintor pinta.

⁴⁸ Signes, p.22

La teoria de l'expressió que engloba art i literatura es sosté, doncs, sobre una creació continua. La història –la història del cos i la història de l'art– neix d'aquest *continuum*, ja que aquesta creació constant, imparabile i connatural és tant una renovació del pacte del cos amb el sensible, com, també, de l'esperit amb la cultura. Cada subjecte té una manera particular, un estil, de penetrar en l'objecte per la percepció i d'assimilar-ne la seva estructura i, en la mesura en què aquest poder de penetració no pertany només a Cézanne sinó a tots i cadascun dels subjectes encarnats –encara que Cézanne en faci la finalitat de la seva vida–, la creació artística és un fenomen de retrobament de les subjectivitats. Aquesta unió que provoca l'obra d'art es produeix precisament perquè la naturalesa artística de l'obra convida a reprendre el gest que l'ha creat. Merleau-Ponty creu que hi ha una frontera minsa per passar del gest creador a la seva represa contemplativa o pràctica. De fet, podem trobar una petita dificultat en aquesta concepció ja que, pel fet de considerar la creació artística en perfecta continuïtat amb el cos i la percepció, tot ésser encarnat i perceptiu hauria de prolongar la seva activitat expressiva natural en activitat artística i creativa. Ara bé, de fet, no tot subjecte és un artista, però tanmateix, seguint Merleau-Ponty, si cada subjecte no es posa al servei d'una exigència artística és perquè no vol, però té el poder de fer-ho. El filòsof redueix a la mínima expressió la frontera entre l'art i la espontaneïtat del vivent ⁴⁹ precisament per aquesta perfecta continuïtat entre el gest corporal i el gest artístic.

⁴⁹ En aquest punt Merleau-Ponty és lluny de la concepció de Malraux, de Freud i de Valéry, contemporanis seus, i també, és clar, de tota la tradició romàntica, que considera l'artista com un ésser intemporal i dotat d'una sensibilitat i d'una llibertat fora de la normal, gairebé patològica. Per a Merleau-Ponty, la diferència entre un subjecte artista i un subjecte que no ho és consisteix en què l'artista pren seriosament el seu estil, és a dir, la seva singularitat en la capacitat de percebre i de restituir la realitat dels altres i del real. El seu cos li és donat com a tots, però alhora, l'ha de conquerir; ha de conquerir la seva natura, i la conquesta la farà a través de la seva obra.

L'inici i el final del pensament de Merleau-Ponty s'uneixen en aquesta idea global de l'art: hom retroba la veritat de la percepció observant els processos de la creació artística, i això aboca a la identificació del procés dialèctic històric amb el procés de l'expressió. No es tracta, però, d'una dialèctica hegeliana, mai hi ha un punt de vista exterior: el concepte d'història en el seu veritable sentit s'ha de formar sobre el fenomen de l'expressió, sobre un moviment de l'expressió intersubjectiva que no té cap altre guia que la seva pròpia iniciativa i que, tanmateix, no s'escapa mai fora d'ell mateix, sinó que es recupera i es confirma cada cop; un moviment que es reprèn i es relança per un misteri de racionalitat.

L'art fa referència, doncs, a un «sentir» originari, a un element comú que ens ajuda a persistir en el nostre ésser alimentant-nos dels éssers dels altres. Així, l'experiència estètica ens inicia en el secret de la creació –entesa com a gènesi, com a historicitat primordial– i ens fa evident que el silenci previ a tota expressió envolta el llenguatge, la pintura i el pensament. El silenci és, doncs, un element important dins la creació perquè és el traç que ens lliga i ens encamina vers el sensible, és l'horitzó de tota operació expressiva. De fet, la carn és silenciosa i és, alhora, expressivitat. Hi ha una contenció en el silenci que només *el llenguatge realitza, tot trencant el silenci, allò que el silenci volia i no obtenia*⁵⁰.

Tanmateix, els filòsofs envegen els artistes perquè s'han alliberat del llenguatge conceptual i miren d'expressar-se des del *logos* mateix del sensible. Merleau-Ponty desencoratge els filòsofs:

⁵⁰ *Le visible et l'invisible*, p. 230

El filòsof parla però és una feblesa seva, i una feblesa inexplicable: hauria de callar, coincidir en silenci, i retrobar en l'Ésser una filosofia que ja hi és feta. Tot passa al contrari com si volgués mostrar en paraules un tipus de silenci que hi escolta. La seva «obra sencera» és aquest esforç absurd. Escrivia per parlar del seu contacte amb l'Ésser: no n'ha parlat, no pot parlar-ne, ja que és de l'ordre del silenci ⁵¹.

Ara bé, Merleau-Ponty ens diu també que hi ha una filosofia per fer ⁵², una filosofia que ha de tenir en compte la percepció del pintor i la mirada de l'escriptor, que ha recrear allò que el pintor pensa just quan és a punt de pintar i allò que l'escriptor pensa just quan és a punt d'escriure, i, sobretot, que s'ha d'amarar de l'esperit creador, lliure davant la presència muda del sensible, d'aquest sensible que sol·licita la nostra mirada; i, per a aquesta tasca, s'ha de fer ús d'un llenguatge especial, d'un llenguatge que s'ha d'aprendre per l'ús i que esdevé el nostre autèntic far:

⁵¹ *Le visible et l'invisible*, p. 166.

⁵² Aquesta nova filosofia que Merleau-Ponty reclama, lligada a una nova expressió, està molt a prop del pensament de Maurice Blanchot. Els seus punts de vista sobre l'escriptura són molt propers. De fet, Blanchot, en l'article que dedica a Merleau-Ponty en el desè aniversari de la seva mort («Le discours philosophique», pp. 1-4, *L'arc*, núm. 46, 1971) insisteix molt en aquest aspecte de la seva filosofia. Sensible a la idea que reclama Merleau-Ponty que la bona expressió hagi de ser sempre una expressió indirecta i que el llenguatge filosòfic sigui considerat eminentment problemàtic, considera que el discurs filosòfic no ha de tenir, per ell mateix, cap dret, perquè ha de renunciar d'entrada a l'eloqüència, ja que ha de reconquerir allò que hi ha de més salvatge de la presència irrecusable i primera del món. Tanmateix, tot i la proximitat entre els dos pensadors, segueix latent el problema de l'estatut de la subjectivitat. D'alguna manera l'aventura de l'escriptor, per a Merleau-Ponty i per a Blanchot, és una revelació de la desposseïció del jo. Hi ha la concepció, en tots dos autors, d'un estrat presubjectiu sobre el qual reposa la subjectivitat i en el qual s'enclava el llenguatge de manera gairebé paradoxal. La unió carnal entre el món i el jo és, per definició, allò que no correspon a cap concepte i és on l'expressió s'encalla precisament perquè és el suport mut i anterior a tota reflexió. Ara bé, en la importància de la unió carnal l'escriptor i el filòsof divergeixen: per a Blanchot el lligam corporal del subjecte és incapaç d'individualitzar-lo, el cos no és mai un cos propi sinó estranger, en el cos no hi troba les arrels absolutes del jo, mentre que per a Merleau-Ponty el cos propi és allò que hi ha de més originari en el subjecte, és el suport espaciotemporal del jo, i el que dona sentit a la subjectivitat, encara que es tracti d'una subjectivitat que només és possible en la intersubjectivitat. Tanmateix, el que ens interessa de Blanchot és que en el seu pensament trobem també que l'experiència de l'escriptura literària és concebuda com un posar a prova el llenguatge quan aquest mira d'expressar els lligams que uneixen el subjecte amb el món.

El llenguatge no és un màscara sobre l'Ésser, sinó que, si se sap reprendre amb totes les seves arrels i tota la seva foliació, és el més vàlid testimoni de l'Ésser ⁵³.

Hem mostrat la disposició que hi ha en Merleau-Ponty a considerar la literatura i l'art com un espai de pensament i de coneixement rigorós. A la seva obra, dèiem abans, aquest interès va *in crescendo*, amb la redacció de *Le doute de Cézanne*, *La prose du monde* i *L'Oeil et l'Esprit*. Ara bé, aquesta disposició vers l'art no dóna compte del tot del canvi que es produeix a *Le visible et l'invisible*. Hi ha un canvi substancial en tot allò relacionat amb l'expressió de l'Ésser. Cada cop més hi ha el convenciment que un dels trets essencials de l'Ésser és el seu amagar-se sense desvelament possible. Tanmateix hi ha alguns llocs on podem escoltar les seves manifestacions i és, precisament, en l'estructura del món sensible. Aquesta estructura o dimensió pren tot el seu sentit en un terme nou que Merleau-Ponty usa per designar-la: el concepte de «carn» ⁵⁴. De fet, Husserl ja havia parlat en termes de carn o, si més no, havia parlat de consciències encarnades en vistes a determinar la seva relació intersubjectiva. Però Husserl no va tenir mai l'audàcia de separar la carn de la subjectivitat: no hi ha carn del món per a Husserl. És Merleau-Ponty qui, a *Le visible et l'invisible*, farà aquest pas que només havia assenyalat a la *Phénoménologie de la perception* i col·locarà les subjectivitats en una dimensió carnal que les engloba i les relliga. Per a Merleau-Ponty, aquesta dimensió comuna és el teixit del qual són fetes totes les coses, i comprèn el nostre cos i, per sublimació, el nostre esperit. Per anomenar aquesta carn, aquesta corporeïtat que no és només el cos,

⁵³ *Ibid*, p. 167.

⁵⁴ Amb aquest concepte vol escapar de la dicotomia subjecte-objecte per parlar en termes de dimensió. Ens diu de la carn: *sabem que no hi ha cap nom en filosofia tradicional per designar això* (*Le visible et l'invisible*, p. 183).

Caldrà, per designar-la, el vell terme d'«element», en el sentit que s'utilitzava per parlar de l'aigua, de l'aire, de la terra i del foc, és a dir, en el sentit d'una cosa general, a mig camí de l'individu espaciotemporal i de la idea, una mena de principi encarnat que comporta un estil d'ésser a tot arreu on se'n troba una parcel·la ⁵⁵.

En aquest retrobament d'una de les primeres intuïcions presocràtiques, Merleau-Ponty deixa de posseir només mesuradors de l'Ésser per tenir un gra d'Ésser, una forma de presència que roman més enllà de tota determinació i tota tesi. Malgrat que aquest pas vers l'ontologia es pugui deure en part a un influx heideggerià ⁵⁶, cal remarcar que aquest nou sentit de la corporeïtat és una adquisició de caràcter estètic, que ha estat lentament elaborat a partir de la reflexió sobre l'experiència artística. El cos, des de les primeres obres, posseeix una natura enigmàtica. Merleau-Ponty, a la *Phénoménologie de la perception*, refà l'antiga concepció del cos per redefinir-la en termes d'una obra d'art. I, curiosament, l'art arriba a ser, a les darreres obres, el prolongament del cos. Aquesta identificació que es produeix, doncs, entre un cos essencialment artístic i un art essencialment corporal, entre la *Phénoménologie de la perception* i *L'Oeil et l'Esprit*, troben tot el seu sentit en una nova concepció de l'art que és capaç d'endinsar-se en aquell nivell primordial de l'Ésser de què parlàvem:

Ens sembla evident que tot art sempre té com a essència i com a fi la presentació d'un concret originari, d'un real. [...] L'art porta a la llum la concreció originària de l'ens ⁵⁷.

⁵⁵ *Le Visible et l'Invisible*, p. 184.

⁵⁶ Per a un desenvolupament d'aquesta represa heideggeriana, ens remetem a la nota del peu de pàgina núm. 94 de la pàgina 182.

I l'art modern, en particular, ocupa una nova funció als ulls de Merleau-Ponty. Serà aquell element de creació que l'Ésser exigeix de nosaltres per advenir. Des d'aquest punt de vista, la referència permanent a l'art i a la seva manera de procedir apareix com un aspecte essencial de la seva concepció positiva de la intersubjectivitat⁵⁸. Així doncs, tant en la llengua que utilitzen els poetes i els novel·listes com en l'experiència sedimentada en la percepció al voltant de la qual es situa la mirada del pintor, la realitat de la creació artística penetra a l'interior de la relació entre el «logos humà» i el «logos salvatge» i manifesta els punts de contacte entre el sensible i l'esperit, produeix fenòmens de represa, i materialitza la reversibilitat tot desplegant els fonaments de la intersubjectivitat. El món de l'art manifesta així, en cada obra, que hi ha una dimensió comuna, un lloc de trobada, una visibilitat compartida, que sense haver d'apel·lar al concepte, unifica la humanitat i segella la seva relació ambigua amb l'ésser salvatge.

L'escriptor es relaciona amb el mateix món sensible que el pintor, però ha de cercar la manera d'expressar aquesta realitat sensible que té tendència a sublimar-se cap a formes més subtils, menys concretes. Perquè, tot i que l'oposició visible / invisible és una dicotomia interior al sensible, l'invisible és d'una positivitat «segona»⁵⁹, no es manifesta directament en el seu arrelament sensible, sinó només a aquells que saben reprimir al llenguatge la seva potència d'abstracció i alliberen en la pròpia paraula allò que hi ha de més sensible en la idea. És des d'aquesta qualitat de l'escriptor que

⁵⁷ *Sens et non-sens*, p. 32.

⁵⁸ La concepció negativa ja l'ha desenvolupat llargament en la crítica filosòfica conceptual, sobretot en els primers capítols de *Le visible et l'invisible*.

⁵⁹ *Le visible et l'invisible*, p. 196.

Merleau-Ponty pensa en Proust: *Ningú no ha anat tan lluny com Proust en la fixació de les relacions entre el visible i l'invisible, en la descripció d'una idea que no és el contrari del sensible, sinó que n'és el folre i la profunditat*⁶⁰.

A la llum d'aquestes paraules, podem dir que Marcel Proust, amb l'estil propi de la seva expressió, pot encaminar-nos cap allò que encara no havia estat mai pensat en aquests termes; a través del seu moviment d'expressió podem endinsar-nos, gràcies a la seva capacitat de descoberta, al seu llenguatge inèdit, transparent, de sonoritats especials, en aquella veritat que, com dir Merleau-Ponty, no és el contrari del sensible sinó que n'és la seva profunditat. Així, tenint en compte la dimensió fonamentalment transversal, capgirada i medidora del llenguatge poètic, Merleau-Ponty podrà accedir indirectament a una expressió veritable del nostre lligam a l'Ésser. A través de Proust evita sobrevolar⁶¹ sobre el magma de sentiments vagues, perquè l'escriptor parla al nivell mateix de l'estructura invisible de les coses, és capaç de comprendre les dimensions estratificades del sensible, d'explicitar-ne les junctures, sense haver de recórrer a una idea teòrica que aplaqui grollerament tots els detalls i tota la humanitat d'aquesta subtil penetració metafísica.

Amb Proust, podem modificar el nostre lligam amb l'ésser, aprofundir-lo i refer la nostra percepció a través d'una nova mirada. No és una mirada fàcil, la represa demana un esforç: cal revolucionar el llenguatge, la frase, i amb ella, el nostre accés al sentit. L'experiència mateixa de la visió, llavors, esdevindrà més rica, més plena, d'una matèria especial, que recupera els estrats del temps en l'instant i les profunditats més

⁶⁰ *Íbid.*, p.195.

⁶¹ Expressió molt utilitzada pel filòsof per indicar el tipus d'apropament dels conceptes filosòfics vers les coses, per indicar una objectivitat fictícia, deslligada completament del subjecte, en relació a un apropament fenomenològic, de contacte, amb l'ésser.

íntimes retornen al jo, a un jo fràgil i incert que va prenent un sentit nou, veritable, i sempre inacabat ⁶².

⁶² Aquest caràcter inacabat prové precisament del fet de voler expressar fins al final el jo. Com veurem, la intenció d'expressar el jo comporta, curiosament, un cert allunyament. Leo Bersani, parlant de Proust, ens diu: *El projecte d'empresonar el jo i el món en un document ple de certitud ontològica es transforma en un acte de coratge que consistirà a tornar el jo tant indefinit i indefinible com sigui possible* (BERSANI, L. «Déguisements du moi et art fragmentaire» a *Recherche de Proust*, París, Seuil, 1980, p. 18).



Botticelli, Alessandro *Les proves de Moïses* (detall), 1482
Fresc, conjunt 558 cm, detall 50 cm, *Capella Sixtina, Roma*

Proust compara Odette a la Zèfora de *Les proves de Moïses* de Botticelli. Merleau-Ponty dirà a propòsit de la ressemblança amb les imatges: *La vella idea de la semblança eficaç, imposada pels miralls i pels quadres, perd tots els seus arguments si tot el poder del quadre és el mateix que el d'un text proposat a la nostra lectura, sense cap promiscuïtat del vident i del visible.* (*L'Oeil et l'Esprit*, p. 40).

III. L'OBRA DE MARCEL PROUST

1. La recerca de la veritat

Proust va escriure al llarg de tota la seva vida. Hi ha editats treballs escolars d'infància¹ on es veu ja la seva qualitat com a escriptor i lector, i es preveuen algunes de les qüestions que sempre l'interessaran². En conjunt podem dir que hi ha dues qüestions essencials: d'una banda la pròpia vida, la seva finalitat, el conjunt de les relacions que la conformen, els sentiments que la dirigeixen i les forces naturals que la dominen (el desig, la son, la memòria involuntària); i de l'altra, l'interessa l'art, sobretot com a reflexió i expressió de la bellesa, i de com aquesta bellesa condiciona la seva sensibilitat i l'accés a la veritat. Aquestes dues qüestions fonamentals, la vida i l'art, prenen de la mà de Proust formes literàries diferents: des d'articles de diari, petits assaigs i poemes³, fins a una novel·la com *Jean Santeuil*. Aquesta novel·la es considera una novel·la de joventut –l'escriu amb vint-i-cinc anys- i resta inacabada⁴. Els motius pels quals Proust no l'acaba i queda oblidada dins d'un moble no són

¹ *Juvenília* dins *Essais et articles* (Gallimard, París, 1971, pp. 11-33) conté redaccions i d'altres deures escolars que el jove Marcel Proust va realitzar a la seva infància.

² *L'aire és impregnat de les olors que exhala un lilà fresc*. Així comença el primer treball recopilat. Trobem ja, per primer cop, aquesta joia primaveral plena d'olors i colors suggeridors que serà tan lloada a *La Recerca*.

³ *Les plaisirs et les jours*, el seu primer llibre, és un tractat fet de contes, poemes en vers i en prosa, retrats,...; s'hi aborden tots els gèneres tret de la novel·la.

⁴ Aquesta novel·la ha quedat a l'ombra aclaparadora de *A la recerca del temps perdut*, i és llegida rarament pels mateixos proustians. Tanmateix, té una gran interès per veure la gènesi de l'escriptura de Proust i el balbuceig temàtic que trobarà l'expressió exacta dins *La Recerca*.

clars, però possiblement té a veure amb el dubte –ben comprensiu des de la posició de Merleau-Ponty– sobre quina és la forma correcta per arribar a l'expressió de la veritat⁵. Ens diu a l'epígraf: *Puc anomenar aquest llibre una novel·la? És, potser menys i alhora força més, l'essència mateixa de la meva vida, recollida sense barrejar-hi res, en aquestes hores d'esquinçament en què transcorre*⁶. Proust hi vol expressar, doncs, l'essència de la seva vida i, tot i que aquest manuscrit té mil pàgines, tanmateix no considera que sigui la forma definitiva en què vol transmetre la matèria de la seva obra. Gràcies a uns apunts de 1908 –el mateix any en què comença la redacció de *La Recerca*– coneixem aquest dubte en paraules seves: *la mandra o el dubte o la impotència tot refugiant-se en la incertitud sobre la forma d'art. Cal fer-ne una novel·la, un estudi filosòfic, sóc un novel·lista?*⁷.

De quina naturalesa és el que ens vol transmetre Proust que li costi tant de trobar un mitjà d'expressió adequat? Sabem que aquest mitjà d'expressió bascula entre una novel·la o un estudi filosòfic. *Sóc un novel·lista?* es pregunta ell mateix, potser induït pel sentiment de fracàs que li ha provocat *Jean Santeuil*. Tot i així, hi ha alguna cosa que Proust vol dir i que, abans d'endinsar-se en la redacció de *La Recerca*, li sembla que és de tal naturalesa que podria ser expressat tant en una novel·la com en un assaig filosòfic⁸. Si bé el format triat acaba essent la novel·la,

⁵ Merleau-Ponty, en una nota de treball de 1959, exposa la idea que no hi ha una forma única d'expressió de l'Ésser sinó que aquest les reclama totes, i precisament ens posa com a exemple a Proust. Ens diu: *El món perceptiu «amorf» del qual parlava a propòsit de la pintura –recurs perpetu per refer la pintura–, que no conté cap forma d'expressió i que tanmateix les reclama i les exigeix totes i res-suscita amb cada pintor un nou esforç d'expressió, aquest món perceptiu és en el fons l'Ésser en el sentit de Heidegger, que és més que tota pintura, que tota paraula, que tota «actitud», i que, considerat per la filosofia en la seva universalitat, apareix com contenint tot allò que alguna vegada serà dit, però deixant-nos la possibilitat de crear-lo (Proust): és el logos endiathetos que reclama el logos proforikos. (Le visible et l'invisible, p. 223)*

⁶ PROUST, M. *Jean Santeuil* (Gallimard, París, 2001, p. 41).

⁷ PROUST, M. *Carnet de 1908* (Gallimard, París, 1976, p. 61).

⁸ J.Y. Tadié en la seva *Introducció general a La Recerca* comença exposant aquest punt: *Cap gran artista, a l'època moderna, no ha gaudit d'una felicitat constant, però pocs hauran conegut aquests llargs períodes de descoratjament, aquests anys de silenci, aquests dubtes sobre la forma de l'obra*

certament la finalitat que l'impulsa i l'estimula no deixa de ser mai filosòfica. Això ho sabem per una carta de 1914 adreçada al seu amic Jacques Rivière –quan ja ha publicat *Pel cantó de Swann* i en plena redacció de *A l'ombra de les noies en flor*– a qui li confessa: *Trobo més probe i més delicat com a artista no deixar veure, no anunciar, que era justament a la recerca de la Veritat que anava, ni en què consistia per a mi*⁹. Així doncs, Proust va a la recerca de la veritat, però la qüestió és: en què consisteix la veritat per a Proust si pot mostrar-se en una novel·la com *A la recerca del temps perdut*?

L'interessant estudi d'Edward Bizub *La Venise intérieure* exposa que la traducció que Proust fa de l'obra de Ruskin té un paper essencial en la descoberta d'allò que realment vol crear¹⁰. En el fet mateix de la traducció, en l'esforç d'anar a la font de sentit d'ambdues llengües, Proust es sent cridat per aquesta llengua primera, per les coses que viuen en el seu fons, i en un curiós paral·lelisme, quan acabi la traducció de l'obra de Ruskin, es prendrà a ell mateix com a text original per traduir. En una carta de 1904, quatre anys abans de començar la redacció de *La Recerca*, diu al seu amic Maurice Barrés: *Tinc encara dos Ruskins*¹¹ *per fer, i després intentaré traduir la meva pobra ànima a mi mateix, si no ha mort en l'interval*¹².

que es vol escriure. (Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. I, p. IX).

⁹ PROUST, M. *Correspondance*, v. XIII, p. 99 (Librairie Plon, París, 1978).

¹⁰ Altres estudis, més clàssics, podrien estar d'acord amb aquesta idea que Bizub elabora i investiga ben a fons. El mateix J. Y. Tadié considera que el prefaci a la traducció de *La Bible d'Amiens* que fa Proust té un paper molt important com a configuració del «jo» proustià. Ens diu: *De fet, és a partir de 1900, és a dir, a partir de la redacció dels articles sobre Ruskin que componen el prefaci a La Bible d'Amiens, que Proust descobreix lentament la possibilitat d'expressar-se en primera persona, i el narrador com un personatge. [...] En resum, allò que importa, sobretot, és que, en aquest prefaci, hàbilment compost d'un mosaic de textos, el «jo» està inclòs en una construcció.* (TADIE, J.Y. *Proust et le roman*, Gallimard, París, 1971, pp. 20-21)

¹¹ Es refereix a *Sesame et le Lys* i a un recull de *Pages choisies*, que finalment no farà.

La interpretació de Bizub defensa que Proust, en traduir el pensament de Ruskin al francès, descobreix la seva pròpia potència de comprendre i sentir, i desenvolupa el seu jo amb més riquesa que si pensés sol. És empès pel pensament de l'escriptor anglès sobre la seva pròpia via. L'energia i la força que troba en l'obra de Ruskin es canalitza en un assaig seriós per traduir el seu jo –tal com ell diu al final del text– des de l'esforç de descobrir el tresor amagat que s'amaga dins seu. Certament, hi ha aquest element d'esforç al llarg de tota l'obra per obrir alguna cosa que s'oculta en el seu interior i que només unes determinades sensacions i unes paraules màgiques –com en el conte de *Les mil i una nits* la paraula «sèsam»– podran obrir. *La Recerca* representa, doncs, efectivament, la narració d'una penetració en l'espai de la Veritat que es farà amb un gran esforç personal: una força dinàmica extraurà i desvelarà del passat una estranya bellesa, una veritat que s'expressarà a través d'una veritable explosió semàntica que vol superar el registre de l'enteniment i crear, alhora, la impressió d'un món completament penetrat de sentit.

¹² PROUST, M. *Correspondance*, v. IV, mars 1904, p. 93 (Librairie Plon, París, 1978).

2. La veritat es troba en l'estil

La veritat en Proust no pren el mateix format que pot prendre en els textos d'altres escriptors, com per exemple, Thomas Mann o Robert Musil. A *A la recerca del temps perdut* no hi ha com a *La muntanya màgica* o a *L'home sense qualitats veritables*¹³ discussions filosòfiques que aturen una història per debatre unes determinades tesis. El format novel·líctic de Proust és tot un altre que en aquests escriptors: el seu text és un teixit uniforme, hi ha sempre una única aventura mental. Totes les coses s'il·luminen a partir d'aquesta consciència que es va desvelant i qüestionant, en una expressió exuberant. Si bé hi ha la defensa d'algunes tesis, sobretot cap al final de *El Temps retrobat* (la desconsideració de la intel·ligència, el temps com a escultor, l'obra d'art com a únic accés a la veritat), no és des d'aquesta exposició que prenen força aquestes idees, sinó perquè des d'una elaborada construcció estilística han estat sustentant el text al llarg de tota la novel·la¹⁴. I aquí és on es troba la força i la veritat de Proust: en el seu particular estil. Les seves frases són d'una estranya naturalesa híbrida, en el sentit que són alhora narratives, descriptives i reflexives, i en elles s'hi formulen lleis generals que passen sense solució de continuïtat d'un jo nascut de l'experiència singular a un nosaltres de la comunitat humana. Hi ha un tractament del llenguatge molt particular que

¹³ Diem veritables en el sentit que són discussions clàssiques sobre temes típicament filosòfics: el principi de raó suficient, la unitat i la multiplicitat, etc.

¹⁴ L'assaig de V. Descombes *Proust. Philosophie du roman* exposa també aquesta idea que les tesis filosòfiques sostingudes al final de *La Recerca* no tenen gaire pes considerades en elles mateixes des de la tradició filosòfica. Ara bé, el treball de Descombes es centra a fer una distinció molt clara entre la *filosofia proustiana de la novel·la* (els conceptes bàsics de la qual serien: el prestigi, la distinció, l'encant personal, la conversa, l'àmbit de la casa (el *chez soi*) la mundanitat,...) i la *filosofia proustiana de l'assaig* (la desqualificació de la intel·ligència, la teoria sobre l'art,...) i intenta mostrar que la primera és clarament superior a la segona. Nosaltres, en canvi, si bé ens interessa el que ell anomena *filosofia proustiana de la novel·la*, ens centrem sobretot en l'estil expositiu, molt potent i filosòfic, que és el que, de fet, creiem que influencia clarament la darrera obra de Merleau-Ponty.

aconsegueix, des de la mateixa forma, amalgamant matèria sensible i matèria lingüística en un aliatge poc explorat, travessar determinades barreres conceptuals per arribar a una nova veritat, una veritat que sorgeix de la creació artística¹⁵.

2.1. En els límits del jo

Una de les barreres que travessa imperceptiblement és la consciència. Precisament perquè a *La Recerca* hi ha la presència imperativa del narrador en primera persona i, sobretot, perquè Proust troba, com ens diu Barthes, *una certa manera de dir «jo», un mode d'enunciació original que remet d'una manera indecisa a l'autor, al narrador i a l'heroi*¹⁶, sorgeix una consciència peculiar que s'interroga ella mateixa i es busca a través de les mutacions i canvis que va patint. Per més que aquest jo s'impliqui amb una exterioritat social i material, l'emergència d'aquest jo autobiogràfic¹⁷ té una força devastadora: és al centre d'una solitud que xucla el món cap al seu remolí amb una força centrípeta que acaba per arrossegar part de la seva pròpia entitat. Precisament perquè es va al fons del jo, *La Recerca* mostra com aquest jo està unit íntimament a un món material i humà que el condiciona i el provoca, i com en aquesta unió, es desdibuixa el jo i només es retroba en un punt mig que per definir-lo caldrà crear una expressió centrada en els marges.

¹⁵ Aquesta idea de veritat lligada a la creació és molt present en Merleau-Ponty. Es troba al llarg de la seva obra, però molt explícitament a *Le visible et l'invisible*, on col·loca l'art al mateix nivell que la filosofia en la seva capacitat d'expressar l'Ésser: *L'art i la filosofia, junts, no són fabricacions arbitràries en l'univers de l'«espiritual» (de la «cultura») sinó contacte amb l'Ésser justament en tant que creacions* (*Le visible et l'invisible*, p. 251).

¹⁶ *Magazine littéraire*, gener 1997, núm. 350, «Les vies de Marcel Proust», p. 46.

¹⁷ Diem autobiogràfic des del sentit de la narració mateixa, és a dir, tal i com el protagonista confessa que ho és, i no pas autobiogràfic en el sentit que siguin les vivències del Proust històric les que es narren en el text.

Així doncs, des del gènere novel·líctic que finalment tria Proust per expressar la veritat, estarem amatents a aquesta expressió que és capaç de lligar sempre tots els contorns de l'experiència amb el seu paisatge, i que fa possible que la idea de consciència trontolli. Perquè, més enllà del format de novel·la o d'assaig, el que permet a l'escriptor poder expressar allò aparentment inexpressable és el seu treball minuciós sobre el llenguatge: el fet d'haver gairebé forçat el llenguatge a formular les idees des d'una plasticitat desnaturalitzada, és a dir, impròpia a la naturalesa lingüística. Aquest és, des del punt de vista filosòfic¹⁸, un element essencial en Proust i el que li permet, des d'aquesta força expressiva, establir les arrels infinites en què l'Ésser¹⁹ sencer se'ns mostra. La seva obra és un esforç intel·lectual molt seriós per infiltrar en el llenguatge l'atmosfera de sensualitat que recobreix i conforma tota vivència. A *La Recerca*, el cos i el sensible són sempre al centre de la narració: el protagonista ens narra la seva vida des d'un llenguatge que mira sempre de doblegar-se a la naturalesa corporal. Hi ha la intenció d'escoltar el cos, de desxifrar la dialèctica silenciosa de la consciència amb el cos i de la consciència amb el desig, i així sorgeix un diàleg particular ple de matisos sensuals i sentimentals. Només les primeres línies del text ens col·loquen ja davant d'aquest diàleg de la consciència amb ella mateixa i amb el cos, a partir de la descripció del moment previ en què ens adormim:

¹⁸ És des de l'enfocament específic d'aquest treball que considerem l'estil –la seva particular manera d'expressar el lligam entre el visible i l'invisible– com un dels elements filosòfics més important. L'obra de Proust és prou important i suggeridora com per a què assagistes i filòsofs l'hagin estudiat des d'altres vessants, Assenyalem, en particular, l'obra de G. Deleuze (*Proust et les signes*) i la de G. Bataille (*La littérature et le mal*): el primer centra el seu estudi en com Proust mostra els senyals que apareixen en tota vida (de l'amor, de la natura, de l'art,...) i que són objecte d'un aprenentatge vital que desenvolupen una potència que esperona la raó; i el segon fa un interessant estudi des d'una vessant més política i moral.

¹⁹ Si bé Proust no parla mai usant un vocabulari tan filosòfic, sí que hi ha la voluntat de poder dir, anomenar, completament les coses. Segons un interessant estudi de G.B. Madison el sentiment que domina tot el treball de Proust és l'expressivitat (*dicibilité*) de la vida. («The Expressibility of Life» dins *Phenomenology of Merleau-Ponty*, p. 128).

Durant molt de temps em vaig colgar dejorn. De vegades, encara no havia apagat l'espelma, quan ja els meus ulls es tancaven tan aviat, que ni tenia temps de dir-me: «M'adorm». I, mitjà hora després, el pensament que ja era hora de cercar la son em desvetllava; volia deixar el llibre que em pensava tenir encara entre les mans i apagar el llum; tot dormint no havia deixat de reflexionar sobre el que acabava de llegir, però aquestes reflexions havien pres un tomb una mica particular; em semblava que era jo mateix allò de que parlava l'obra: una església, una música de quartet, la rivalitat de Francesc I i de Carles V.²⁰

Aquest fragment és una petita mostra²¹ del tarannà descriptiu de *La Recerca*. Es tracta sempre d'una descripció abundant en elements: hi ha la descripció del paisatge material i natural (la bugia, el llibre, les mans), del paisatge mental (el diàleg interior, les reflexions, les imatges que hi circulen), del paisatge volitiu (vol adormir-se, vol deixar el llibre) i el procés en què tots els paisatges s'involucren, evolucionen i influencien sobre el fons de passivitat sobre el qual descansen. En aquest primer fragment, ja podem veure els matisos subtils de la mirada de Proust, i com s'encadenen uns amb les altres els diversos plans de la descripció.

També és interessant d'assenyalar que aquesta primera trobada del lector amb el protagonista s'esdevé en una situació insòlita: el primer que sabem d'ell és

²⁰ *Du côté de chez Swann I (A la recherche du temps perdu, v. I, p. 3. Traducció catalana de Jaume Vidal Alcover, v.I, p. 9).*

²¹ La primera frase de *La Recerca* va ser molt pensada per Proust —en va fer diverses correccions—, i és paradigmàtic perquè és el primer contacte amb el lector i la que el convida a endinsar-se en tota l'obra. La traducció d'aquesta frase de Vidal Alcover és, si més no, un punt estranya. L'original, coneguda per tots els proustians, diu: *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*. Tanmateix no és una traducció fàcil, George Steiner, a propòsit d'aquesta primera frase, ens diu que té el caràcter d'indeterminació i d'intraduïbilitat de l'inici del *Gènesi*. (STEINER, G. *Gramàtiques de la creació*, p. 44).

precisament com s'adormia. En comptes de ser informats de qui és aquest jo, se'ns parla del moment en què el jo es «descompon» en el passatge de la vigília al somni²². La primera experiència que se'ns evoca és la pèrdua de la consciència, és a dir, aquella experiència justament on el llenguatge i la reflexió semblen quedar en suspens. Cal afegir, també, que tota la primera part del primer llibre són els records de les vacances d'estiu a Combray i que, per tant, el primer univers on penetrem de la mà de Proust és l'experiència silenciosa de l'infant. Precisament, l'experiència infantil mostra sempre una distinció molt feble entre el jo i el món, entre el present i el passat, entre la imaginació i la realitat, una distinció que el llenguatge i la reflexió encara no han determinat i, en aquest sentit, és una experiència que ens col·loca als límits de l'expressable. Als inicis de *La Recerca* trobem ja, doncs, l'expressió d'aquell límit que, al llarg de l'obra i des de diversos camins, assajarà de penetrar-hi.

2.2. La relació fractal entre forma i contingut

Des del punt de vista arquitectònic, cal dir que aquesta escriptura té una relació molt ben articulada amb el contingut. És interessant de veure com l'estil de Proust abasta cada element de detall de la narració, però també, tot el seu conjunt. Certament la història que ens narra *La Recerca* és la història d'una vida: els records de la infància, de la joventut, el coneixement de l'amistat i de l'amor, les vacances, el món de l'aristocràcia, els viatges, la trobada colpidora amb gent del passat... Però cal

²² L'experiència immediatament prèvia al moment de dormir va interessar sempre molt a Proust. En parla sovint en d'altres escrits (per exemple, a «Sommeils» a *Contre Sainte-Beuve*, p. 50). La intenció de pensar en aquest moment i d'intentar ser-ne conscient d'aquest pas, la relaciona amb la sensibilitat de l'artista. («Gérard de Nerval» a *Contre Sainte-Beuve*, p. 150).

dir que és una vida, si voleu, intranscendent; els habitants d'aquest món –hi surten més de dos-cents personatges– són gent de societat desocupada i que porta un vida més aviat ociosa, és a dir, no ens trobem davant d'un *Faust* o d'un *Hamlet*. Tanmateix, l'estructura externa de *La Recerca* manté, com els objectes fractals, la mateixa textura en el seu interior, en cada paràgraf. Tot el món del protagonista està connectat en una xarxa de relacions que, per més lluny que aparentment siguin una de les altres, mantenen un llaç invisible d'influències que es mostren tant en l'espai d'una *soirée* descrita en unes quantes pàgines, com en l'espai de tres generacions, descrita en les gairebé tres mil pàgines de *La Recerca*. A partir d'un centre neuràlgic –la casa paterna de l'avi a Combray– es conforma l'espai de la família (mare, àvia, tia Léonie, Françoise...) que constitueix el reducte del protagonista i d'on sorgiran tots els elements que s'aniran elaborant, a poc a poc, quan s'afronti a ell mateix i al món adult. Aquesta casa, que és centre de la novel·la, té dues prolongacions materials i simbòliques a través dels espais físics –els costats situats als afores del poble– que són un lloc de passeig en família i en soledat. Unes vegades la família fa una volta pel costat on hi ha la casa i els jardins dels Swann (Gilberte, Odette, Charles Swann) i, altres vegades aniran pel costat on hi ha el castell i els dominis dels Guermantes (Charlus, la duquessa de Guermantes, Robert de Saint-Loup). Aquesta topografia tan específica és el suport material d'universos complementaris i de dos móns socials: la burgesia i la noblesa. L'esdevenir de la novel·la, com l'esdevenir de les vides, els anirà atraient fins que, a la fi, els unirà. A l'acabament de l'obra, es produeix el casament que enllaçarà definitivament les dues famílies en la filla de Swann (Gilberte de Forcheville) i el nebot de la duquessa de Guermantes (Robert de Saint-Loup). Aquesta idea de dos móns que, essent heterogenis, el pas del temps i la pròpia dinàmica vital els posa en relació, els vincula i finalment els uneix, és la mateixa idea

que trobem, per exemple, en la descripció de la *Sonata de Vintueil* on, la petita frase, per la relació temporal que manté amb les altres, per com influencia en el conjunt que l'envolta, arriba a ser allò que és ²³. En la descripció de la petita frase es manifesta tot el desplegament de les formes proustianes, perquè en ella s'interrelacionen d'una manera natural totes les parts que la conformen: cada nota de la línia melòdica sona en una estranya relació de dependència amb les altres, però, al mateix temps, en tota l'autonomia de ser ella mateixa, que l'oient espera i en gaudeix singularment. És en aquest sentit, per tant, que diem que la forma expressiva de Proust no es troba dissociada del contingut sinó que, ben al contrari, *un és la concreció de l'altre* ²⁴.

2.3. Un ritme retardant i simfònic

La relació de forma i contingut a *La Recerca* és, doncs, molt estreta i es va teixint en cada frase. La frase en si és molt peculiar. Conté un element essencial que té a veure amb un encavalcament particular de la realitat sensible i de la realitat espiritual, de tal manera que les dues modalitats s'esdevenen en un mateix

²³ Proust ens mostra com la frase musical pren força en el seu aparèixer i desaparèixer dins el conjunt de tota la peça: és esperada, anhelada, i descoberta cada vegada a l'interior de tot el moviment en els petits canvis que s'hi van produint. Mostrem-ne un petit fragment: *Amb un ritme lent ella el dirigia d'antuvi ací, després allà, després a un altre indret, vers una benaurança noble, ininterrompuda, i precisa. I tot d'una en el punt on ella havia arribat i d'on ell es preparava a seguir-la, després d'una pausa d'un instant, bruscament canviava la direcció i amb una nova marxa, més ràpida, delicada, melangiosa, incessant i dolça l'arrossegava envers inconegudes perspectives. Després desaparegué. Ell anhelava apassionadament de veure-la una tercera volta. I reaparegué en efecte, però sense parlar-li més clarament, fins i tot causant-li una voluptat menys pregona. (Du côté de chez Swann II, A la recherche du temps perdu, v. I, p. 207. Traducció catalana de J. Bofill i Ferro, Marcel Proust en els seus millors escrits, p. 29).*

²⁴ Samuel Beckett té un estudi sobre Proust on fa referència a aquesta idea d'integració total entre forma i contingut. Ens diu: *Proust no comparteix la superstició que la forma no és res i el contingut ho és tot, ni que l'obra mestra literària ideal només pugui ser comunicada en sèries de proposicions absolutes i monosil·làbiques. Per a Proust, la qualitat del llenguatge és més important que qualsevol sistema d'ètiques o estètiques. Més encara, no fa el més mínim intent de dissociar forma i contingut. Un és la concreció de l'altre, la revelació d'un món* (BECKETT, S. Proust, p. 72).

moviment i provenen de la mateixa energia. Aquesta interpenetració del *mundus sensibilis* i del *mundus intellegibilis*²⁵ manté una relació directa amb el ritme de la frase. Efectivament, aquest ritme és un component determinant del seu estil perquè va lligat directament a la manera com l'escriptor observa el món. El seu esguard dissocia, apropa, tria i ordena el caos segons diferents plans. Proust vol anar a l'interior del detall sense deixar de considerar el tot, i entra en els dominis de l'experiència sensible en tota la seva densitat i la seva diversitat: és per això que en el ritme de les llargues frases proustianes la progressió vers la fi ve aturada per diversos elements retardants. Aquests elements retardants, introduïts dins la frase a través de les comes, dels guions, dels parèntesis i dels relatius, tracten de matisar la mirada sobre el món, assagen d'apropar-se fins al detall d'aquest paisatge natural o social que s'observa, i d'explicitar-ne la impressió lumínica, la impressió olorosa, la impressió espacial i la impressió sensual amb un reguitzell imparable d'adjectius i, al mateix temps, es fa explícita la vida interior dels personatges que la integren, donant detalls del seu comportament en relació a allò que cada personatge ha viscut, i en relació als seus valors, i, finalment, després de descriure tots els detalls del fresc, la frase es tanca amb un sentiment pletòric nascut del conjunt de totes les dades i que és la traducció en forma textual d'aquell moviment interior que acompanya la nostra presència. Mostrem-ne un exemple²⁶:

²⁵ En aquest sentit, el crític E.R. Curtis fa una comparació molt interessant amb Sthendal. Ens diu: *Considero poc exacte veure en Proust únicament o principalment un gran psicòleg. Aquest nom pot aplicar-se amb justícia a Sthendal, ja que no s'interessa per res més que per allò que és «moral», per la mecànica i la dinàmica del cor. Pot dir «la descripció física em cansa». Continua així la tradició cartesiana de l'esperit francès. Però Proust ignora la separació entre la substància «pensant» i la substància «extensa». No parteix el món en físic i psíquic* (CURTIS, E.R. *Marcel Proust*, p. 79, citat a *Lectures de Proust*, de J.Y. Tadié, p. 72). És el fet d'ignorar seriosament la distinció cartesiana en la seva obra, un dels elements que més interessaran, de fet, a Merleau-Ponty.

²⁶ L'exemple necessàriament ha de ser llarg per poder mostrar aquest ritme de les mirades que es superposen. Tanmateix encara l'hem escorçat (comença una mica abans i acaba bastant més tard).

Li vaig fer senya que vengués a donar-me cafè amb llet. Tenia necessitat d'ésser notat per ella. No em va veure, la vaig cridar. Dalt de tot del seu cos molt alt, el color de la seva cara era tan daurat i tan rosat, que semblava vista a través d'un vitrall il·luminat. Va tornar arrere; jo no podia apartar els ulls de la seva cara cada vegada més ampla, com un sol que es pogués mirar fixament i que s'acostaria fins a arribar just devora vosaltres, deixant-se mirar de prop, enlluernant-vos d'or i de vermell. Va posar la seva mirada penetrant en mi, però com que els mossos tancaven les portales, el tren es va posar en marxa; la vaig veure que deixava l'estació i reprenia el caminó; ja era ple dia, ara: m'allunyava de l'aurora. Que la meva exaltació hagués estat produïda per aquella jove o, al contrari, hagués causat la gran part del gust que havia passat d'estar devora ella, en tot cas estava tan mesclada amb ella que el meu desig de tornar-la veure era sobretot el desig moral de no deixar que aquest estat d'excitació es morís del tot, de no ésser mai separat per sempre de l'ésser que hi havia, fins i tot sense adonar-se'n, participat. No era solament que aquell estat fos agradable. Era sobretot que (igual com la tensió extrema d'una corda o la vibració més ràpida d'un nervi produeix una sonoritat o un color diferent) donava una altra tonalitat al que jo veia, m'introduïa com a actor dins un univers desconegut i infinitament més interessant; aquella bella jove que encara distingia, així que el tren accelerava la marxa, era com una part d'una vida diferent de la que jo coneixia, separada d'ella per un ribet, on les sensacions que desvetllaven els objectes ja no eren les mateixes i d'on sortir-ne ara hauria estat com morir-me en mi mateix.²⁷

Proust ens descriu un instant, l'estat d'ànim d'un parell de minuts i, tanmateix, li calen dues pàgines senceres²⁸ per descriure una impressió que, en alguns casos, podria ser sintetitzada en una única frase com ara: «em vaig enamorar sobtadament d'una noia que no veuria mai més i vaig pensar en com hauria estat la meva vida al

²⁷ *A l'ombre de jeunes filles en fleur II (A la recherche du temps perdu, v. II, pp. 17-18. Traducció catalana de Jaume Vidal Alcover, v I, p. 443).*

²⁸ Ens remetem a la nota 16.

seu costat». Però Proust en cap cas no pot dir això en una frase-resum com aquesta, perquè llavors no diria la veritat. El que vivim no és aquest pensament que expressa aquesta frase, sinó que la vivència és extremadament més rica. El que vivim és, més aviat, aquella continuïtat indissoluble entre el rostre rosat i que irradia gairebé transparències, i el desig que desperta, vinculat amb el dia lluminós que feia, juntament amb allò que la vivència passada i l'esperança de la vivència futura introdueix en aquest moment. La veritat és la gènesi d'aquesta experiència en tots els detalls que la conformen; per tant, Proust ha de descriure el rostre, el cos, situar-lo a l'estació, parlar de com la cerca amb la mirada, de com la veu allunyar-se en el camp i en la seva vida, i sobretot, tot allò que li provoca el fil de sensacions que aboquen a un pensament final que no deixa de ser un pensament gestat dins la vivència, nascut i només comprès des d'ella. Per traduir aquest moment en l'expressió lingüística precisa, a Proust li calen necessàriament tots els adjectius que usa (*gran, daurat, rosat, il·luminat, agradable, desconegut, interessant...*), totes les comparacions (*semblava vista a través d'un vitrall, semblant a un sol que es pogués fixament, com la tensió extrema d'una corda o la vibració més ràpida d'un nervi, com una part d'una vida diferent que la que jo coneixia, com morir-me en mi mateix...*), totes les metàfores (*enlluernant-vos d'or i de vermell, m'allunyava de l'aurora, m'introduïa en un univers, separada per un ribet...*), i tots els elements retardants: la descripció física de les parts del cos de la noia, la descripció seqüencial de la seva aproximació vers al protagonista i el seu allunyament, la descripció minuciosa i analítica del procés mental que li comporta, i la conclusió final, amb una frase llargada de la qual comporta fragmentar-la, coma rera coma, amb parèntesis, amb oracions copulatives per descriure i amb oracions de relatiu per matisar, i és llavors que, després de tota d'aquesta desconstrucció precisa, pot crear l'expectació del

clímax final, la conclusió que, necessàriament, ens arriba en tota la seva espessor i comprensió absolutes.

Insistim en com Proust estableix una elaborada relació metafòrica per mostrar l'analogia que mantenen els dos móns –*sensibilis* i *intelligibilis*- que el llenguatge correntment desuneix, i retroba en la metonímia la possibilitat de mostrar aquest lligam estret. La metonímia, de la qual G. Genette ²⁹ assenyala la importància, consisteix en unir dues sensacions diferents per la seva contigüïtat en la vivència concreta i, per tant, per la seva coexistència en el mateix context mental. En el nostre exemple, la metonímia es produeix quan el protagonista defineix el rostre de la noia amb l'adjectiu daurat. Difícilment un rostre és daurat, sinó és que ho són els cabells que l'envolten o el sol que l'il·lumina. Lluny de ser antagonistes, la metàfora i la metonímia en Proust es sustenten l'una en l'altra, i mostren la presència i l'acció de les relacions de coexistència a l'interior mateix de la relació d'analogia que estableix la vivència.

2.4. Un text de sonoritats vives

És interessant d'assenyalar el desplegament cíclic de la frase proustiana, que va lligat a la intenció de posar en relació els dos àmbits. Tots els mecanismes generadors –com són els que ja hem anomenat: la duplicació, la multiplicació de

²⁹ «Métonymie chez Proust» a *Figures III* (pp. 41-63). L'exemple que, en aquest cas, ens dona Genette és també molt interessant. Proust ens parla de la "dringadissa oval i daurada de la campana del jardí". És evident que el so no pot ser daurat ni oval, sinó que és la campana que el produeix qui ho és: hi ha hagut una transferència de la causa a l'efecte.

determinants, els parèntesis— són molt importants i molt específics de la frase de Proust, però hi ha un element que no és tan evident i que és també molt important. De fet, deixats al seu aire, els mecanismes generadors, ells sols, podrien donar com a resultat una frase excessivament densa i massa trencada per tants elements dilatadors. Tanmateix, hi ha un altre aspecte en la frase que reforça els mecanismes generadors: el desplegament cíclic a través dels motius que s'entrellacen. Es tracta de motius lèxics i semàntics, però també, de motius sonors ³⁰ que relliguen uns sintagmes amb els altres a un nivell extralingüístic i, per tant, estableixen connexions internes gairebé inconscients per al lector. En aquest sentit, la tria d'uns mots o d'uns altres per part de Proust té a veure, és clar, amb el sentit, però també amb el lligam que aquests mots mantenen amb els mots que els precedeixen, uns lligams que podríem anomenar carnals ³¹ perquè tenen a veure amb la seva grafia, amb la seva sonoritat, amb la ressonància lèxica que prolonga i matisa els mots que ja s'han dit, i que desenvolupen les frases sense perdre mai de vista el nucli inicial, talment com els cercles concèntrics que neixen en la superfície de l'aigua quan hi llancem una pedra. Aquest desplegament cíclic forma una organització de la frase, que és, doncs, més viva encara que la pròpia organització sintàctica, ja que tots els elements que entren en joc quan les llegim s'amplifiquen a mesura que les frases es desenvolupen.

³⁰ En aquest fragment concret que acabem de citar, podríem assenyalar les correspondències fòniques que es produeixen quan llegim: *si doré et si rose, l'air d'être vue à travers, pareil à un soleil, d'or et de rouge* (fragment citat, nota núm. 23). La traducció catalana en podria mantenir algunes, d'aquestes correspondències fonètiques, tanmateix no ho fa sempre: no diu "d'or i de roig" sinó "d'or i de vermell", etc. Per a un estudi en profunditat de totes les característiques de la frase proustiana ens remetem a l'obra de Jean Milly *La phrase de Proust* (Librairie Larousse, París, 1975).

³¹ El lligam de cada mot amb allò que pot causar en aquell que ho llegeix o que ho escolta és un lligam estrany. Un mot pot tenir un poder molt gran i pot causar efectes sorprenents. Proust n'és molt conscient, com, d'altra banda, tots els grans escriptors. Citem un fragment de Valéry en el qual es mostra molt clarament aquesta força gairebé física i alhora misteriosa que pot tenir un mot: *No sabem mai en quin punt i fins a quin nus dels seus nervis algú és ferit per un mot [...] Un mot fa madurar bruscament un infant.* (VALÉRY, P. *Tel quel*, «Choses tues», Gallimard, París, 1941, p. 44).

2.5. Una experiència liminar i quiasmàtica

Aquesta tècnica tan treballada i tan depurada de la frase té una finalitat que pot quedar amagada per la bellesa i la força de l'obra en el seu conjunt. Així, més enllà del procediment tècnic, cal fer atenció per veure què amaga aquest esforç d'escriptura, és a dir, què s'aconsegueix forçant d'aquesta manera el material lingüístic. Creiem que, en el fons de la frase proustiana, hi ha la lluita per eliminar del llenguatge el temps, l'espai, la netedat dels contorns, la distinció entre els ésser, i crear així una confusió que sigui receptora d'una visió artística que vol ser un experiència liminar. A través de la metàfora i la metonímia, i a través del ritme compassat dels esdeveniments externs i interns, aquest llenguatge proustià dóna compte, no només de totes les relacions i sensacions exteriors que conformen la vivència fragmentària del jo, sinó, també, de tot allò que brilla darrera l'opacitat de la percepció objectiva i que, només a través d'aquests giravolts lingüístics, tindrem accés a la seva veritat. El que ha despertat la noia de l'estació en el protagonista no s'explica únicament a través de la percepció instantània que en té, sinó que, com que la percepció no és pura sinó plena de la interioritat del jo, la noia genera i modifica un invisible ple d'esperances i il·lusions que fan trontollar algun element vital essencial.

Voldríem posar un altre exemple per mostrar aquesta capacitat de Proust per expressar com l'invisible es teixeix contínuament en el visible, com des del lligam umbilical amb la pròpia vida interior, el *logos* sensible es mostra. És l'exemple, ben conegut, del grup de noies que el protagonista veu per primer cop passejant sobre l'espigó de la platja de Balbec. En el procés que Proust ens descriu s'hi barreja, més enllà de la bellesa i el desig, aquesta dificultat d'individuació que sovint ens provoca la textura magmàtica, acolorida i rítmica del sensible.

Enmig de tota aquesta gent, alguns dels quals seguien un pensament però en revelaven la mobilitat amb una sacsejada de gestos o una divagació d'esguards tan poc harmonioses com el titubeig circumspecte de llurs veïns, les noietes que jo havia entrevist, amb la mestria de gestos que donen una perfecta flexibilitat del propi cos i un sincer menyspreu envers la resta de la humanitat, avançaven tot dret davant seu, sense cap vacil·lació ni encarcament, executant exactament els moviments que volien en una plena independència de cada un dels membres en relació amb els altres, la major part de llur cos conservant aquesta immobilitat tan remarcable en les bones balladores de vals. Ja no eren gaire lluny de mi. Per bé que cada una fos d'un tipus absolutament diferent de les altres, totes eren belles: en veritat, però, les veia des de feia tan pocs instants i sense gosar mirar-les fixament que no n'havia encara individualitzat cap. Llevat d'una amb el nas dret i la pell bruna que contrastava amb les altres com, en algun quadre del Renaixement, un rei mag de tipus àrab, no les coneixia sinó per un parell d'ulls durs, obstinats i riallers en aquesta; aquella altra per unes galtes en què el color rosat tenia la tonalitat colrada que evoca la idea de gerani; i fins i tot jo no havia encara atribuït d'una manera indissoluble cap d'aquests trets a l'una noia abans que a l'altra; i quan (segons l'ordre en què es desenrotllava aquest conjunt, meravellós perquè hi concorrien els aspectes més diferents i que totes les gammes de colors hi eren combinades, però que era confús com

*una música en què no hauria sabut aïllar ni reconèixer al vol les frases, identificades però tot seguit oblidades) veia destacar un oval blanc, uns ulls negres, uns ulls verds, no sabia si eren els mateixos que ja m'havien encisat suara, no podia relacionar-los amb tal noia que jo hauria separat de les altres i reconeguda. I aquesta absència en la meua visió de les demarcacions que aviat jo establiria entre elles propagava a través del grup un flotament harmoniós, la translació contínua d'una bellesa fluida, col·lectiva i mòbil*³².

Assenyalem, un altre cop, el caràcter exhaustiu de la descripció, que segueix la tècnica de la descripció d'un quadre: les formes de les figures, la distribució en l'espai, els colors, el moviment dels seus cossos –fet de gestos i d'esguards– en un ritme que cal comparar a les bones balladores de vals, l'efecte que causen unes formes al costat d'unes altres i que, en el seu moviment, desdibuixen els límits de l'entitat de cadascuna i no permeten del tot percebre unitats completes. La descripció insisteix i es centra en el conjunt per sobre dels elements, sense deixar de descriure els elements, i alhora en la dificultat de discernir les formes interiors, que és comparada a una música de la qual no podem aïllar les frases, malgrat que les reconeguem, perquè tot seguit les oblidem. Darrera aquesta descripció, però, hi trobem la idea que sustenta tot el procediment descriptiu: se'ns ve a dir, implícitament, que en el sensible, com en el llenguatge, la completa individuació, el concret absolut, no es dona mai naturalment sinó que, més aviat, són fruit d'un coneixement previ originat des de la intel·ligència i que és possible qüestionar³³. Ara

³² *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, II, (A la recherche du temps perdu, v. II, pp. 147-148, traducció catalana de Renée Mathieu, Marcel Proust en els seus millors escrits, pp. 45-47).*

³³ Jean Pierre Richard en el seu assaig *Proust et le monde sensible* parla d'aquesta qualitat de les descripcions de Proust que mostren la dificultat per diferenciar en el sensible formes completament determinades; mostren la consistència i la inconsistència de la realitat sensible, així com dels equívocs en què ens fa entrar. En aquest cas, ho fa a propòsit d'una descripció que el protagonista de *La Recerca* fa d'un quadre d'Elstir. Ens diu: *A Balbec, per exemple, al narrador li passa que «pren una part més fosca del mar per una costa allunyada, o mira amb joia una zona blava i fluida sense saber si pertany al mar o al cel». El primer membre de la frase es denuncia ell mateix com a*

bé, la veritat de l'experiència, tal i com es viu, en la seva mescla soluble de múltiples realitats, és d'aquesta textura porosa. Aquesta qualitat de l'experiència ens és molt important; més endavant, quan Merleau-Ponty voldrà descriure-la des d'aquesta mateixa mirada, l'anomenarà *quiasmàtica*.

2.6. El passat retrobat

Aquesta mescla de la realitat sensible amb la realitat ideal, aquesta mescla de formes que s'assemblen i que es determinen les unes a les altres, Proust la mostra també quan compara algun personatge real a retrats coneguts de la història de la pintura. L'ajudant de cuina de Combray, per exemple, és comparada a la dama que simbolitza la Caritat en la llista de *Virtuts i vicis* que ocupa el registre baix dels frescos de Giotto a la Capella Scrovegni de Pàdua ³⁴, així com Odette és comparada a Zèfora de *Les proves de Moisès* de Botticelli que es troba al Vaticà ³⁵. És un element important de la nostra vida interior la ressemblança entre les formes i les diverses fisonomies que coneixem, i com unes influeixen sobre les altres. En els dos exemples que posem, és determinant, però sobretot, en el cas d'Odette, a qui la ressemblança amb Zèfora li atorga, davant Swann, una bellesa i un poder que, per ella mateixa, no tindria. El món imaginari de la cultura s'amara en la realitat sensible i

*coneixement fals, com a il·lusió òptica. La segona part proposa un equívoc: aquesta regió de fluïdesa blava se'ns ofereix des del plaer immediat d'un no-coneixement, d'un coneixement encara no tematisat o, com deia Merleau-Ponty, salvatge. El dubte afecta l'estatut material de la sensació –mar o cel? aire o aigua?– i indueix així una mena de vertigen. Els dos elements hi pampalluguegen, llisquen l'un en l'altre, i això sense resolució possible (cap altra que la de la intel·ligència que, des de fora, no tarda gaire a retallar, a tornar a posar cada cosa al seu lloc). (Richard, J.P. *Proust et le monde sensible*, pp. 122-123).*

³⁴ *Du côté de chez Swann*, (A la recherche du temps perdu, v. I, p. 80).

³⁵ *Ibid*, p. 220. En mostrem una reproducció a la pàgina 91.

el joc de noves formes redeterminen nous sentiments. És interessant de veure com aquest joc de formes lligades a sentiments afecta també al llenguatge, i com aquelles paraules que anomenen persones posseeixen un estrany poder. Per al protagonista de *La Recerca*, el cognom Guermantes, per exemple, cobrirà d'un vel àuric i impenetrable aquelles persones que se'n diuen, així com el nom del poble on fa les vacances, Balbec, quedarà per sempre associat a un petit paradís.

Però no només és el món imaginari qui ve a prendre el seu lloc en la realitat sensible, també totes les antigues impressions que tenim d'algú vénen a disposar-se en el seu rostre quan el retrobem. Aquella persona que tenim al davant no és idèntica per a tothom que la coneix sinó que cadascú la reconeix sobre un fons diferent, sobre un pòsit de passat que la determina profundament. La descripció que en fa Proust d'aquesta presència del passat comú en la realitat sensible de l'altre és tan plàstica com la mateixa impressió:

Omplim l'aparença física de l'ésser que veim amb totes les nocions que en tenim i, en l'aspecte total que ens el figuram, aquestes nocions tenen, certament, la part més important. Acaben per inflar tan perfectament les galtes, per resseguir en una adherència ben exacta la corba del nas, s'ho empesquen tan bé per matisar la sonoritat de la veu com si no fos més que un embolcall transparent, que cada vegada que veim aquell rostre i que sentim aquella veu, són aquelles nocions el que retrobam, el que escoltam ³⁶.

Els noms, les fisonomies, les formes perceptives, tots procedint i interrelacionant-se en la vivència, configuren l'Ésser complex, esponjós, que Proust

³⁶ *Du côté de chez Swann I (A la recherche du temps perdu, v. I, p. 19. Traducció catalana de Jaume Vidal Alcover, v. I, pp. 19-20).*

assaja de traduir. Aquesta particular unió entre la percepció de la persona coneguda i el passat viscut amb ella, entre els rostres presents que percebem i la ressemblança amb algunes obres d'art, entre la persona i la família a la qual pertany, s'esdevé també entre els rostres presents i els rostres absents, en un joc perceptiu que supera l'estricta actualitat. La sensació present es submergeix, doncs, cada vegada en horitzons d'invisible que transformen el visible. L'exemple que posem ara lliga no només els trets físics de les dues persones sinó també els sentimentals. El protagonista de *La Recerca* confon la seva mare amb la seva àvia perquè es reproduïx una escena que havia viscut amb la seva àvia. A partir d'aquell moment, la visió de la seva mare l'associa ja a tota la manera de fer i de ser de la seva àvia:

... i amb el cor bategant, em va semblar veure allà davant l'àvia, com en una d'aquestes aparicions que ja havia tingut, però solament quan dormia. Tot això, no era doncs més que un somni? Ah! Estava ben despert. [...] Els cabells en desorde on els blens grisos no estaven amagats i serpentejaven al voltant dels ulls inquietes, de les galtes envellides, la camisa de dormir fins i tot de l'àvia que duia, tot m'havia durant un segon impedit que la reconegués i m'havia fet dubtar si dormia o si l'àvia havia ressuscitat³⁷.

La percepció sura sobre un mar d'antigues percepcions, una mica oblidades, una mica enfosquides i imprecises, que emeten reflexos sobre les percepcions presents, i que provoquen, en alguns casos, un fenomen extraordinari: el sorgiment de les idees sensibles.

³⁷ *Sodome et Gomorre, (A la recherche tu temps perdu, v. III, pp. 513,515. Traducció catalana de Jaume Vidal Alcocer, v. II, pp. 738-739).*

3. Les idees sensibles: una memòria autònoma

Al llarg de la novel·la, Proust manté sempre una fidelitat completa amb la vivència. En la transcripció d'aquesta vivència, Proust subratlla un petit descobriment: la presència real de la memòria en la sensibilitat. Aquesta és una de les grans tesis de *La Recerca*: la vivència sensible conté idees sensibles³⁸. Precisament perquè aquest estil penetrant va al fons del sensible, es troben aquest tipus d'idees que, en tant que són sensibles, resulten irrecusables, se'ns imposen en tota la seva veritat. El sabor, l'olor, l'audició, el tacte o la visió de determinada realitat queden lligats a pensaments que van néixer d'aquella realitat. En aquest sentit, existeix una memòria material, sensible –que Proust anomena sovint memòria involuntària–, que és aquella memòria natural que no provoquem des del present amb una operació regressiva i intencionada de la voluntat sinó que ve de la pròpia vivència, com una sensació més, lligada a una olor, a un gust, a la visió d'un objecte,

³⁸ Aquesta expressió d'«idea sensible» la prenem del mateix Merleau-Ponty que l'usa per parlar de Proust. Les idees sensibles només poden ser expressades des d'un llenguatge molt treballat, forçat a apropar-se al sensible. Insistim en aquest llenguatge original de Proust, del qual Merleau-Ponty en manleva el contingut del concepte de «idea sensible», perquè resulta cabdal en la influència que exerceix sobre el filòsof.

i que provoca el naixement de tot un espai ideal antic. De cop i volta, el gust d'un menjar, l'olor d'una casa o el timbre d'una veu al telèfon, ens desvela el passat: un temps anterior ens ve a trobar i ens parla de la nostra vida amb una força inusual i una veritat molt íntima. L'experiència d'aquestes idees sensibles il·lumina per un moment el fons de passivitat sobre el qual descansa la vivència quotidiana i, en aquest sentit, la vida es mostra més plenament. És tracta d'un procés «natural», és a dir, no hi ha un corrent intencionat que ens porti del present al passat sinó que hi ha un retrobament molt íntim que, inesperadament, remou les profunditats de la nostra sensibilitat. Mostrem-ne un exemple ben conegut i, no per això, menys explícit, d'aquesta experiència: el gust de la magdalena.

Ella féu anar a cercar un d'aquells pastissos curts i gruixuts que hom anomena petites magdalenes, que semblen haver estat emmotllats dins la valva clivellada d'una conquilla de pelegrí. I poc després, maquinament, aclaparat per la diada malenconiosa i la perspectiva d'un demà trist, em vaig dur als llavis una cullerada del te on hi havia deixat que s'estovés un tros de magdalena. Però així que el glop barrejat amb bocins de pastís tocà el paladar, em vaig estremir, fent atenció al que s'esdevenia d'extraordinari en mi. Un plaer deliciós m'envaí, m'aïllà, sense la noció de la seva causa. Em féu tot d'una indiferent les vicissituds de la vida, els seus desastres inofensius, la seva brevetat il·lusòria, de la mateixa manera que actua l'amor, tot i omplint-me d'una essència preciosa: o més aviat aquesta essència no es trobava en mi, sinó que era jo mateix. Vaig deixar de sentir-me mediocre, contingent, mortal³⁹.

³⁹ *Du côté de chez Swann I (A la recherche du temps perdu, v. I, p. 44, traducció catalana d'Antoni Ribera, Marcel Proust en els seus millors escrits, pp.24-25).*

El protagonista és conduït, per aquest gust de la magdalena barrejada en el te, a un record indefinit que amb esforç ⁴⁰ fa retornar a la consciència. Aquest gust és el sabor de la magdalena sucada en el te –o en la til·la– que la seva tia Léonie li donava els diumenges al matí a Combray, quan ell anava a la seva habitació a dir-li bon dia. Quan ell reconeix espontàniament que aquest gust és «aquell» gust, se li apareix a l'instant el record del vell casalot sobre el carrer on abocava la seva habitació, i amb la casa apareix el record del poble, la plaça on anava abans de dinar, els carrers per on anava a comprar, els camins que prenia si feia bon temps,... I tot aquest record produeix un plaer indescriptible perquè reproduïx la vivència en tota la plenitud amb què es vivia, tota l'atmosfera d'aquell moment i, amb ella, l'estat d'ànim del jo d'aquella edat, reneix i es torna a sentir en una repetició perfecta de l'original. Totes aquestes sensacions sorgeixen de la tassa de te per un procés involuntari, ja que el protagonista no pensava en aquell moment en res de tot això. I tanmateix, en el moment en què s'empassa aquell glop de te amb engrunes de magdalena, és arrossegat per una força nascuda del seu ésser –una força tan gran com la de la gana o la del desig– que posa en relació els vincles sensorials que conformen tota la seva vida: aquests vincles, invisibles en la quotidianitat, sorgeixen de la vivència i donen compte veritablement de l'estrany lligam que manté amb totes les coses.

La presència d'aquest tipus de memòria dins la vivència sensible i la importància que Proust atorga a aquest tipus d'experiència⁴¹ conformen en gran part

⁴⁰ En els paràgrafs següents al fragment citat –dues pàgines– el protagonista explica com li costa de relacionar aquesta experiència amb el record i l'esforç que li cal fer per desenterrar el passat.

⁴¹ És a aquest nivell que hi ha una proximitat entre les idees de Bergson i les de Proust. Tots dos creuen que la percepció conscient i la memòria voluntària estableixen una successió real allà on, més

La Recerca. Proust s'endinsa en el magma de sensacions entrelaçades en què tota vida es banya, i ens tradueix com s'unifiquen i es comuniquen a través de les línies transversals que el mateix protagonista estableix, és a dir, les sensacions són descrites a través de tots els efectes de ressonància que la seva presència i la seva experiència causen en el paisatge. Per això, la memòria involuntària esdevé tan important, perquè mostra aquest lligam permanent del protagonista amb totes les coses presents i absents. I aquests vincles són molt orgànics, no són únicament d'ordre intel·lectual i lligats a la voluntat del jo, sinó que cal respirar, veure, tocar alguna cosa amb la nostra carn perquè sorgeixin. És des de la lectura de *La Recerca* que podem veure aquest caràcter essencialment corporal i, al mateix temps, estranger al jo, perquè si bé percebem alguna cosa molt íntima i plaent, s'ha produït instintivament, lluny d'una intenció personal.

Aquestes idees sensibles que experimentem com un element més del conjunt de les dades que sentim, Proust les mostra en tot el seu procés de gestació i d'emergència. Més enllà que formin part del nostre aprenentatge vital, són una mostra de l'estranya unió que mantenim amb les coses i de com elles ens formen. Un exemple molt interessant és la celebrada *Sonata de Vintueil*. A través d'ella Proust mostra la força de la música –i, en general de l'expressió artística– per il·luminar una intimitat antiga amb el vigor amb el qual es va viure. Aquesta sonata, Swann i Odette l'havien escoltada junts quan la passió que sentien l'un per l'altre tot just començava i les sonoritats i cadències d'aquesta peça musical van quedar enllaçades a tots aquells sentiments que en aquell moment naixien. Més tard, quan

profundament, hi ha una coexistència virtual. No anem mai d'un present actual a un passat remot sinó que sempre som ja en el passat mateix, un passat però que no només ha estat sinó que és encara i coexisteix en el present.

la relació amorosa ha acabat i Swann creu que Odette ja no pot despertar-li cap sentiment, escolta aquesta peça musical i s'adona que veritablement⁴² no només la va estimar molt sinó que hi restarà lligat per sempre de la mateixa manera com aquella melodia lenta i repetida conté tot el seu amor:

Però tot d'una fou com si ella hagués entrat, i aquella aparició li fou una sofrença tan punyidora que li calgué dur-se la mà al seu cor. Era que el violí havia pujat a unes notes altes on hi romania com per a una espera, una espera que es prolongava sense que deixés de sostenir-les, en l'exaltació en què estava d'albirar ja atansar-se l'objecte de la seva espera, i amb un esforç desesperat per procurar que tot allò durés fins a la seva arribada, d'acollir-lo abans d'expirar, de mantenir-li un moment encara amb totes les seves forces el camí obert perquè pogués passar, com s'aguantava una porta que sense allò es tancaria novament. I ans que Swann hagués tingut el temps de comprendre i de dir-se: «És la petita frase de la Sonata de Vintueil, no escoltem!», tots els seus records del temps en què Odette estava d'ell, i que havia reeixit a mantenir invisibles en les pregoneses del seu ésser, decebut per aquell raig brusc del temps d'amor que cregueren vingut altra vegada, s'eren deixondits, i d'un vol ràpid s'havien enlairat fins a cantar-li esbojarradament, sense compassió pel seu present infortuni, les oblidades músiques de la benaurança⁴³.

Swann creia que el seu amor s'havia ja extingit i, tanmateix, quan recupera un record d'aquell amor tal i com es va viure des de l'experiència sensible –i no pas des de la intel·ligència⁴⁴– s'adona de la veritat. En la línia melòdica de la *petite phrase*,

⁴² Més endavant del fragment que ara citarem, el protagonista explica com és aquesta la veritable veritat, i no pas aquella que prové de la intel·ligència i que li deia que Odette ja no li importava.

⁴³ *Du côté de chez Swann I (A la recherche du temps perdu, v. I, p. 339, Traducció catalana de J. Bofill i Ferro, Un amor de Swann, p. 163)*

⁴⁴ En el mateix text que acabem de citar, en el paràgraf posterior, Proust fa una crítica exhaustiva a la intel·ligència. La desconsideració de la intel·ligència és una tesi sempre present en Proust i que posa en relació amb la tasca de l'escriptor. A l'inici de *Contre Sainte-Beuve* ens diu: *Cada dia concedeixo*

entre aquells intervals tonals que la conformen, s'havia dipositat la memòria real d'aquella relació amorosa i, en tornar-la a sentir, revenen les sensacions que configuraven aquell passat. Impregnades en la sonoritat de la melodia, les dues sensacions s'han amarat, l'una de l'altra, per sempre.

Aquesta memòria recuperada no és un record únicament: podríem dir que es troba més a prop de l'oblit que del record, ja que és, més aviat, –en paraules de Merleau-Ponty– el revers de l'oblit. Els elements que emergeixen de la memòria involuntària són imatges visuals fragmentades d'aquella antiga atmosfera, d'aquella jo llunyà que, en bona part, romanen presents de manera molt enigmàtica. Aquests records sense imatge ni configuració, indeterminats i en una estranya pesantor, ens donen compte d'un tot que es troba més enllà del present, d'un tot que invoca un sentit, i que és el un signe que cal desxifrar, com el pes de la xarxa –ens diu Benjamin⁴⁵– dona notícia al pescador de la seva captura. És aquesta olor o aquella música qui ens fa percebre el pes de la xarxa que hem llançat al mar del *temps perdut*. Per tant, si volem lliurar-nos conscientment a la vibració més íntima de *La Recerca*, cal que entenguem l'estil de Proust com el joc muscular sencer –articulat en les seves frases, el seu ritme, les seves metàfores– d'un cos intel·ligible que realitza l'esforç titànic de remuntar aquesta captura del mar de l'oblit.

menys valor a la intel·ligència. Cada dia me n'adono més que no és sinó fora d'ella que l'escriptor pot recuperar alguna cosa de les nostres impressions, és a dir, arribar a ell mateix, a l'única matèria de l'art (p.43). Proust insisteix en desqualificar aquesta facultat de la intel·ligència que només ens dona del passat expressions abstractes, pretesos extrems que no conserven res. Només les idees sensibles van a l'essència específica i volàtil del temps passat, només a través de l'acte material, de la impressió sensible, arribem a la veritat. És a través d'aquestes idees que experimentem, doncs, una certa veritat de nosaltres mateixos. En aquest sentit, les idees sensibles tenen una força devastadora respecte les creences de l'enteniment a l'hora de pensar la veritat: lluiten contra les idees de la intel·ligència des de la força de la vivència.

⁴⁵ BENJAMIN, W., «Sobre la imatge de Proust», dins *Assaig de literatura contemporània*, p. 28.

4. La crida del sensible

L'esforç que representa *La Recerca* com a captació i expressió de les idees sensibles no té únicament el seu origen en el desig del protagonista d'explicar-se a si mateix, de fer, com diu Rimbaud, *sa propre connaissance entière*. Efectivament, no és tan sols una decisió del narrador sinó que, com ell ens explica, és la natura sencera qui el crida a fer aquest esforç. Així doncs, aquesta veritat que experimentem a través de les idees sensibles es presenta sota la forma d'una iniciació. En aquest sentit, resseguir el camí del sensible comporta una certa conversió: cal comprendre que es tracta d'una veritat que, per alliberar-nos de veritats fictícies, ens demana un esforç, cal fer un treball de descoberta a partir de la invocació del sensible. Sabem que és una veritat que s'amaga, però que s'oculta en els mateixos indicis que alhora la mostren⁴⁶. Hi ha diversos moments dins *La Recerca* on trobem l'expressió de la trobada amb aquesta veritat amatent, una trobada que convida, amb totes les dificultats inherents, a seguir-la. Citarem un fragment cèlebre: els tres arbres de Hudimesnil. El protagonista es troba dins d'una

⁴⁶ Aquesta idea té ressonàncies presocràtiques, ens remet a un fragment d' Heràclit (123 D-K): *A la naturalesa li agrada amagar-se* que, al seu torn, ens remet a Heidegger i a la seva teoria sobre la veritat i la seva relació amb un desvelament (*a-létheia*). En aquest sentit, no queda lluny de Merleau-Ponty, però l'important, en aquest cas, no és tant el fet que la veritat s'amagui, sinó el fet que aquest amagar-se es barreja dins tota la nostra vivència sensible i la manera com Proust és capaç d'expressar-la en la descripció d'aquesta experiència. Per a un aclariment de la proximitat de Merleau-Ponty a Heidegger, ens remetem a la nota 94 de la pàgina 182.

calessa amb la seva àvia i una amiga de la seva àvia –madame de Villaparis– i emprenen la baixada cap a Hudimesnil i, en aquest recorregut, veu tres arbres que li diuen alguna cosa i, a través d'ells, és conduït a un tipus de veritat que, tanmateix, resta amagada per sempre.

Veia, una mica al marge del camí en esquena d'ase que seguïem, tres arbres que devien servir d'entrada a una avinguda ombrejada, i formaven un dibuix que no era pas la primera vegada que el veia. No, ni era possible de reconèixer l'indret del qual havien estat, diria, destravats, però m'adonava que en altres temps m'havia estat familiar, i això d'una manera que va fer vacil·lar el meu esperit entre alguna anyada remota i el moment present, fins al punt que els voltants de Balbec van trontollar i em vaig preguntar si tota passejada no era una ficció, si Balbec era un indret on només m'imaginava que hi havia estat, si madame de Villaparis era un personatge de novel·la, i si els tres arbres vells eren la realitat que retrobem davant nostre quan alcem els ulls del llibre que llegim i que ens descriu un món al qual havíem acabat per creure'ns efectivament transportats.

Mirava els tres arbres i prou que els veia, però el meu esperit sentia que recobrien alguna cosa fora del meu abast, com un objecte posat massa lluny i del qual els dits que allarguem a l'extrem del braç estirat només arribem a fregar vagament la superfície sense poder-lo subjectar. Ve que, aleshores, reposem un instant per poder llançar el braç cap endavant amb més empenta i arribar més enllà. Però, per aconseguir que el meu esperit es pogués concentrar així i prendre més embranzida, m'hauria calgut estar sol ⁴⁷.

⁴⁷ A l'ombre des jeunes filles en fleurs, II, (A la recherche du temps perdu, v. II, p. 77, traducció de Maurici Serrahima, Marcel Proust en els seus millors escrits, p.41).

El narrador viu una estranya impressió davant els tres arbres que fa vacil·lar el seu esperit. Semblen ser el senyal d'una veritat essencial o el pressentiment d'una revelació pròxima ⁴⁸ però que, tanmateix, queda fora del seu abast. Aquesta veritat sembla voler amagar-se, i el protagonista s'adona que ha de fer un esforç titànic per encaixar allò que fuig. Caldria il·luminar bé, en tota la seva plenitud, amb els mots que donessin la significació precisa, allò preciós i fràgil d'aquella intimitat veritable: sense aquesta difícil experiència de l'expressió, restarà per sempre més oblidat. Tot el suggeriment d'aquest paisatge, aquests tres arbres així disposats, comunica a l'esperit del protagonista aquell element intel·ligible i misteriós que rep del visible, remou totes les seves veritats adquirides, i l'obre a una altra realitat.

Però, potser, la crida del sensible més important que es descriu a *La Recerca* és l'experiència que empeny el protagonista a escriure aquesta obra. Trobem a *El temps retrobat* la narració del moment en què, cridat pel sensible, es decideix a escriure aquesta obra. El protagonista, després de passar un temps en una casa de repòs, retorna a París, i és convidat, després de força temps, a una *matinée* a l'Hotel de Guermantes. Just al moment d'entrar, un cotxe és a punt d'atropellar-lo i, fent un salt per esquivar-lo, s'ensopega amb dues llambordes mal posades del carrer. És en aquest moment que es produeix la sensació que li permetrà de recuperar en tota la seva virginitat original un passat llunyà. D'entrada, només nota un plaer molt estrany que, fent un gran esforç, aconsegueix restablir-ne la relació:

⁴⁸ Merleau-Ponty anota en els seus cursos (Nature, 49): *Proust: la crida a escriure llançada per les coses (campanars de Martinville, tres arbres)*). L'escriptor, doncs, respon a la crida del visible fent néixer en l'invisible la reformulació creativa d'aquesta experiència.

Cada cop que refeia només materialment aquest mateix pas, no em servia de res; però si aconseguia, oblidant la recepció Guermantes, retrobar allò que havia sentit en posar els peus d'aquella manera, de bell nou la visió enlluernadora i imprecisa em fregava, com si em digués: «Copsa'm de passada, si ets capaç de fer-ho, i prova de resoldre l'enigma de felicitat que et proposo». I gairebé de seguida la vaig reconèixer, era Venècia, de la qual els meus esforços per descriure-la i les preteses instantànies preses per la meva memòria mai no m'havien dit res, i que la sensació que havia sentit anys enrera sobre dues lloses desiguals del baptisteri de Sant Marc m'havia retornat amb totes les altres sensacions afegides aquell dia a aquella sensació i que s'havien a l'espera, en el seu lloc, d'on un brusc atzar les havia fet sortir imperiosament, en la sèrie de dies oblidats. [...] estava decidit, avui, a trobar la resposta ⁴⁹.

El protagonista entra a l'Hotel i, mentre espera a la biblioteca, analitza perquè aquesta experiència de les llambordes, i aquella de la magdalena, i aquella dels tres arbres, i la dels campanars de Martinville, produeixen aquest estrany sentiment, vol trobar la resposta a totes aquestes impressions extraordinàries. Torna a explicar-nos, com ja ens havia dit a d'altres llocs, que els records que normalment tenim no corresponen a impressions reals, sinó que el raonament deslliga aquestes impressions de l'atmosfera en què es van viure, i per això, les perdem per sempre. Només a través de l'obra d'art que ara sap que ha de fer –ara es sent cridat a «resoldre l'enigma»–, podrà mostrar que els records de veritat ens lliguen a la vida amb una força extraordinàriament plena de sentit:

m'adonava que hi hauria, en l'obra d'art que ja em sentia disposat, sense haver-ho decidit conscientment, a emprendre, grans dificultats. Perquè n'hauria d'executar les parts successives amb una

⁴⁹ *Le Temps retrouvé*, (À la recherche du temps perdu, v. IV, p. 446, traducció catalana de Joan Casas, *El temps retrobat*, p. 177).

*matèria que seria ben diferent de la que s'avindria amb els records dels matins a la vora del mar, o de les tardes a Venècia (...), amb una matèria diferent, nova, d'una transparència i d'una sonoritat especials, compacta, refrescant i rosada*⁵⁰.

L'art pot, doncs, recuperar la força vital del nostre ésser. Ara bé, caldrà crear una matèria nova, ens diu, però el protagonista hi està ben decidit perquè és el mateix sensible qui la reclama. Així, la veritat que Proust ens donarà en forma textual és la vivència de la veritat. Per tant, la veritat no té a veure amb un saber abstracte sinó que és objecte d'un aprenentatge temporal i essencialment en litigi amb les idees obtingudes en l'educació i vinculades a l'objectivitat del coneixement. Es tracta, doncs, d'una veritat potent i fecunda, viva, perquè només l'experiència ens la pot donar: l'experiència ens mostra els indicis, les empremtes, a través d'aquestes idees sensibles que irrompen i provoquen l'esperit. Aquesta veritat que sorgeix de l'experiència ens arriba a través d'una escriptura esplèndida: a partir d'un llenguatge que emmotlla i adapta a aquella contigüitat i maridatge que enllacen la sensació amb el sentiment, el present amb el passat, i el jo amb els altres i amb les coses, pot mostrar tota la sensualitat i tota l'espiritualitat que regnen en la vida. Proust posseeix, doncs, els mitjans de formular allò que, sense la seva activitat, quedaria silenciada i avortada, i que ell realitza perquè com a artista es sent obligat a respondre a aquesta crida. Aquesta crida porta l'escriptor a cercar les formes de resposta adequades i a posar en marxa totes les capacitats inventives que posseeix: *ningú no pot ajudar-se de cap regla, aquesta lectura consisteix en un acte de creació on ningú no pot suplantar-nos ni col·laborar amb nosaltres*⁵¹.

⁵⁰ Íbid, p. 449, traducció catalana p. 180.

⁵¹ *El temps retrobat*, II, p. 23. Aquest mateix fragment és citat per Merleau-Ponty a *Résumés de Cours* (p. 41) dins la lliçó que anomena «El problema de la paraula», en el curs 1952-53. És un fragment paradigmàtic perquè mostra la consciència de l'escriptor de ser un artesà de la paraula i, alhora, el

5. La veritat incompleta

Aquest acte de creació pot ser, en molts casos, un acte frustrat. Allò que Proust vol dir no prové de la reflexió: es qüestiona si és possible de restituir, i de quina manera es pot fer, aquell silenci de l'experiència irreflexiva que és ben lluny, d'entrada, de ser expressable en paraules. Proust pren molt seriosament aquest dubte i es pregunta a *El temps retrobat* sobre l'abast real de l'obra d'art que porta a terme. Es qüestiona que cal fer amb aquelles sensacions viscudes com el sabor de la magdalena, la vista dels campanars de Martinville o la topada amb les dues llambordes, perquè es tractaria de *fer sortir de la penombra allò que havia sentit, de convertir-ho en un equivalent espiritual*⁵². La qüestió de si és possible retornar i de quina manera a l'ésser mut que es troba abans de la distinció que introdueix la nostra reflexió –de trobar-ne un *equivalent espiritual*– té resposta en la mateixa obra de Proust. Entre el silenci inicial del món del somni infantil d'on parteix *La Recerca* i la decisió final d'escriure-la, hi ha el llarg i decisiu aprenentatge del narrador sobre el qual Deleuze reclama l'atenció: aquest procés de progressiu coneixement culmina en la revelació que hi ha un lligam indissoluble entre el temps perdut i la creació de l'obra d'art. De fet, la interrogació constant sobre el significat de l'art travessa tota *La Recerca*, que es formula sobre una estètica que vol reflectir el misteri de la creació artística. Hi ha el convenciment que només a través de l'art assolim una certa veritat⁵³.

deure amb l'escriptura. Pensem que a *Contre Sainte-Beuve* (p. 127), ens diu: *Res no ens pot dispensar d'aquest esforç del nostre cor.*

⁵² *Le Temps retrouvé, (À la recherche du temps perdu, v. IV, p. 457, traducció catalana de Joan Casas, El temps retrobat, p. 187).*

⁵³ És la coneguda frase de *El temps retrobat*: *La véritable vida, la vida per fi descoberta i aclarida, l'única vida en conseqüència realment viscuda, és la literatura. Aquesta vida que, en un sentit, habita*

Ara bé, com un joc de miralls disposats a l'interior, la vacil·lació es reflecteix aquí i allà al llarg de tota la redacció de *La Recerca*. Si hi parem atenció, al final del llibre el narrador conclou que es sent cridat a escriure un llibre segons els principis de la traducció. Tanmateix, aquest llibre que farà serà molt semblant a aquest que acabem de llegir. Serà un text en el qual cercarà també de traduir la seva ànima i on el personatge fictici (el que diu «jo») serà cridat, al seu torn, a fer un llibre segons els principis de la traducció. I així, una altra vegada. Una ànima, doncs, inassolible, diferida a través de projectes successius que s'apropen sense mai encaixar l'objecte de la seva recerca. Es tractarà d'un *tour de force* retòric que pot semblar una reacció vertiginosa davant l'horror del no-res més que no pas l'assumpció de la veritat. Però, de fet, tota traducció de la Veritat és, per definició, incompleta i inadequada: la recerca es fonamenta en la fe d'assolir l'objecte que s'escapa. I aquesta impotència per assolir el tresor esdevé el mòbil de la creació.

En el moment de la creació l'artista mira d'atènyer aquell espai ignot, primigeni, que, dèiem abans, reclama la fenomenologia; aquell moment previ a tota racionalitat i, per tant, a tota reflexió. El protagonista de *La Recerca* ho exposa clarament quan, en el taller d'Elstir, ens diu: *se'm va aparèixer com el laboratori d'una mena de nova creació del món*⁵⁴. El text de Proust recrea, ell també, com Elstir, com Bergotte, com Vintueil –els altres artistes que hi surten: el pintor, l'escriptor i el músic– el món sencer amb una pretensió filosòfica d'expressar l'entitat del jo i amb la certesa de la dificultat d'assolir-ho. Entre aquella percepció primigènia

a cada instant en tots els homes de la mateixa manera que en l'artista. Però ells no la veuen perquè no tracten d'esclarir-la. (Le temps retrouvé, A la recherche du temps perdu, v. IV, p. 474, traducció catalana de Vidal Alcover, v. III, p. 591)

⁵⁴ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, II, (A la recherche du temps perdu, v. II, p. 190, traducció catalana de Jaume Vidal Alcover, v. I, p. 558).*

de Combray –l'univers interior que representa per al protagonista– i la dels «bàrbars» hi ha una diferència específica la revelació i exposició de la qual constitueix la tasca essencial de l'escriptura. L'univers privat, la intimitat, l'experiència primera, aquell tresor ben enfonsat en el seu jo, miren d'expressar-se en el text sense discontinuïtat ni temporal ni substancial amb el món, en un llenguatge creat per mostrar aquesta naturalesa, per mostrar les arrels d'una altra concepció entre les coses. I és aquesta mirada penetrant i revolucionària en el seu estil, que va a la font de la sensació i del sentit, la que establirà la simpatia amb Merleau-Ponty i ajudarà a redefinir la nova ontologia que ha anat gestant lentament d'ençà de la redacció de la *Phénoménologie de la perception*.



Vermeer, Johannes *Vista de Delft*, v. 1660
Oli sobre tela, 98 x 117,5 cm, *Le Mauritshuis, L'Haia*

Proust, parlant de la creació literària, compara i pren com a model la creació pictòrica. Li fa dir a l'escriptor Bergotte, quan és davant del Vermeer: *Així és com jo hauria d'haver escrit [...] Els meus darrers llibres són massa secs; hauria calgut passar-hi diverses capes de color, fer la meua frase preciosa en ella mateixa, com aquest petit pany de paret groc.* (*A la recherche du temps perdu, La prisonnière*, v. III, p. 141)

IV. PROUST EN L'OBRA DE MERLEAU-PONTY

1. Els darrers textos: un nou camí

Quan llegim alguns dels assaigs continguts a *Signes*, el *Préface* que el precedeix, *L'Oeil et l'Esprit* i sobretot *Le visible et l'invisible*, escrits que pertanyen tots ells al darrer període de la seva vida, resulta evident adonar-se que, lluny de constituir l'estat definitiu de la seva filosofia, són el testimoni d'un esforç per donar una nova expressió al seu pensament. El text inacabat *Le visible et l'invisible* presenta l'aspecte d'una introducció a una gran obra. Els títols que havia pensat¹ (*Être et sens*, *Généalogie du vrai* o, el darrer, *L'origine de la vérité*), palesen que Merleau-Ponty volia donar per acabada la crítica constant a l'idealisme i a l'empirisme per abordar definitivament un nou camí. En les pàgines que tenim i els apunts de treball que les acompanyen, la intenció manifesta és de reprendre les anàlisis antigues sobre la cosa, el cos i la relació del vident i del visible, per dissipar la seva ambigüitat i per mostrar que, lluny d'una interpretació psicològica, van lligades a una nova ontologia.

¹ L'edició feta per Claude Lefort sobre els manuscrits que va deixar Merleau-Ponty dona compte tant de l'ordre que possiblement seguien aquests escrits com dels diferents títols que tenien.

Des del gener fins al juny de 1959, dos anys abans de la seva mort, Merleau-Ponty treballa en la redacció dels tres primers capítols de *Le visible et l'invisible*. El primer capítol s'articula entorn de tres crítiques: la crítica a la fe perceptiva, la crítica al científisme i la crítica a la filosofia reflexiva. El segon capítol, dividit en dues parts, comprèn l'anàlisi del pensament de Sartre i l'elucidació de les relacions entre dialèctica i interrogació. I el tercer capítol conté, essencialment, la crítica a la fenomenologia. En aquests tres primers capítols es reflexiona no només sobre les solucions a què ha arribat la filosofia moderna sinó també sobre quin cost han tingut. I considera que el preu que s'ha pagat és, a grans trets, una mutilació, ja que la concepció moderna ha comportat: d'una banda, rebaixar la nostra situació a ser simples objectes de coneixement, i de l'altra i derivat d'això, fer del nostre cos una cosa qualsevol, fer de la percepció pensament de percebre, i fer de la paraula significació pura. En aquest sentit, la filosofia moderna aconsegueix «dissimular» la nostra profunda adherència al món, a la història i al llenguatge. Tanmateix, Merleau-Ponty creu que cal considerar aquest saber filosòfic, apel·la a un nou començament en el qual caldrà considerar la descripció de l'experiència i alhora la crítica del saber filosòfic per tal de conèixer la veritat de la nostra situació i aprendre a partir d'ella.

Així doncs, aquests tres primers capítols de *Le visible et l'invisible* volen mostrar al lector que els conceptes fonamentals de la filosofia moderna dels quals en fa constantment ús –per exemple, la coneguda distinció del subjecte i de l'objecte, de l'essència i del fet, de l'ésser i el no-res, les nocions de consciència, d'imatge, de cosa– impliquen ja una interpretació singular del món que no li permeten anar al naixement de sentit de la seva experiència. Són la justificació per mostrar que ha

esdevingut necessari prendre un nou punt de partida: no es pot pensar més des dels esquemes dels antics sistemes, ni construir res a partir d'allò que des d'ells pensem. Cal fer, doncs, un examen de la nostra condició tal i com és abans que la ciència i la filosofia no en facin una traducció seguint les exigències del seu llenguatge respectiu. Però aquest examen reclamat, a causa del caràcter inconclús del text, no és del tot present sinó només anunciat: la forma mateixa del discurs ens és ja una advertència, hi ha constants reserves, al·lusions a allò que serà dit més tard, només alguns punts de referència fan entreveure que serà una descripció de l'experiència fidel a l'experiència.

Després de la redacció d'aquests tres capítols, Merleau-Ponty no reprendrà aquest text fins a la tardor de l'any següent, és a dir, fins al novembre de l'any 1960. El quart capítol de *Le visible et l'invisible* intitulat *L'entrelacs - Le chiasme* no es redacta, doncs, fins després de l'estiu de 1960. Aquest estiu, el darrer estiu de Merleau-Ponty (el filòsof morirà el 3 de maig de 1961 d'un atac de cor, als cinquanta-tres anys), s'instal·la a prop d'Aix-en-Provence, a Tholonet², i dedica les seves vacances a la redacció d'un article per a la revista *Art de France*³. Una mica abans, al febrer de 1960, havia començat a redactar el prefaci de *Signes* que no acabarà fins a l'octubre d'aquest mateix any. Per tant, i a partir d'una anàlisi d'aquests dos textos, es pot dir que aquestes obres han funcionat alhora com una interrupció i també com un trampolí: encarnen una renovació crucial de les reflexions que han alimentat la darrera ontologia de Merleau-Ponty.

² En aquest poble petit, al peu de la muntanya Saint-Victoire, Cézanne hi tenia el seu *atelier*. L'obra i els escrits d'aquest pintor sempre havien cridat l'atenció a Merleau-Ponty. El desembre de 1945, li dedica un interessant article intitulat *La doute de Cézanne*, que ara forma part de *Sens et non-sens*.

³ Aquest article és «L'Oeil et l'Esprit» que es publica en el primer número d'aquesta revista al 1961. Tres anys més tard, al 1964, apareixerà en volum separat, a Gallimard.

El caràcter interrogatiu dels textos de Merleau-Ponty –cercant allò que hi ha implicat en la dimensió interrogativa de la filosofia– ha fet dir que en la seva obra no hi ha pròpiament una filosofia. Aquest constant posar en joc la interrogació fa que en aquests textos no hi hagi, de fet, un cos tancat de conceptes amb tesis definitives, si bé hi ha l'exposició clara de molts problemes generats entorn de la fenomenologia⁴. Ara bé, el darrer capítol de *Le visible et l'invisible*, com el prefaci de *Signes*, com *L'Oeil et l'Esprit*, no són ja únicament una crítica: assenyalen un gir en el conjunt de la seva obra. En efecte, si el que es vol és fonamentar la racionalitat, l'única manera de fer-ho és aprofundint en el nostre lligam amb ella per portar a la llum la nostra relació amb la veritat. Partint del fet que la veritat ens envolta –ens banyem en la veritat–, cal anar a la nostra inserció en el món, però, també, a la coexistència, en el sentit més fenomenològic del terme, és a dir, anar al nostre lligam amb el món tal com és mediatitzat pels altres, a través dels signes que els altres deixen en el món que ens és comú. Fent aquest gir cap a una reflexió intersubjectiva, Merleau-Ponty s'assigna una tasca, una teleologia que consistirà a examinar de nou allò que la filosofia, durant molt de temps, ha recolzat sobre l'activitat del subjecte. I, a mesura que la interrogació de l'estatut de la subjectivitat⁵ i de les seves relacions amb la natura i amb els altres avança, els conceptes i les nocions de la interrogació es van superant lentament. En altres paraules, la recerca del fonament intersubjectiu de les

⁴ Les dues primeres obres, *La structure du comportement* i *Phénoménologie de la perception*, per les quals va ser conegut, contenen una part crítica molt important. Alphonse de Waelhens, en l'article intitulat molt suggeridorament «Una filosofia de l'ambigüitat», ens diu: *...farem millor experimentant d'entrada per què tots els camins seguits per una certa història són punts morts: aleshores potser veurem, a poc a poc i progressivament, enlairar-se des d'aquests fracassos una altra llum.* (*La structure du comportement*, p.XIV). Nosaltres considerem, com Waelhens, que la crítica constant que fa Merleau-Ponty pretén, alhora, mostrar els diversos camins que obre, indirectament, la pròpia interrogació.

⁵ La filosofia de Merleau-Ponty és sempre una filosofia del subjecte, tot i que deixa de ser una filosofia de la consciència ja que la filosofia de la intersubjectivitat que elabora és, precisament, aquesta exigència de no fer desaparèixer les distincions subjectives. Com ens diu Ronald Bonan *La reflexió de l'estructura prerreflexiva de la intersubjectivitat es farà doncs a nivell de cada subjecte, que haurà de prendre nota d'allò que deu a altri i, al seu torn, d'allò que ell representa per altri, en tots els aspectes de la seva vida* (*Le problème de l'intersubjectivité dans la philosophie de Merleau-Ponty*, v. I, p. 16).

arrels més profundes del jo no troba en el vocabulari de la filosofia de la consciència les categories adequades a la seva expressió. La modificació del vocabulari serà, doncs, un dels indicis per seguir aquest treball intern que cerca a fer correspondre l'experiència del subjecte amb els mitjans de formular-la. I és en aquesta nova expressió de l'experiència del món, és en l'exposició d'aquesta ontologia, que trobem impregnats elements literaris proustians.

2. Presència de Proust I. *Un estil heterogeni*

Si bé al llarg de l'obra de Merleau-Ponty, Marcel Proust és citat com a exemple en diversos capítols ⁶, no és fins a aquestes darreres obres que alguna cosa essencial de *La Recerca* apareix, escampant-se en tota la seva atmosfera, com un element deliquescents que s'impregna en tota l'escriptura. La influència de l'escriptor sobre Merleau-Ponty és, podríem dir, natural: a mesura que el pensament del filòsof aprofundeix en l'anàlisi de la intersubjectivitat a través de l'expressió poètica dels subjectes, Proust va esdevenint més important. Aquest influx, que ve donat sobretot per la manera com Proust relaciona el jo amb la corporalitat i amb l'altri, pren forma i roman com una presència, gairebé imperceptible, ben dissolta en el propi pensament.

El text on aquesta «presència» és més palesa és en la darrera part i en les notes de treball de *Le visible et l'invisible*. En tota aquesta obra, així com en els textos que citàvem abans –el prefaci de *Signes* o *L'Oeil et l'Esprit*– es percep ja en la forma expressiva aquest gir que anunciàvem: una preocupació molt seriosa per fragmentar l'objectivitat conceptual i analítica i poder anar així cap a una escriptura i

⁶ Ja a la *Phénoménologie de la Perception*, en el capítol dedicat a «Le corps comme expression et le parole» apareix un fragment de *L'amour de Swann*, quan Charles Swann escolta altre cop la *petite phrase* de la Sonata de Vinteuil. Més endavant, en el capítol dedicat al temps, també apareix un bon fragment de *L'amour de Swann*. Ara bé, en aquests moments, per a Merleau-Ponty, l'obra de Proust sembla ser considerada com una obra literària més per poder exemplificar de quina manera una consciència, en aquest cas la de Charles Swann, viu la temporalitat a través de la gelosia. La influència de Proust sobre l'anàlisi de la temporalitat de Merleau-Ponty sembla temperar la influència de Husserl, induint Merleau-Ponty a accentuar respecte la posició husserliana la funció del cos en la memòria. Però no serà fins als darrers textos on l'obra de Proust tindrà un pes específic.

una meditació als límits de l'expressió filosòfica. A través de cercles successius i amb l'ajuda d'espivals verbals, es vol fugir d'un pensament preestablert que només «sobrevola» damunt les coses i, alhora, es vol posar a prova les significacions del llenguatge. Hi ha la intenció d'anar voluntàriament a la deriva perquè, a través dels seus giravolts i involucions, es pugui il·luminar una experiència del món ignorada per la filosofia. I això només es pot fer forçant un canvi radical en l'expressió que, en aquest sentit, qüestiona el mateix discurs filosòfic⁷. Des d'un vocabulari concret i alhora evocador, precís i alhora metafòric, Merleau-Ponty ens planteja subtilment la qüestió de com ha de ser el llenguatge filosòfic i, per tant, qüestiona alguna cosa essencial de la filosofia sencera.

L'estil de Proust –el seu llenguatge, la naturalesa híbrida de les seves frases, el seu ritme, tal i com l'exposàvem al capítol anterior– l'estimula i l'incita cap a aquesta direcció. El nou llenguatge que Merleau-Ponty reclama, i que ell mateix crea, beu de la creació proustiana. Això resulta més evident, d'una banda, per la rellevància amb què tracta l'escriptor en els apunts del cursos que feia en aquest darrer període⁸, que mostren que aquell lèxic i aquella sintaxi magmàtics i

⁷ Emile Bréhier, en el col·loqui posterior a la conferència «La primacia de la percepció» exposada davant la *Société française de Philosophie* el 23 de novembre de 1946 (*Le Primat de la Perception*, Ed. Verdier, 1996, pp. 77-78), retreu *avant-la-lettre* aquesta fugida del pensament de Merleau-Ponty de l'àmbit de la tradició, i posa en qüestió si la seva doctrina és pròpiament filosofia. Li diu: *Per formular la vostra doctrina de la percepció, esteu obligat a dir: l'home percep uns objectes i, per tant, a posar en el llenguatge, separadament, l'home i els objectes. Com a conseqüència d'això, hi ha fatalment una contradicció, que vostè indica sota el nom de contradicció de la immanència i de la transcendència. Però aquesta contradicció s'esdevé perquè quan formuleu la vostra doctrina, poseu fatalment un objecte exterior a l'home. De tal manera que la vostra doctrina, per no ser contradictòria, haurà de quedar com a no formulada, sinó només viscuda. Però, una doctrina només viscuda, continua essent una doctrina filosòfica?* Dins el context de la discussió es veu clarament com Merleau-Ponty comença ja a defensar un pensament que s'allunya dels canons del racionalisme modern. D'una manera molt simptomàtica E. Bréhier acaba la discussió dient: *Veig que les vostres idees s'expressen més a través de la novel·la i de la pintura que no pas a través de la filosofia. La vostra filosofia aboca a la novel·la.* En el fons, la filosofia de Merleau-Ponty demana un gran esforç per no separar tan radicalment aquestes dues formes d'expressió.

⁸ A *Notes du Cours 1959-1961* (p.196), ens diu, parlant de Proust: *les seves idees són sense llum intel·ligible, emparentades a la membrana del visible.* Més enllà de citar l'obra de Proust com

heterogenis de Proust són un bon camí per arribar a descriure completament la vivència i, de l'altra, pel tipus de canvi de lèxic que reclama com a pas previ per canviar alhora la concepció general de les coses. En un apunt de treball paradigmàtic ens diu:

*Reemplaçar les nocions de concepte, idea, esperit, representació, per les nocions de dimensions, articulació, nivell, frontisses, eixos, configuració. El punt de partida = la crítica de la concepció comuna de la cosa i de les seves propietats*⁹.

Resulta simptomàtic en quin sentit ens condueix el reemplaçament d'aquestes nocions. Abandonem *concepte, idea, esperit i representació* que, a banda de ser nocions de la tradició filosòfica i, en aquest sentit, viciades d'elements que ja no es qüestionen, determinen amb molta força una direcció al pensament; per substituir-les per *dimensions, articulació, nivell, frontisses, eixos i configuració* que, a banda de la seva novetat i frescor, són nocions que permeten franquejar fronteres i pensar les coses des de la mobilitat i la interdependència. Tots aquests mots pertanyen a un nou camp semàntic, allunyat de la filosofia tradicional; un camp més vague i metafòric: aquell que mostra límits superables, separacions que alhora uneixen, estructures que sostenen materials i que, alhora, els materials les sostenen. Aquest lèxic permetrà a Merleau-Ponty de fer disminuir l'entitat de cada element en pro de tots els altres elements del conjunt i, d'aquesta manera, podrà aconseguir fer una veritable *crítica de la concepció comuna de les coses i de les seves propietats*¹⁰.

exemplificadora d'alguna qüestió concreta, Merleau-Ponty fa referència a alguna cosa expressada en l'obra de Proust que la converteix en una obra filosòficament molt sorprenent i sense precedents.

⁹ *Le visible et l'invisible*, p. 277.

¹⁰ *Íbid.*, p. 277.

Aquesta necessitat de canvi de llenguatge ve originat, en el fons, per la convicció que la filosofia, a través d'un llenguatge immediat i directe, heretat d'una tradició de la qual no es pot alliberar fàcilment, no ha aconseguit, de fet, dir allò que volia dir. Sense la intenció d'abandonar l'àmbit de la filosofia, cal mirar de fer aquest gir vers un llenguatge indirecte, cal veure les virtuts d'aquest llenguatge en les grans obres de la literatura i extreure'n la seva potència expressiva. Per tant, la reflexió sobre l'adquisició d'aquest llenguatge en l'àmbit filosòfic serà, en aquest cas, per ella mateixa, una qüestió filosòfica que preocuparà Merleau-Ponty:

És, doncs, qüestió de saber si la filosofia com a reconquesta de l'Ésser brut o salvatge pot acomplir-se pels mitjans del llenguatge eloqüent, o si no li caldria fer un ús que li prengués el seu poder de significació immediata o directa per igualar-lo a allò que igualment vol dir¹¹.

Després d'haver analitzat el llenguatge literari en estudis anteriors ¹², Merleau-Ponty pren seriosament la qüestió de saber amb quin llenguatge podem expressar millor l'Ésser, en quina mesura, doncs, la filosofia ha de regenerar la seva eina. Al llarg de *Le visible et l'invisible* assajarà de portar-ho a terme. Contra un ús exclusivament lògic del llenguatge, fonamentat sobre la univocitat i la transparència, en aquestes darreres obres es perfila un ús metafòric del llenguatge perquè aquest és capaç de llevar l'abstracció del concepte i regenerar-lo i, alhora, li dóna figures concretes pròpies. En aquest sentit, l'ús d'aquest llenguatge metafòric, lluny d'abolir els conceptes, el que fa és mirar de retornar-los-hi la seva concreció inicial. L'ús d'imatges originals –com ara «l'enrotllament del visible sobre el cos vident» o «aquesta dehiscència o fissió de la massa»– comporta que en les expressions del

¹¹ *Íbid.*, p. 139.

¹² Ens remetem al punt 2 del capítol dedicat a Merleau-Ponty, on s'hi exposen les anàlisis de l'expressió literària.

filòsof hi hagi estranyes ressonàncies que aboquen a sentits nou o amb molts matisos, perquè precisament es conjuga l'abstracció amb el concret, talment com fa una al·legoria que cerca concretar l'abstracte. L'escriptura de Merleau-Ponty a *Le visible et l'invisible* cerca el seu lèxic adequat, però també, el ritme sintàctic que li permetrà apropar-se o allunyar-se del concepte per trobar-li el sentit que vol de debò expressar ¹³.

¹³ Natalie Depraz a «Selon quels critères peut-on définir une écriture phénoménologique?» ens parla d'aquest nou ritme sintàctic que és marcat per l'ús de *les anàfores i dels deíctics* («aquesta concentració dels visibles entorn d'un d'ells, aquest..., aquest..., aquests...») o *dels condicionals* («com si»). *El que és conceptual, lluny de ser abolit, troba el seu impuls i reviscolament en les fonts que ofereixen els mots més concrets.* (VV.AA. *Merleau-Ponty et le littéraire*, p. 50).

3. Presència de Proust II. *Les idees emergeixen del sensible*

A banda d'un vocabulari nou i d'una forma d'expressió filosòfica més agosarada, la influència de Proust es percep a un nivell més profund. La recerca de la veritat en el tercer capítol de *Le visible et l'invisible* es centra, a grans trets, a mostrar el lligam genètic que hi ha entre la carn i la idea, entre el visible i l'armadura interior que aquest manifesta, a fer palesa, doncs, la juntura que conforma aquella dimensió comuna des de la qual sorgeix el sentit¹⁴. Quan vol mostrar aquest lligam en tota la seva naturalesa, Merleau-Ponty s'apropa més que mai a Proust perquè possiblement en la seva obra ha vist com en cap altra aflorar amb claredat l'expressió de les veritables relacions de l'home amb el sensible. Ens diu: *Ningú no ha anat tan lluny com Proust en la fixació de les relacions entre el visible i l'invisible, en la descripció d'una idea que no és el contrari del sensible sinó que n'és el folre i la profunditat*¹⁵.

¹⁴ L'expressió d'aquesta dimensió comuna és una de les novetats de la filosofia de Merleau-Ponty. Aquesta dimensió és més que un simple ordre de realitat, ja que és allò segons el què una realitat és el quadre general de tot fenomen. Com ens diu Ronald Bonan: *D'aquest ordre de realitat, la filosofia no en tenia consciència abans de Merleau-Ponty, preocupada per un enfocament elevat o separador, perduda en el detall empíric, o bé dirigida cap al contacte interior de la consciència i de les coses, però rarament, o mai, atenta a la connaturalitat dels subjectes i del món, i a les conseqüències, filosòfiques o no, que implica* (BONAN, R. *Le problème de l'intersubjectivité dans la philosophie de Merleau-Ponty*, p. 17).

¹⁵ *Le visible et l'invisible*, p. 195.

El canvi de perspectiva que el filòsof cerca descriure és més que un simple canvi de punt de vista, ja que és l'emplaçament de la mateixa visibilitat que demana que sigui alterat. La visibilitat manifesta un dinamisme, una interacció que relliga les idees i el sensible, i Proust n'ha mostrat els seus processos al llarg de la seva obra. Sota aquesta perspectiva, les idees no es troben «darrera» del visible, erigides en una segona positivitats, com si fos possible de veure-les i comprendre-les millor si poguéssim estar-hi cara a cara, alliberats de la pantalla sensible que ens les amaga. Al contrari, aquestes idees no podem sentir-les sense aquesta pantalla:

les idees de les quals parlem no les coneixeríem millor si no tinguéssim cos ni sensibilitat, és llavors que ens serien inaccessibles; la «petita frase»¹⁶, la noció de la llum, com tampoc una «idea de la intel·ligència», no s'exhaureixen en les seves manifestacions, no podrien ser-nos donades «com idees» si no fos en una experiència carnal¹⁷.

La idea de què ens parla Merleau-Ponty és, doncs, una idea diferent de la que la filosofia ha concebut fins ara. És l'invisible d'aquest món: l'habita, el sosté i el fa visible, és la seva possibilitat interior i pròpia. Neix en el mateix sensible com l'obertura d'una dimensió que s'inicia amb la primera visió i que ja no podrà tancar-se perquè totes les altres experiències s'esdevindran a l'interior d'aquesta obertura. Aquesta idealitat, que no és estrangera a la carn, sinó que li dona els seus eixos, la seva profunditat i les seves dimensions, de tal manera que tot pensament té un nexa

¹⁶ Es refereix, és clar, a la frase musical de la sonata de Vinteuil que traspassa a Swann a *Pel costat de Swann*. De fet, la familiaritat amb *La Recerca* és molt gran perquè, malgrat que anomena sovint la «petita frase», mai l'ha citat textualment, donant, doncs, per fet que tot lector coneix aquest fragment de Proust. Anne Simon, en l'article intitulat «Proust et l'«architecture» du visible», ens diu, a propòsit d'això: *El filòsof coneixia fins a tal punt La Recerca que constantment surten de la seva ploma referències, pams de citacions, al·lusions, sense que Merleau-Ponty es senti obligat a enviar-nos al lloc precís de la novel·la d'on els ha extret, una mica com Montaigne integrava en el fil dels Assaigs passatges dels seus autors privilegiats, i que esdevenen una part íntima d'ell mateix.* (*Merleau-Ponty et le littéraire*, p. 106).

¹⁷ *Le visible et l'invisible*, p. 196.

essencial amb la trama del concret, és la que trobem expressada a *La Recerca* en la història d'una vida¹⁸. L'expressió de la història d'aquesta vida va paral·lela a l'expressió de la història dels altres personatges, de tal manera que, des de la dimensió d'una vida, s'explicita la interpenetració que s'inscriu en tot ésser entre el visible i l'invisible.

Aquestes idees, que Merleau-Ponty anomena idees sensibles¹⁹, són aquelles idees que tenen la mateixa naturalesa que la resta de les coses, sorgeixen de la vida, viuen. La seva existència és *gairebé carnal*²⁰, en el sentit que depenen del procés vital que les sustenta, que pateixen el seu origen sensible i resten en aquest sensible, sustentant i donant sentit a la pròpia vida. El filòsof ens les compara a les estructures orgàniques que mantenen les formes de les fulles, en una metàfora que mostra d'una banda el lligam amb la naturalesa vivent, i de l'altra com les idees vertebraren l'estructura interna del sensible:

*Com el nervi sustenta la fulla des de dins, des del fons de la seva carn, les idees són la textura de l'experiència; el seu estil, mut d'entrada, pronunciat de seguida*²¹.

¹⁸ Amb tots els escrúpols que calgui sobre el caràcter autobiogràfic de *La Recerca*, es pot dir que Proust escriu sempre la mateixa obra mostrant allò que ell pensa de la veritat de la vida a partir d'una reelaboració de la seva experiència personal. G. Genette, ens diu, a propòsit d'això: *Aquesta situació d'un escriptor completament consagrat i identificat a una obra única és, en conjunt, bastant rara en la història de les Lletres* («La qüestió de l'escriptura», *Recherche de Proust*, col·lectiva, París, Seuil, 1980, p. 9).

¹⁹ Aquest terme d'«idea sensible» pot semblar, en rigor filosòfic, contradictòria, ja que la idea és definida sempre com una representació fruit de l'intel·lecte i de la voluntat del subjecte, però mai constituïda des del sensible. Des d'aquesta combinació explosiva que es recull en aquest terme, Merleau-Ponty vol combatre la distinció fonamental dels dos ordres de realitat imposats per la filosofia occidental.

²⁰ *Le visible et l'invisible*, p. 203.

²¹ *Ibid.*, p. 159.

Per tant, les idees no són pures –des d'un sentit acadèmic–, és a dir, no hi ha un món de les idees platònic²², sinó que són un element sensible més que conforma l'Ésser. Merleau-Ponty ha dedicat els dos primers capítols a refutar totes aquelles concepcions que separen esquinçadorament el món visible del món invisible. No tenim idees pures tal i com, d'entrada, sembla que ens vulgui fer creure la intel·ligència i una certa tradició. No hi ha, per exemple –per pensar en un element ben sensible–, la idea d'un color pur. El color, com totes les altres coses, sorgeix de l'experiència en la multiplicitat de les seves formes i, per això, no hi ha un color pur perquè, en general, el visible no és mai un tros d'Ésser absolut, ofert a una visió que només pot ser total o nul·la, sinó que el que hi ha és una interrelació d'horitzons exteriors i interiors que creen aquesta diferenciació, aquesta modulació, que fa que no hi hagi una «cosa» o un «color» completament determinats, sinó que el que hi hagi sigui sobretot diferència i modulació entre les coses i els colors. Merleau-Ponty ens parla del color vermell fent-ne una descripció impressionista:

Encara amb més raó el vestit vermell pertany amb totes les seves fibres al teixit del sensible i, per ell, a un teixit d'ésser invisible. És un seguit de punts en el camp de les coses vermelles, que comprèn les teules de les teulades, la bandera dels duaners i de la Revolució, algunes terres a prop d'Aix o a Madagascar; és també en els vestits vermells i comprèn a més dels vestits de dones, les togues de professors, de bisbes i de fiscals, i és també en els ornaments i en els uniformes. I el seu vermell, en rigor, no és el mateix, segons si apareix en una constel·lació o

²² De fet, el mateix Merleau-Ponty no pensa que Plató hagi valorat la raó per sobre del sensible sinó que la seva interpretació de Plató l'apropa a les seva pròpia teoria. Ens diu, en el debat posterior a la conferència de «La primacia de la percepció»: *Vostè ha dit que Plató va mirar de deixar de banda la percepció en favor de les idees. Es podria dir també que va posar el moviment i la vida en les idees, tal com són en el món –i ho va fer trencant la lògica de la identitat, mostrant que les idees es transformen en el seu contrari.* (p. 76).

*en l'altre, segons que precipiti en ell l'essència pura de la Revolució de 1917, o la de l'etern femení, o la de l'acusador públic, o la dels zíngars que, vestits a la hussarda, regentaven fa vint-i-cinc anys una cerveseria dels Camps Elisis. Un tipus de vermell és també un fòssil extret del fons dels móns imaginaris*²³.

El sensible no és, doncs, simplement, l'ocasió per arribar a la idea, com un punt de recolzament que es pot abandonar un cop acomplerta la seva funció. No en sabríem res del color vermell si no l'haguéssim vist mai, si en pensar-lo no el relacionéssim amb totes les constel·lacions de què forma part, si no el veiéssim sang, flor, cel, teixit... La puresa de la idea té necessàriament com a invers la impuresa del sensible perquè la idea només existeix *en i per* el sensible. Malgrat el que ens digui la intel·ligència i una certa tradició, no hi ha un color pur. Cal assenyalar que la manera com el filòsof expressa la multiplicitat del color vermell és una manera quasi literària de fer-ho: és descriptiva dels paisatges (Aix, Madagascar,...), dels teixits (vestits, togues, uniformes,...) i dels sentiments (l'etern femení, l'essència de la Revolució,...). És en aquesta expressió que ja retrobem Proust²⁴, el seu mestratge, que omple *La Recerca* d'aquestes explicacions detallades dels diferents matisos amb què se'ns presenta el sensible. Posem un exemple, entre els molts que trobaríem dins l'obra, que expressa el color blau en un cert paral·lelisme a la descripció de Merleau-Ponty. En aquest cas, la descripció fa referència a un paisatge marí, i se'ns mostra detalladament les tonalitats que presenta tota l'extensió del seu blau:

²³ *Le visible et l'invisible*, pp. 174-175.

²⁴ J.Y. Pouilloux, en l'article «Je ne sais ce que je vois que en écrivant» ens diu d'aquest fragment: *Crec que no hi ha cap frase més fidel a Proust, tant pel que fa a l'aproximació d'allò que constitueix la trama de la nostra visió, trenat indissoluble d'instant pur i de memòria indistinta, com per la confiança extraordinària en una escriptura susceptible de treure a la llum allò que constitueix l'espessor menystinguda de l'experiència quotidiana (Merleau-Ponty et le littéraire, p. 100).*

La intel·ligència feia tot seguit un mateix element del que era, aquí negre per un efecte de tempesta, més enllà tot d'un color mateix amb el cel i tan envernissat com ell, i allà tan blanc de sol, de boira i d'escuma, tan compacte, tan terrassà, tan circumdat de cases, que feia pensar en qualque calçada de pedres o en un camp de neu, sobre el qual era esglaiador veure elevar-se un navili en pendent fort i en sec, com un cotxe que esbufega sortint d'un gual, però que al cap d'un moment, veient sobre l'estesa alta i desigual de la planície sòlida uns vaixells titubejants, es comprenia, idèntica en tots aquells aspectes diversos, que era encara la mar²⁵.

La intel·ligència, ens diu Proust, fa un mateix element d'allò que és ben divers i, amb aquest procedir, redueix la multiplicitat del sensible, esporga tota la seva riquesa. El detall de la descripció dels tons i de les textures que pren l'aigua del mar a causa dels reflexos de la llum de les coses que té al voltant manifesta la veritable idea sensible que en tenim. En aquest sentit, tant per a Proust com per a Merleau-Ponty, les idees sensibles es contraposen a les idees de la intel·ligència, que serien *les idees adquirides, disponibles, honoràries*²⁶, que no només no abasten la multiplicitat del sensible sinó que s'oposen a una expressió que vol ser conqueridora, s'oposen a una paraula *parlant*. La vivència real és aquest blau marí expressat per Proust que pren tots els reflexos del paisatge, i és aquest vermell intens expressat per Merleau-Ponty fet tant de l'essència de la Revolució del 1917 com de l'essència de l'etern femení. Les idees sensibles així enteses són l'indici d'una relació entre el jo i el món que no és una espècie d'acoplament entre tots dos sinó més aviat a la inversa: una fissió que fa néixer, l'un per l'altre, un node en la trama del simultani i del successiu que fa néixer el sentit del color vermell des de l'experiència sensible

²⁵ À l'ombre des jeunes filles en fleur, II (A la recherche du temps perdu, v. II, p.194, traducció catalana de Jaume Vidal Alcover, v. I, p. 560)

²⁶ Le visible et l'invisible, p.201.

que uneix per sempre més aquella textura acolorida a la idea dels bisbes, dels uniformes o de l'etern femení. La idea sensible fa palesa l'absoluta reciprocitat entre el món i el jo que tota experiència comporta, i mostra que aquesta relació només pot ser pensada com a dehiscència ²⁷; és a dir, no hi ha un element –el jo– sobre el fons de l'altre –el món– sinó dos elements que són, tots dos, un únic fons que es crea des d'una reversibilitat continua de l'un a l'altre.

Un altre exemple paradigmàtic és la descripció que fa Merleau-Ponty de l'aigua de la piscina a *L'Oeil et l'Esprit*. El filòsof ens explica fins a quin punt, per definir l'aigua continguda a la piscina, ens cal recórrer no només a tots els elements que l'envolten sinó que, si som fidels a la impressió, ens cal mirar d'expressar també tota l'animació interna del visible (la profunditat, l'espai, el color, els seus reflexos i ombres, tan essencials com la lluminositat), en una descripció que segueixi l'ordre de l'analogia, les comparacions i les metàfores, talment com Proust, quan ens parla del mar. Quan la idea, invisible, vol ser fidel a la impressió que ens causa el visible, cal una descripció d'aquest ordre. És insuficient de dir «aigua» o «piscina», cal descriure'n allò més essencial: el lligam sensible amb els altres elements, com s'afecten l'un a l'altre, els misteris que s'amaguen i conviuen en tota impressió:

Quan veig a través de l'espessor de l'aigua l'enrajolat del fons de la piscina, no el veig malgrat que hi hagi l'aigua i els reflexos, el veig justament a través d'ells, per ells. Si no hi hagués aquestes distorsions, aquest zebra del sol, si vegés sense aquesta carn la geometria de l'enrajolat, seria llavors que deixaria de veure'l com és, allà on és, a saber:

²⁷ Aquest mot, que Merleau-Ponty usa en sentit metafòric per definir un procés ontològic, fa referència, en l'àmbit de la botànica, a l'obertura d'un òrgan quan arriba a la maduresa. Amb la intenció de no haver de col·locar en un camp transcendental la consciència, aquesta noció de dehiscència permet donar una idea més precisa a la relació del cos amb ell mateix i el món.

*més lluny de qualsevol lloc idèntic. L'aigua mateixa, la potència aquosa, l'element xaropós i emmirallant, no puc dir que sigui en l'espai: no és enlloc, però tampoc no és a la piscina. L'habita i s'hi materialitza, però no hi és continguda, i si aixeco els ulls cap a la pantalla dels xiprers on juga la xarxa dels reflexos, no puc negar que l'aigua també la visita, o almenys, hi envia la seva essència activa i vivificant*²⁸.

Aquesta nova manera de comprendre la idealitat comporta una concepció de l'esperit humà i de la seva capacitat de conèixer més matisada. Si la idea sensible manté una estreta relació amb tot allò que ens ha passat (el vermell el relacionem amb els bisbes i amb l'etern femení, la *petite phrase* la relacionem amb l'amor, els xiprers queden impregnats de la frescor i la vivesa de l'aigua de la piscina que tenen al davant,...) vol dir que la nostra ànima no és buida, no és un no-res on el coneixement objectiu ve a prendre el seu lloc, sinó que es plena de sensible:

*...aquestes entitats, aquests dominis, aquests móns, que la teixeixen, la poblen, i dels quals sent la presència com la d'alguna cosa en la fosca, les ha adquirit només pel seu tracte amb el visible al qual hi queden lligades*²⁹.

I és en aquest sentit que, lluny d'un pensament positiu i fixat, les idees sensibles *precisament perquè són negativitat o absència circumscrita, no les posseïm sinó que ens posseeixen*³⁰. L'experiència de la idea sensible és, doncs, experiència de la carn i és des d'aquest sensible carnal que neix una idealitat rigorosa. Hi ha entre la carn i la idea una cohesió *sense concepte*, una cohesió que és del mateix tipus que la que mantenen les diverses parts del cos, o la que manté el cos amb el món. No és una idea provocada intencionadament i únicament des del

²⁸ *L'Oeil et l'Esprit*, pp. 70-71.

²⁹ *Le visible et l'invisible*, p. 197.

³⁰ *Íbid.*, 198-199.

subjecte, sinó que s'esdevé en la vivència, sorgeix naturalment, entra a formar part del conjunt ideal que comercialitza amb el món.

Aquest comportament específic de la idea sensible és lluny de la concepció clàssica de la idea com d'una essència eterna de la qual hi haurien exemplars sensibles temporals. Aquesta concepció de la idea com sotmesa a les *inclemències* del sensible, patint tota la seva naturalesa, la trobem ja exposada en Proust, com el mateix Merleau-Ponty ens recorda. Però és magistralment que apareix en el conjunt i finalitat de l'obra: la traducció del jo no pot ser la descripció d'una cosa prèvia i essencial sinó d'una cosa en moviment, maleable, fent-se, i cal adaptar l'expressió a aquesta naturalesa. Gérard Genette ³¹, per explicar aquesta característica essencial de *La Recerca*, ens posa un exemple molt clarificador extret de l'àmbit musical: la del tema i variacions. Ens diu que Beethoven té unes variacions sobre un vals de Diabelli ³² que internament poden ser un paradigma musical de l'obra de Proust. Es tracta d'unes variacions molt poc ortodoxes en el conjunt de la història de la música fins aquell moment. Contràriament a allò que és habitual, el tema musical que inicia la peça, el tema mare, gairebé no apareix en les variacions; de fet, es desfà completament i no existeix cap tractament variat del tema ³³. Genette ens ve a dir que la metàfora que es persegueix amb la idea de variació musical es destrueix perquè esdevé una metàfora sense origen: la multiplicitat de les variacions no parteix d'una unitat prèvia. Quan ho transporta a l'obra literària proustiana, ens mostra que el lligam entre la idea i els seus exemples segueix aquesta relació entre les

³¹ Actes del congrés sobre Proust «Proust et la nouvelle critique» a *Cahiers Marcel Proust*, núm 7, pp. 87-116.

³² *Diabelli-Variationen*, opus 120 (1819). Una bona versió pot ser la del pianista Grigory Sokolov (1985 Gramzapis, St Petersburg, France, discogràfica opus 111, Ref OPS 42-9106).

³³ Certament, tot i que Beethoven treballi sobre l'entitat musical d'aquest petit vals de Diabelli, amb la seva melodia, el seu ritme, la seva harmonia i la seva forma, trenca de tal manera els accents melòdics i el ritme, que esborra completament el tema i, més que una divergència a partir d'un tema, l'Opus 120 és sobretot una convergència cap a ell, una aproximació musical infinitesimal cap a ell.

variacions i el tema, només que, en aquest cas, no hi ha ni tan sols el tema inicial que proposa Diabelli a Beethoven, sinó que el tema es presenta únicament a través de les diverses variacions: el que tenim és únicament variacions perpètuas sobre un tema mai exposat. És a dir, a *La Recerca*, no hi ha un jo fort i sòlid que sabrà sempre qui és i on va i ens exposarà la seva vida en fets concrets, sinó que hi ha un jo fragmentari, que es crea i es recrea a partir de les diverses situacions que viu i que es descobreix a partir de com encara aquestes situacions; i és únicament això, aquest joc sensible amb la pròpia interioritat del jo, allò que conforma i articula la seva entitat.

Aquest fenomen que podem anomenar de variació sobre el mateix, és a dir, de variació sobre la reversibilitat constant entre el jo i el món, aquest fenomen que sempre s'esdevé en aquest corrent indeturable de la vida, és, en el fons, el que de debò hi ha i a partir del qual tot arriba ser. En la mesura que la coherència del jo resulta d'una unificació de les variacions, és a això a què es redueix la consciència, però sobretot és per això que es defineix com a consciència, i així, perd tota interioritat substancial. Aquest fenomen de variació constant constitueix intrínsecament els dos àmbits: l'àmbit de la idealitat i l'àmbit perceptiu. Dins la darrera etapa del pensament de Merleau-Ponty, hi ha sempre l'interès d'expressar aquest fenomen, aquesta circularitat, aquest «bombardeig» mutu i dependent que s'esdevé entre la idealitat i la percepció per poder expressar millor la dimensió comuna que generen. I per determinar més bé aquest fenomen i donar-li la rellevància que es mereix, Merleau-Ponty usa en préstec un terme nou, un terme aliè a la tradició filosòfica, que és utilitzat sempre en sentit metafòric i plàstic, i que li permet definir millor la relació del cos amb el món, i sobretot la relació de la idea

amb la carn. Aquest nou terme és el terme de *quiasme*. Aquesta noció és molt important dins la darrera filosofia que ens ha legat³⁴. La força d'aquesta idea dinamita l'estructura dels conceptes moderns perquè ja no poden determinar completament l'entitat de cada cosa.

³⁴ És darrerament que els estudis sobre l'obra de Merleau-Ponty s'han interessat més al voltant d'aquesta idea. Ara com ara, però, es considera una idea essencial, fins al punt que la única revista centrada en el pensament de Merleau-Ponty s'anomena, molt simbòlicament, *Chiasmi internacional*.

4. Presència de Proust III. *L'Ésser quiasmàtic*

Quiasme és un concepte que no havia estat utilitzat en filosofia. De fet, el seu origen es troba en els dominis de la retòrica i fa referència a una figura d'estil en la qual quatre termes són agrupats de dos en dos segons una relació creuada. Aquesta relació és ben particular ja que s'estableix a la inversa d'allò que deixaria entendre la simetria. Mostrem-ne un exemple banal: l'expressió «cal menjar per a viure i no viure per a menjar»³⁵. Merleau-Ponty utilitza aquesta particular noció de quiasme cada vegada que vol pensar no la identitat per ella mateixa, ni la diferència per ella mateixa, sinó la identitat en la diferència, en aquells termes que són habitualment considerats per separat com el vident i el visible, el signe i el sentit, l'interior i l'exterior, on cadascun és ell mateix només quan és també en l'altre. Així doncs, aquesta noció, aliena a la tradició filosòfica, té una lògica pròpia per designar la relació complexa del cos amb el món, i serveix de metàfora per a no haver de desenvolupar cada vegada aquesta relació en tots els seus matisos. El quiasme que Merleau-Ponty defineix està format per quatre elements: el subjecte que percep (el vident), el seu cos (el visible), el món que conté el cos, i el món que apareix davant aquest cos. I hi ha un quiasme en el sentit que el cos és en el món, de tal manera que el món sembla intercalar-se entre la consciència i el cos; ja que la meua

³⁵ El fet de menjar i el fet de viure es troben en una relació de dependència en l'home: només pot menjar qui està viu i només pot viure qui menja. Ara bé, el quiasme mostra que aquesta relació tot i ser recíproca no és absoluta, és a dir, que, malgrat el nexa que determina l'ésser de totes dues, són per elles mateixes independentment, cada part té la seva entitat i, per això mateix, pot afirmar-se el que s'afirma: que cal menjar per viure (és a dir, hi ha la relació de dependència) però no viure per menjar, que seria establir una relació absoluta que, de fet, no hi és, perquè els motius per viure són molt més complexos i abasten més necessitats que les estrictament de supervivència.

percepció és un esdeveniment del món, més que no pas una iniciativa meva. En virtut d'aquest quiasme, és a dir, en virtut del parentiu ontològic essencial del cos i el món, el moviment pel qual la consciència s'encarna al bell mig és l'invers d'aquell moviment pel qual el món accedeix a la fenomenalitat per a la consciència.

Aquesta noció de quiasme en ella mateixa sembla contenir tot el perfum de *La Recerca* tal i com la descrivíem en el capítol anterior, és a dir, en el sentit en què mostra els vincles orgànics que el jo estableix amb el món, i per tal com unifica i fa comunicar les sensacions a través de les línies transversals que la presència del protagonista causa en el paisatge. Tanmateix, aquest mot de *quiasme*, el terme en si, no prové de Proust. Probablement Merleau-Ponty ha manllevat aquesta metàfora d'un poeta que forma part del grup d'artistes que sempre el van interessar: Paul Valéry³⁶. Podríem dir que hi ha una prova evident que la pren de Valéry perquè en el curs de 1952-53, del qual s'han editat els apunts, Merleau-Ponty cita un fragment de *Tel quel* en el qual apareix aquesta noció:

És incomprendible que jo, que sóc irreductiblement estrany a tots els meus personatges, em senti afectat per la meva pròpia aparença que llegeixo en la mirada dels altres, que al seu torn jo els amagui una imatge d'ells que els concerneix, i que així s'estableixi entre l'altre i jo un «intercanvi», un «quiasme» de dos «destins» en el qual un no és mai del tot dos, i en el qual, tanmateix, es deixa d'estar sol³⁷.

³⁶ En el seu interès per la literatura, Merleau-Ponty pren en consideració l'obra no només de Proust sinó també d'altres escriptors –sobretot de tres escriptors més–, malgrat que sigui Proust qui atrau més sovint la seva atenció. Sobre aquest punt, Ronald Bonan ens diu: *Si Proust atrau preferentment l'atenció del filòsof és perquè allò que es troba escampat en diversos projectes literaris, es troba reunit en ell. Per exemple, Merleau-Ponty subratlla una certa relació entre veritat i escriptura en Stendhal, una certa reticència a l'expressió en Valéry, una sensibilitat particular pel que fa a la crida de les coses en Claude Simon, però aquests tres trets són totalment enllaçats en Proust i dels seus creuaments sorgeix el valor paradigmàtic de la seva obra per a l'art de l'expressió (L'institution intersubjective comme poétique générale. v. II, p.88).*

³⁷ *Résumés de Cours*, p. 25.

Expressada a través del quiasme, l'experiència del món és l'experiència d'una certa reciprocitat, d'una reciprocitat d'entrada inesperada i que es revela, doncs, desconcertant. Aquesta idea rebrà altres noms, menys utilitzats: a *L'Oeil et l'Esprit* l'anomena *sistema d'intercanvis*³⁸, o *sistema d'equivalències*, així com *presentació sense concepte de l'Ésser universal*³⁹. Però el mot *quiasme*, amb tota la riquesa que li és pròpia pel seu sentit, i amb la riquesa afegida per ser una imatge plàstica que vol mostrar un lligam ontològic, el trobem sobretot a *Le visible et l'invisible*. Tenim una nota de treball on trobem una expressió completa de com Merleau-Ponty concep el quiasme en relació al treball filosòfic que està creant i que, probablement, hagués centrat gran part de la redacció posterior:

...la idea del quiasme, és a dir: tota relació amb l'ésser és simultàniament prendre i ser pres, la presa és presa, està inscrita, i inscrita en el mateix ésser que ella pren.

*A partir d'aquí, elaborar una idea de la filosofia: no pot ser una presa total i activa, una possessió intel·lectual, ja que allò que hi ha per prendre és una despossessió. No és a sobre de la vida, en balnat. És a sota. És la prova simultània d'allò que pren i d'allò que és pres en tots els ordres. El que diu, les seves significacions, no són de l'invisible absolut: fa veure a través de les paraules. Com tota la literatura. No s'instal·la en l'anvers del visible: és en els dos costats*⁴⁰.

Aquesta concepció del quiasme comporta, doncs, un canvi molt profund en la mateixa filosofia. Com qualsevol altre element d'ordre intel·lectual, la filosofia es troba implicada en tot el procés vital que conforma l'Ésser i que el quiasme descriu

³⁸ *L'Oeil et l'Esprit*, p. 21.

³⁹ *Ibid*, p. 71.

⁴⁰ *Le visible et l'invisible*, p. 319.

en la seva plasticitat i mobilitat. Per tant, la filosofia no hauria de ser més una «possessió intel·lectual», ni hauria de creure estar per sobre de la vida, sobrevolant-la per comprendre-la de lluny, des de posicions ontològiques fictícies, sinó que, precisament perquè els seus significats cal mostrar-los a través dels mots –i aquests mots pertanyen ja al sensible, formen part de la gestació del sensible amb la consciència– ha de deixar d'expressar-se únicament amb voluntat intel·lectual i, considerant el model d'expressió literària, ha de deixar sorgir les idees sensibles des del fons de la carn del sensible.

Aquesta percepció global de l'interior amb allò exterior que reclama Merleau-Ponty, és precisament el que Proust pren tan seriosament a *La Recerca*. Aquell tot existencial que queda entortolligat en una amalgama indesxifrable, Proust és capaç de mostrar-lo i, en aquesta manifestació, crea una expressió veritable del nostre lligam amb l'ésser. Merleau-Ponty li reconeix la vàlua d'haver forçat fins al final l'experiència de descriure el jo com allò que és, com un passatge cap als altres, on el fil de la nostra visió es trenca indissolublement al nostre pensament, a la nostra memòria i al nostre cos, on totes les imatges s'uneixen en una estimulants barreja de tots els sentits que sembla no posar límit a l'experiència.

Aquest trenat insondable, quiasmàtic, del jo amb el món flueix sempre en l'expressió de Proust d'una manera gairebé natural. Posem-ne un exemple que trobem a l'inici de *La Recerca*. El protagonista es desperta a mitja nit en una cambra que no és la cambra de sempre, i retorna, de cop, a una consciència que només s'autoreconeix a partir dels elements externs que li aporten les sensacions corporals, i alhora dels elements interns, memorístics, d'aquestes mateixes sensacions. Es

descriu, doncs, un moment paradigmàtic: l'instant mateix en el qual, per recuperar l'entitat del jo, cal refer la relació necessària, absoluta, quiasmàtica, dels nostres vincles amb el món. Fixem-nos alhora com per arribar a definir el procés quiasmàtic cal aquell estil –que hem definit en el capítol anterior– que descriu cada detall, cada matís, posant-ho en relació amb tot el que interiorment desperta:

Succeïa tanmateix, quan em despertava així, amb l'esperit agitat per intentar, sense reeixir-hi, d'esbrinar on era, que tot girava al meu entorn en l'obscuritat, les coses, els països, els anys. El meu cos, massa embalbit per bellugar-se, mirava, segons la forma de la seva fatiga, de restaurar la posició dels seus membres per induir-ne la direcció de la paret, el lloc dels mobles, per reconstruir i per dominar l'estança on es trobava. La seva memòria, la memòria de les seves costelles, dels seus genolls, de les seves espatlles, li presentava successivament diverses cambres on havia dormit, mentre que al seu entorn les parets invisibles, canviant de lloc segons la forma de la peça imaginada, terbolinaven en les tenebres. I abans fins i tot que el meu pensament, que vacil·lava al llindar dels temps i de les formes, hagués identificat l'habitable, tot associant-ne les circumstàncies, ell –el meu cos– en recordava, de cada un, la mena de llit, el lloc de les portes, on donaven les finestres, l'existència d'un corredor, amb el pensament que tenia en adormir-m'hi i que retrobava en despertar-me. El meu costat anquilosat, mirant d'endevinar la seva orientació, s'imaginava, per exemple, allargat de cara a la paret en un gran llit cobricelat, i així que em deïa: «Té, m'he arribat a adormir, encara que la mamà no hagi vingut a dir-me bona nit», era al camp, a cal meu avi, mort de molts d'anys ençà; i el meu cos, el costat sobre el qual descansava, guardes fidels d'un passat que el meu esperit no hauria hagut d'oblidar mai, em recordaven la flama del llumet de vidre de Bohèmia, en forma d'urna, penjat al sòtil amb cadenetes, la llar de foc de marbre de Siena...⁴¹.

⁴¹ *Du côté de chez Swann*, (A la recherche du temps perdu, v. I, p. 44, traducció catalana de Jaume Vidal Alcover, v. I, p. 11).

A través d'aquesta descripció, cal reconèixer que és, doncs, el cos, les sensacions corporals, qui retenen veritablement tota l'entitat d'un mateix, perquè és a través d'elles, a través del tacte dels genolls, de les costelles i de les espatlles –en aquest cas– que acabem per deduir on som i quan, és per elles que recuperem la nostra inserció exacta en l'Ésser total, tan present com absent, i, per tant, la nostra entitat ⁴². Merleau-Ponty, a *Le visible et l'invisible*, també ens parla d'aquest instant ontològicament tan interessant. Si bé no en fa una descripció literària sí que extreu, com Proust, l'essencial d'aquest moment, o sia, el fet de recuperar, des de la sensació, la manera de ser home, la consciència «barrejada en el món» que es refà cada matí en cada home. Ens diu:

... aquesta barreja amb el món que torna a començar per a mi cada matí d'ençà que obro els ulls [...] fa que els meus pensaments més secrets canviïn per a mi l'aspecte de les cares i dels paisatges, com inversament les cares i els paisatges m'aporten ara la seguretat i adés l'amenaça d'una manera de ser home que infonen a la meua vida ⁴³.

És des dels dos costats, des del jo i des del món, que es produeix aquest transvasament que va modificant les dues entitats alhora –modifica *les cares i els*

⁴² En el moment del desvetllament és on més podem percebre que la nostra relació amb el món es fa a partir de la nostra subjectivitat corporal, a través d'allò que Merleau-Ponty anomena intencionalitat operant, aquella *unitat natural i antipredicativa del món i de la nostra vida que apareix en els nostres desigs, les nostres avaluacions, el nostre paisatge, més clarament que en el coneixement objectiu (Phénoménologie de la perception, p. XIII)*. Un bon exemple d'aquesta intencionalitat operant el trobem a les primeres pàgines de *La metamorfosi* de Kafka, quan Gregor Samsa encara no reconeix la transformació del seu cos i mira d'actuar com si es trobés sota la mateixa pell de sempre. Tots els mecanismes interns que li fan reconèixer parts més sensibles del nou cos, parts més dures i immobilitats estranyes, formen part d'allò que Merleau-Ponty anomena intencionalitat operant. Ens diu: *El dolor agut que sentí li demostrà que justament la part inferior del seu cos devia ser en aquell moment la més sensible* (KAFKA, F. *Narracions*, Quaderns Crema, Barcelona, 2000, p. 106). Aquest reconeixement intern, natural, que ens lliga al món, aquella indissoluble relació del jo amb un jo vegetatiu, és la manifestació de la unitat antipredicativa del món i de la nostra vida.

⁴³ *Le visible et l'Invisible*, p. 57.

paisatges—, però modifica també la manera que tenim de ser home ⁴⁴. Hi ha una línia ininterrompuda, doncs, entre el jo i el món, de tal manera que no hi ha un punt exacte des d'on dir fins aquí jo i a partir d'aquí el món i els altres: aquesta juntura mòbil és el quiasme. I el que resulta més important del quiasme és precisament que descriu un nou tipus d'ésser en el qual l'horitzó entre les coses és completament permeable. Hi ha l'horitzó exterior, ben visible i diferenciat, que delimita alhora l'horitzó interior, opac a la visió, *tenebrós* ⁴⁵, però aquest únic horitzó és un horitzó fràgil, que determina una possibilitat lògica de concepció, però que, en rigor, no comporta cap diferenciació en la corporeïtat general de què ambdós formen part. Merleau-Ponty descriu aquest regne general que la pell disgrega:

És un nou tipus d'ésser, un ésser de porositat, ple de sentit o de generalitat, i tots davant els qui s'obre l'horitzó hi són presos, englobats. El seu cos i les llunyanies participen en una mateixa corporeïtat o visibilitat general, que regna entre aquells i ell, fins i tot més enllà de l'horitzó, més enllà de la seva pell, fins al fons de l'ésser ⁴⁶.

⁴⁴ Aquesta experiència pot esdevenir-se fins i tot en les experiències més extremes i inhumanes i, en aquest cas, és font de recuperació d'una certa humanitat. Robert Antelme, supervivent dels camps nazis, ens explica una experiència similar un dia que es desvetlla al bloc de Gandersheim, comandament del camp de Buchenwald: *M'he despertat amb les mides de la meva cambra al cap. Amb el somni havia tornat a trobar la meva feixuguesa, les meves cames encongides, i despertar-me m'ha esquarterat, m'ha capgirat: no he reconegut res. Després he sentit el cos de René i lentament he recuperat la imatge...* (ANTELME, R. *La especie humana*, pàg. 74). Per un moment, Robert creu ser a casa, el reconeixement que fa el seu propi cos (la feixuguesa, les mides, una certa escalfor) el retornen a la intimitat original de la seva cambra, però aquesta impressió es desfà, sobtadament i dolorosament, en reconèixer els elements del present.

⁴⁵ Ibid, p. 195. Per a aquesta idea d'horitzó citem una obra literària recent, *Tots els noms* de José Saramago, on es descriu, curiosament, aquesta indiferenciació entre l'exterior i l'interior que les idees adquirides no ens permeten d'entrada concebre. El protagonista es troba enmig de la fosca d'una gran nau on hi ha els arxius dels registres i es diu a ell mateix: *Escolta, no tinguis por, aquesta foscor on estàs ficat no és més gran que la que tens a dintre del cos, són dues foscors separades per una pell, i això no t'espanta, fa una estona poc ha faltat perquè et posesis a xisclar tan sols perquè t'has imaginat uns perills, tan sols perquè t'han vingut al cap aquell malson de quan eres petit, ai noi, has d'aprendre a viure amb la foscor de fora igual com has après a viure amb la foscor de dintre* (SARAMAGO, J. *Tots els noms*, Edicions 62, Barcelona, 1999, p. 182).

⁴⁶ *Le visible et l'invisible*, p. 195.

És immediatament després de fer aquesta reflexió, que Merleau-Ponty, arribant al punt més difícil, quan intenta descriure des del quiasme el lligam entre la carn i la idea, fa aquella important afirmació sobre Proust. És quan ens diu que, al seu parer, ningú no ha anat tan lluny com ell en la fixació de les relacions entre la carn i la idea. En aquest sentit, Proust és l'exemple i la possibilitat de concebre les coses des d'aquesta realitat que reclama, i és, doncs, en Proust que ell ha vist la possibilitat de donar cos a la seva nova ontologia, precisament perquè aquest escriptor, des del seu estil, ha forçat al llenguatge conceptual a expressar la mobilitat, fins al punt que ha creat espais de sentit que mostren la fluïdesa i l'harmonia d'aquest fenomen quiasmàtic. És el mateix Proust qui ens diu:

*La realitat que calia expressar residia, ara ho comprenia, no en l'aparença del subjecte, sinó en una profunditat on aquella aparença importava poc, tal com ho simbolitzaven aquest soroll de cullera damunt el plat, aquella aspror rígida del tovalló, que havien resultat més valuosos per al meu renovellament espiritual que tantes conversacions humanitàries, patriòtiques, internacionalistes i metafísiques*⁴⁷.

Des d'aquesta concepció quiasmàtica de l'Ésser, i tal i com mostràvem en el capítol anterior quan parlàvem de la darrera filosofia de Merleau-Ponty, el subjecte perd el pes que li havia concedit la tradició –i, fins i tot, la Fenomenologia–, per diluir-se en aquesta dimensió universal sensible de la qual, sí, sorgeix una transcendència en el seu interior des d'on s'exerceix la reflexivitat d'aquest mateix sensible, però sempre des d'una estructura de l'Ésser quiasmàtica i de latència. Des d'aquesta dimensionalitat, la subjectivitat i la temporalitat són modificades de tal manera que cada home no és un flux de vivència individual sinó un camp d'Ésser. Amb aquesta

⁴⁷ *Le Temps retrouvé (À la recherche du temps perdu*, v. IV, p. 461, traducció catalana de Joan Casas, *El temps trobat*, pp. 189-190).

noció som lluny, doncs, de les relacions del subjecte i de l'objecte moderns perquè precisament és la inversió, la indistinció d'aquestes relacions, allò que exhala el món i que rehabilita ontològicament el sensible. Així doncs, és la nostra relació tradicional amb la idea de món i la idea de cos que es troba capgirada amb aquesta nova noció. Els rols tendeixen a invertir-se entre allò que ja no és més l'objecte i allò que ja no és més el subjecte. Merleau-Ponty voldrà rebaixar la intencionalitat del subjecte per donar compte d'aquesta relació quiasmàtica, i retroba en l'art l'exemple d'aquesta relació. En la reflexió sobre l'art i la visió que fa a *L'Oeil et l'Esprit*, cita el pintor André Marchand perquè aquest pren en consideració que en el visible també hi ha un certa intenció: *He sentit, en alguna ocasió, que eren els arbres els que em miraven, els que em parlaven*⁴⁸. Però no només és en la pintura que s'expressa aquesta idea. Si recordem el fragment citat al capítol de Proust sobre els arbres de Hudismenil, també ells declamaven al protagonista alguna cosa, potser per sempre incompresa.

⁴⁸ *L'oeil et l'esprit*, p. 31. Aquesta idea de l'artista que sent les veus de la natura la trobem ja en la tradició poètica. Citem, per exemple, dos poetes, tots dos molt apreciats per Proust. Un és Gérard de Nerval, que expressa aquesta concepció al poema *Versos daurats*. De tot el poema, citem només els tres versos on s'expressa clarament aquesta idea d'una natura que ens observa:

[...]

«Tot és sensible» i tot damunt de tu és potent.

Tem, al mur que creus cec, un esguard que t'espia!

Àdhuc a la matèria un verb és ajuntat,...

[...]

Traducció de M. Villangómez (*Poesia francesa*, Ed. 62 i «La Caixa», Barcelona, 1985, p. 320).

Tot i el caràcter una mica místic del conjunt del poema, hi ha darrera la idea de comunió de la natura amb el subjecte, la intenció que cal salvar aquesta distància. L'altre poeta és Baudelaire, que a les *Correspondances*, ens diu:

La Natura és un temple on tot de vius pilars

deixen sortir a vegades uns mots que no destries;

l'home hi passa a través d'un bosc d'al·legories

que l'observen amb ulls d'esguards familiars.

Com ecos que es confonen a una llarga distància

dins una tenebrosa i profunda unitat,

tan vasta com la nit i com la claredat,

entre olors, sons, colors, s'estableix consonància.

[...]

Traducció de Xavier Benguerel (BAUDELAIRE, C. *Les Flors del Mal*, Edhasa, Barcelona, 1990. p. 27).

Troblem, doncs, també, la idea d'aquesta estructura ontològica quiasmàtica, plena de correspondències, on el visible i l'invisible s'articulen i es comuniquen en el sensible, més enllà de la paraula.

Des de la idea del *quiasme* la concepció de la subjectivitat canvia, doncs, essencialment, ja que disminueix la intencionalitat en pro d'un sentit previ, latent, que dóna compte de l'actuació del subjecte. La subjectivitat, ara, és com una fissura, no en el sentit d'un buit sinó en el sentit d'una bretxa excavada en la mateixa trama de diferenciació de l'Ésser sensible. Aquesta trama culmina replegant-se en un sensible que per l'altre vessant és sensitiu. En virtut d'això, aquest sensible–sensitiu dibuixa a l'interior del sensible una cavitat, que són els diversos subjectes, des dels quals s'exercita la reflexivitat del mateix sensible. És en l'estructura mateixa de l'Ésser, doncs, que sorgeix una transcendència com a separació, i és des d'aquesta transcendència des d'on sorgeix el sentit latent que es dibuixa en la dimensió del *hi ha*. Parlem d'aquest important sentit latent que es troba en el subsòl de les nostres idees.

5. Presència de Proust IV. *El rerefons incognoscible de passivitat*

Des de la noció de quiasme, la concepció de l'espai i el temps també canvien. Aquesta idea directriu comporta una rehabilitació ontològica del sensible profunda, ja que la manifestació de l'ésser no és només el conglomerat indivís que relliga el nostre cos, les coses, els animals i els altres en l'espai i en el temps sinó que hi ha també, en la simultaneïtat de «l'ara i aquí», la latència del passat i del futur. Des de la intencionalitat latent, s'esdevé una indistinció entre el percebre i ser percebut. I aquesta relació quiasmàtica del subjecte amb el món invalida els fets concebuts com individus i ordenats segons la sincronia i la diacronia –tal com estem avesats a comprendre les coses– perquè són abstraccions i, per tant, deixa de ser necessària una institució eidètica que intervingui per reunir els dos ordres, ja que, de fet, apareixen indiferenciats en el nostre camp de presència. Merleau-Ponty fuig de la concepció tradicional d'un sistema d'idees que doni compte de la contingència del sensible perquè, de fet, no és la que sentim, sinó que el sentim és la impossibilitat del no-res:

*Els fets i les essències són abstraccions: allò que hi ha, no són (...) suma de fets, o sistema d'idees, sinó impossibilitat del no-sentit o del buit ontològic*⁴⁹.

⁴⁹ *Le visible et l'invisible*, p. 156.

Per tant, la consciència ja no consisteix a realitzar una sèrie d'actes que atribueixin sentit sinó que es revela com a *transcendència, com a ésser ultrapassat... i doncs, com a ignorància*⁵⁰. La subjectivitat no comporta, doncs, cap fons positiu i exclusiu de sentit sinó que es configura com a camp d'Ésser. I així, la nostra activitat, la de cada dia, sempre va lligada a una passivitat, és a dir, al fons sobre el qual s'esdevé la nostra acció. És perquè les nostres iniciatives no deixen mai de néixer en el cor de l'Ésser que viure, per a un home, no és només imposar perpètuament unes significacions, sinó continuar el remolí d'experiència que s'ha format des del seu naixement i amb el seu naixement. Hi ha una passivitat natural del subjecte a l'hora de viure plenament la temporalitat i l'acció: només en retén una part, l'altre roman inconscient en la memòria, en el somni, en el record, en el cos vegetatiu. El fet de dormir, per exemple, no és –com acostumem a concebre– un acte on hi ha una absència de consciència sinó que és, més aviat, una modalitat perceptiva amb la qual el cos continua mantenint les relacions que fan possible el somni. Si el somni fos només un retorn de la consciència a una espècie de caprici sense límits, a una mena de follia essencial, no s'entendria que els nostres somnis poguessin tenir per a nosaltres aquest pes quan, en despertar-nos, els relliquem amb el nostre passat. Però, és que, de fet, les relacions en la vigília amb les coses i sobretot amb els altres tenen ja un cert caràcter oníric: els altres són presents en nosaltres com a somni, com a mites i això és suficient per explicar l'enclavament del real i de l'imaginari. Hi ha, en el somni, alguna cosa que somia dins nostre, un fons inexpugnable, indestructible, sobre el qual els somnis arrelen. Tots aquests elements de passivitat institueixen una situació que conforma el jo, en el sentit en què

⁵⁰ Ibid, p. 250.

Merleau-Ponty ens diu *jo no sóc pas l'autor d'aquest buit que es produeix en mi en el pas del present a la retenció, no sóc pas jo que em faig pensar, com tampoc no sóc jo que faig bategar el meu cor*⁵¹.

Aquesta concepció de la passivitat pren, en la darrera filosofia de Merleau-Ponty, cada cop més rellevància perquè va estretament lligada a la concepció quiasmàtica de l'Ésser i a la seva intencionalitat latent. Ara ja no ens parla d'aquell cogito tàcit de la *Phénoménologie de la perception* sinó que aquí la passivitat de la nostra activitat té a veure amb una intencionalitat que ja no és propietat exclusiva de la consciència. El jo esdevé tan permeable amb el medi que l'envolta que la seva entitat pateix i, en algun grau, tendeix a dissoldre-s'hi. L'anàlisi d'una conducta troba moltes capes de significació, d'interpretacions possibles, i es fa difícil diferenciar el jo i la seva voluntat del fons de passivitat al qual hi és unit originàriament. Ens diu:

*(...) les coses ens tenen, i no som nosaltres que tenim les coses. L'Ésser que ha estat no pot deixar d'haver estat. La «Memòria del Món». El llenguatge ens té i no som nosaltres que tenim el llenguatge. És l'ésser qui parla en nosaltres i no nosaltres que parlem de l'ésser*⁵².

En aquest sentit, la intencionalitat latent de l'Ésser –que ja no és propietat de la consciència ni dels seus actes– esdevé el fil que relliga el meu present al meu passat, i no pas tal com jo el reconquereixo per un acte d'evocació, sinó al passat tal i com va ser, lligat a les sensacions corporals que va generar i que retornen involuntàriament. L'emergència de la passivitat des de la nostra activitat és una pedra angular de la filosofia de la vivència que reclama Merleau-Ponty. Aquesta passivitat que es troba tant en el meu cos –*jo no faig bategar el meu cor*, ens deia–

⁵¹ Ibid, p. 275.

⁵² *Ibid*, p. 247

com en la meua paraula –les idees adquirides de què parla a *La prose du monde* anomenant-les llenguatge parlat, aquest llenguatge que *ens té*– tendeix a fer-se oblidar, sembla configurar-se com a ésser positiu. El mateix pensament no neix del no-res, ni recrea cada vegada la significació a partir de zero, sinó que els nostres pensaments es succeeixen un darrere l'altre, modificant-se constantment. El pensament, doncs, no obre una bretxa en el temps sinó que continua les passes dels pensaments precedents sense poder exercir el poder del qual presumeix de començar des de zero. Quanensem, no fem un salt fora del temps a un món intel·ligible, sinó que un pensament s'encavalca en l'altre, perquè sempre hi ha una obertura sobre una cosa a partir d'una significació donada. Pensem sempre en alguna cosa, sobre alguna cosa, segons una cosa, des d'alguna cosa. Així, fins i tot la idealitat pura que suposa el pensament, no està lliure d'aquesta estructura d'horitzó –d'un llenguatge donat, d'una cultura donada, d'un coneixement que es reprèn i es rectifica.

Diguem només que la idealitat pura no és ella mateixa descarnada ni està lliure de les estructures d'horitzó: en viu, encara que es tracti d'una altra carn i d'uns altres horitzons. És com si la visibilitat que anima el món sensible emigrés, no fora de qualsevol cos, sinó en un altre cos menys pesat, més transparent, com si canviés de carn, abandonant la del cos per la del llenguatge, i per això alliberada però no deslliurada de tota condició⁵³.

L'activitat de la paraula, com la del cos, està condicionada per la passivitat general, que s'acumula a l'interior d'ambdues, i va determinant la pròpia activitat. Per expressar millor aquesta idea, al Prefaci de *Signes*, Merleau-Ponty parafraseja les

⁵³ *Le visible et l'invisible*, p. 200.

paraules amb què Proust acaba *La Recherche*⁵⁴. Ens diu: *Jo funciono així, per construcció. Estic instal·lat sobre una piràmide de temps que ha sigut jo. Prenc part del camp, m'invento, però no pas sense el meu equipament temporal, tal com em desplaço en el món, però no sense la massa desconeguda del meu cos*⁵⁵. Aquesta passivitat és, doncs, l'horitzó de latència on tota la nostra activitat es crea, però cal tenir present que no seria tal si no hi hagués la nostra activitat; és, doncs, a partir de la nostra activitat que podem percebre la necessitat d'aquest sol constitutiu que per ell mateix no mostra la relació quiasmàtica que ens hi uneix. Tanmateix, aquesta passivitat, aquesta estructura d'horitzó, que es troba arreu, tot i ser un sol constitutiu no es pensa com una fundació sinó com una institució. Merleau-Ponty ens allunya la idea de fundació per poder refusar la «donació de sentit» com una activitat de la consciència, és a dir, per mostrar que la consciència no actua mai exclusivament per ella mateixa, que no hi ha una autonomia absoluta. La institució designa una veritable reversibilitat entre els fonamentador i el fonamentat: el que és donat i el que és creat tenen el mateix dret i no són discernibles del tot. De fet, allò que ens és donat a cada un de nosaltres és atorgat a través de la represa d'una tradició que ha oblidat els seus orígens, i allò que és creat o que és crearà és com el passat original de totes les creacions o repeses ulteriors. Com ens diu Merleau-Ponty el passat i el futur es fan eco l'un a l'altre⁵⁶.

⁵⁴ La idea de la piràmide que cita Proust diverses vegades a *El temps retrobat*, queda molt ben expressada en la sensació que descriu a un dels darrers paràgrafs d'aquest text. Ens diu: *Experimentava una sensació de cansament i d'espant en adonar-me que tot aquell temps tan llarg no tan sols havia, sense cap interrupció, estat viscut, pensat, segregat per mi, que era la meva vida, que era jo mateix, sinó que a més l'havia de mantenir unit a mi a cada minut, que em suportava, a mi, enfilat al seu cim vertiginós, que no em podia bellugar sense desplaçar-lo.* (*Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, v. IV, p. 624, traducció catalana de Joan Casas, *El temps retrobat*, p.333)

⁵⁵ *Signes*, p. 21.

⁵⁶ *Résumés du cours*, p. 62.

Aquesta idea de passivitat és molt present en l'obra de Proust. Des de l'inici, quan ens parla de la infància a Combray i surten tots els elements lligats al somni i als records, fins al final, quan fent un capmàs de la seva vida surt la imatge de la piràmide, se'ns mostra com els records i un estrany pòsit de passat forma part sempre del present, i com el present s'interpreta amb aquests elements del passat. Proust, en la seva rica expressió, ens dóna la representació plàstica d'aquesta idea en el fet del bany: ens banyem en els records del passat –ens diu–, som amarats de passat, tan impregnats de la seva substància que no ens adonem d'aquest medi: *No recordam els records dels trenta darrers anys, però ens amarem tots sencers*⁵⁷. Totes les vivències del passat ens conformen fins a tal punt que determinen radicalment la nostra vivència present, no tenim autonomia absoluta sobre la interpretació del present. Hi ha una unió indissoluble, inseparable i gairebé inconscient del passat amb el present:

*A partir d'una certa edat els nostres records estan de tal manera entrecruats els uns amb els altres, que la cosa en la qual es pensa, el llibre que es llegeix ja no té gairebé importància. Un ha posat de si mateix pertot, tot és fecund, tot és perillós, i es poden fer preciosos descobriments tant en el Pensaments de Pascal com en un anunci de sabó*⁵⁸.

En aquesta obra, hi ha expressada, també, la concepció del somni com d'un inconscient que sorgeix de l'ésser conscient sense solució de continuïtat, d'un inconscient que segueix essent consciència perceptiva i, llavors, el somni lluny de

⁵⁷ *Sodoma et Gomorrhe II*, (À la recherche du temps perdu, v. III, p. 374, traducció catalana de Jaume Vidal Alcover, v. II, p. 647).

⁵⁸ *Albertine disparue, I*, (À la recherche du temps perdu, v. IV, p. 124, traducció catalana de Jaume Vidal Alcover, v. III, p. 356).

ser, en un sentit freudià⁵⁹, una traducció d'un contingut latent clar per a nosaltres, conté un tipus d'ofuscació i de claredat que no l'allunyen específicament de la vigília, al contrari, poden provocar accions lligades a les sensacions somiades.

De vegades, com Eva va néixer d'una costella d'Adam, una dona neixia durant el meu son d'una mala posició de la cuixa. Formada del plaer que jo estava a punt de fruit, imaginava que era ella qui el m'oferia. El meu cos, que sentia en el seu la meva pròpia calor, s'hi volia reunir, i em desvetllava. La resta dels humans m'apareixia com a cosa ben llunyana al costat d'aquesta dona que jo havia deixat, feia tot just uns moments; la meva galta era encara calenta de la seva besada, el meu cos baldat pel pes de la seva còrpora. Si, com de vegades succeïa, tenia els trets d'una dona que jo havia conegut en la vida real, em lliuraria del tot a aquest objectiu: trobar-la de nou, com els qui van de viatge només per veure amb els propis ulls una ciutat desitjada i s'imaginen que poden tastar en la realitat l'encís d'un somni. A poc a poc el seu record s'esvaïa, havia oblidat la noia del meu somni⁶⁰.

Però, de fet, no és només el somni que està unit a totes les experiències de la nostra vida, sinó que són totes les experiències viscudes les que mantenen indefinidament les relacions interiors i exteriors. En aquest sentit, l'ésser quiasmàtic que ens travessa ens dóna indicis del seu fer a cada instant. Les arrels que ens lliguen al nostre passat no és possible d'arrencar-les: seria una altra vida i un altre mode d'existència el que tindríem. Trobem un altre exemple d'aquest lligam, en

⁵⁹ Merleau-Ponty a «Le problème de la passivité» (*Résumés du cours*, p. 69) critica aquesta concepció de Freud: *Es retreu amb raó a Freud haver introduït sota el nom d'inconscient un segon subjecte pensant les produccions del qual serien simplement rebudes pel primer*. Tanmateix, Merleau-Ponty reconeix la gran aportació que l'obra del psiconalista suposa: *Es perd així de vista allò més interessant que Freud ha aportat, –no pas la idea d'un segon «jo penso» que seria allò que nosaltres ignorem de nosaltres mateixos- sinó la idea d'un simbolisme que sigui primordial, originari, d'un «pensament no convencional», tancat en un «món per nosaltres», responsable del somni i en un sentit més general de l'elaboració de la nostra vida.*

⁶⁰ *Du côté de chez Swann* (*A la recherche du temps perdu*, v. I, pp. 4-5, traducció catalana de Vidal Alcover, v. I, p. 10).

aquest cas a través de l'acabament d'una relació amorosa. Quan el protagonista de *La Recerca* sap que Albertine, la seva estimada que l'ha abandonat, ha mort, pateix un gran desconsol, que s'afegeix i corona el patiment, a causa de la gelosia, que ha acompanyat tota la relació. Efectivament, el dolor per la pèrdua sembla infinit, sembla que no se'n podrà deslliurar mai del record d'ella. Albertine s'unia a la seva vida com l'univers sencer i això fa que sigui veritablement impossible deslligar-se del passat (almenys immediatament). Ens diu:

Lligat com estava a totes les estacions de l'any, perquè perdés el record d'Albertine, hauria calgut que les oblidàs totes, o bé tornar començar a conèixer-les, com un vell tocat d'hemiplegia i que torna aprendre a llegir; hauria calgut que renunciàs a tot l'univers. Només, em deia una vertadera mort de mi mateix seria capaç (però és impossible) de consolar-me de la seva ⁶¹.

Merleau-Ponty troba en aquestes anàlisis amoroses de Proust (tant la relació de Swann amb Odette, com la del protagonista amb Gilberte i Albertine, com la de Charlus amb Morel) la descripció del fons de passivitat on ancora aquest sentiment, però també, el procés quiasmàtic en què es solidifica per sempre. En les descripcions de Proust trobem la nostra pròpia història, les nostres pròpies aspiracions, allò de més íntim que vivim, transfigurades i mostrades per l'art. En el curs de 1954-55 al *Collège de France* el posa d'exemple: *L'anàlisi de l'amor en Proust mostra aquesta «simultaneïtat», aquesta cristal·lització de l'un en l'altre, del passat i del futur, del subjecte i de l'«objecte», del positiu i del negatiu* ⁶².

⁶¹ *Albertine disparue (A la recherche du temps perdu, v. IV, p. 66, traducció catalana de Vidal Alcover, v. III, p. 318).*

⁶² *Résumés du cours, p. 62.*

Ara bé, aquest continu en què es relacionen totes les experiències i hi queden lligades per sempre més no té un moment fundacional. Merleau-Ponty defensa que no hi ha fundació, que no hi ha subordinació d'un sentit arqueològic per un sentit teleològic, sinó que aquesta reversibilitat del fonamentador i del fonamentat comporta únicament allò que veiem: que *tot es manté i tanmateix no ens pot dir on va*⁶³. Llavors, aquesta reversibilitat per ella mateixa, aquest *circulus vitiosus deus*, no és dubte, mala fe o mala dialèctica sinó retorn a l'abisme⁶⁴. Aquesta expressió de l'abisme per descriure la font impalpable de les sensacions, Merleau-Ponty la treu de Paul Claudel⁶⁵. Retornar a l'abisme vol dir anar a la radicalitat de la vida originària, allà on les impressions, les emocions i les idees no es dissocien, de la mateixa manera que no es dissocia la singularitat de la universalitat. El llenguatge indirecte que el filòsof cerca equival al llenguatge sinestèsic d'alguns poetes i escriptors que, en el seu estil, associen elements que provenen de diferents dominis sensorials, precisament per retornar a aquest abisme originari.

Veiem, doncs, que el que cerca aquesta nova filosofia del sensible que construeix Merleau-Ponty no és ser una fabricació arbitrària en l'univers de l'espiritual sinó contacte amb l'Ésser a través d'un mètode indirecte. Aquest mètode indirecte fa referència al fet que no podem mostrar-lo, no el podem assenyalar amb el dit, com si fos una cosa o un pensament objectivable, sinó que, només en podem tenir l'experiència d'aproximació a partir de la creació. És la cèlebre frase, citada per

⁶³ *Résumés du cours*, p. 63.

⁶⁴ *Le visible et l'invisible*, p. 233.

⁶⁵ CLAUDEL, P. *Art poétique*, p. 61, dins el capítol intítulat «El coneixement del temps». D'aquest capítol també en treu aquella famosa frase que cita tant a *Le visible et l'invisible* com a *La prose du monde* sobre el fet que cal situar-se sempre respecte el passat i respecte l'esdevenir a través de les dues preguntes claus: *On sóc? Quina hora és?* (p. 55). No és casual que l'expressió «retorn a l'abisme» provingui també de la literatura ja que, en aquest mateix apunt de treball, ens diu que no es pot fer *ontologia directa* sinó que el mètode ha de ser «indirecte», que és l'únic que és conforme a l'Ésser.

tots aquells que estudien el darrer període de Merleau-Ponty, *l'Ésser és allò que exigeix de nosaltres creació perquè en tinguem l'experiència*⁶⁶. És perquè des de l'exercici de la creació posem en pràctica tots els recursos lingüístics, pictòrics i materials, que ens adonem dels nostres vincles quiasmàtics que manté la nostra activitat amb una passivitat prèvia, ontològica, que ens constitueix de ple. És des d'aquesta posició que es pot entendre plenament la influència de Proust sobre Merleau-Ponty. El filòsof es banya i s'impregna de totes aquelles obres literàries fetes amb la plena consciència que amb la seva creació estan apuntant alguna cosa essencial dels ressorts interiors que conformen totes les coses i que, a través de la paraula creativa, poden expressar veritablement el seu ésser. I Proust n'és molt conscient de la seva tasca: *La Recerca* no s'atura mai en uns límits purament descriptius o explicatius, cerca la veritat, sense prejudicis metafísics o morals, des d'una nuesa que pot arribar a la radicalitat de la vida originària, allà on les impressions, les emocions i les idees no es dissocien. Com ens diu el seu amic Jacques Rivière:

*Proust s'apropa a la vivència sense el menor interès metafísic, sense la menor inclinació constructivista, sense la menor intenció de consolar*⁶⁷.

Aquesta aproximació és la que interessa Merleau-Ponty. El filòsof no només s'imbueix de la literatura perquè les formes literàries formin part de la seva reflexió filosòfica sinó que, cada cop més, vol analitzar aquest gran poder que tenen algunes obres literàries per expressar l'Ésser. En una nota de treball ens diu ben sintèticament, però ben clarament: *analitzar la literatura en aquest sentit: com*

⁶⁶ *Le visible et l'invisible*, p. 251.

⁶⁷ BENJAMIN, W. «Sobre la imatge de Proust» a *Assaigs de literatura contemporània*, p. 26.

*inscripció en l'Ésser*⁶⁸. Perquè és en l'acte creatiu que la paraula, el pensament, s'escola a través de les articulacions del cos fenomenal, a través dels contorns de les coses sensibles, per camins que no ha trepitjat abans, i s'obre pas a través de les junctures del món sensible cap a un misteri fonamental.

⁶⁸ *Le visible et l'invisible*, p. 251.

6. Presència de Proust V. *La veritat és creació*

El filòsof comença dient: «hi ha món» –allò davant de què tot apareix, que és arreu–, i aquesta és la seva primera veritat. Ara bé, com ens diu Merleau-Ponty al prefaci de *Signes: La primera veritat no pot ser res més que una mitja veritat. Obre sobre una altra cosa*⁶⁹. La veritat és, de fet, aquest obrir-se indefinidament sobre una altra cosa. En aquest sentit, la idea de veritat va associada a l'estructura quiasmàtica de l'Ésser i a la passivitat que el constitueix, ja que és, precisament, a través d'aquesta continua metamorfosi de sentit, d'aquesta circularitat entre el cos i el món, entre el jo i l'altre, entre el cos i l'esperit, entre el silenci i el llenguatge, i entre el visible i l'invisible, que sorgeix indefinidament la veritat. El procés que seguirà l'expressió de la veritat serà un procés quiasmàtic, de relació porosa entre la paraula i la percepció, entre la idea i la carn. Merleau-Ponty ens descriu el fenomen:

⁶⁹ *Signes*, p. 21.

*Quan la visió silenciosa s'enfonsa en la paraula i quan, al seu torn, la paraula, obrint un camp de l'anomenable i del parlable, s'hi inscriu, en el seu lloc, segons la seva veritat, dit breument, quan metamorfosa les estructures del món visible i es fa mirada de l'esperit, intuitus mentis, és sempre en virtut del mateix fenomen fonamental de reversibilitat que sosté tant la percepció muda com la paraula, i que es manifesta per una existència gairebé carnal de la idea com per una sublimació de la carn*⁷⁰.

Per tant, és el fenomen de reversibilitat qui sosté alhora la percepció i la paraula, i qui d'alguna manera fa ser carn a la idea i sublima la carn. La veritat és prendre consciència que entre aquestes dues naturaleses congènites, i des de l'horitzó de la temporalitat i de l'acció, naturalment i deslliurat de la nostra intencionalitat, s'esdevé l'Ésser. Cal dir, però, que la veritat, tot i que prové del mateix sensible, de la seva pròpia índole, és copsada lentament, amb l'esforç i el temps que calgui per deslliurar-nos de l'acció de la intel·ligència, que segueix atorgant-nos un poder de decisió i de comprensió irreal i que, només alliberats d'ella, podrem copsar la seva naturalesa. I aquest procedir és a l'origen de tota veritat, que avança lentament per sedimentació d'allò viscut i comprès. Merleau-Ponty ens dirà *la veritat és un altre nom de la sedimentació, que és, ella mateixa, la presència de tots els presents en el nostre*⁷¹. I s'hi pot distingir dos tipus de sedimentació: la sedimentació científica que *no acumula només creació sobre creació sinó que integra*⁷² –en el coneixement matemàtic, tot i que es pensi la veritat com una entitat fora del temps que espera ser captada i posseïda, es constitueix igualment per *una reconquesta de les tesis del món i avança amb el propi procedir*

⁷⁰ *Le visible et l'invisible*, p. 203.

⁷¹ *Signes*, p. 120.

⁷² *La prose du monde*, p. 142.

de la veritat ⁷³– i la sedimentació de l'art que *reneix a mesura que es fa* ⁷⁴.

La veritat serà, doncs, aquella experiència que ens fa percebre el fenomen de la reversibilitat, és a dir, que ens fa sensible la dependència mútua de la nostra entitat amb les coses i en el temps. Per tant, la veritat no serà mai pensada sinó viscuda. No la rebem de ningú a través de la paraula, sinó que la creem en nosaltres mateixos a través de la vivència. Es tracta, però, d'una experiència que va lligada a la dels altres. Tot i que, des de *La structure du comportement* fins a *Le visible et l'invisible*, la veritat ha anat lligada a la percepció ⁷⁵, és en aquesta darrera obra on es fa més evident que va lligada a una experiència corporal que no és només interior i pròpia sinó també emocional, és a dir, en relació amb els altres. L'experiència de la veritat, quan no es tracta d'una veritat immediata en relació a si una cosa ha passat o no ha passat, haurà de comptar amb tot allò que es posa en joc en la vivència, amb totes les relacions i vincles quiasmàtics que la constitueixen. Ens diu:

La nostra experiència del ver, quan no es relaciona immediatament a la de la cosa que veiem, no es pot distingir d'entrada de les tensions que neixen entre els altres i nosaltres, i de la seva resolució. Com la cosa, com altri, el ver llueix a través d'una experiència emocional i gairebé carnal, on les «idees» –les d'altri i les nostres– són més aviat trets de la seva fisonomia i de la nostra i, més que ser cregudes, són acollides o rebutjades en l'amor o en l'odi ⁷⁶.

⁷³ A *La prose du monde*, Merleau-Ponty dedica un capítol a mostrar que el coneixement etern de la matemàtica no és tal sinó que, tot i que a cada moment són donades en una sèrie numèrica unes propietats efectivament conegudes, les relacions noves que emergeixen es deuen a successives transformacions que responen a una nova interrogació davant una situació oberta que sempre se'ns dóna a conèixer (*La prose du monde*, p. 176).

⁷⁴ *La prose du monde*, p. 97.

⁷⁵ Ens diu a la *Phénoménologie de la perception*: ... descriure la percepció del món com allò que fonamenta per sempre la nostra idea de veritat (p. XI).

⁷⁶ *Le visible et l'invisible*, p. 29.

Aquesta idea de veritat que, com veiem, Merleau-Ponty mira de matisar i descriure en el seu procés, és, de fet, una idea de veritat molt propera a la de Proust: una veritat que neix de la necessitat i de l'experiència personal i on la racionalitat es nodreix també d'elements emocionals. Lluny d'una veritat completament objectiva i comunicable als altres, la veritat adquireix un aspecte críptic, i per accedir-hi, cal travessar alhora les formes perceptives, emocionals i racionals. Per exemple, a *El costat Guermantes*, Proust ens parla de dues veritats: la primera, la que creu ser veritat i que prové de la intel·ligència, que és aquella que es creu conèixer per les paraules; i l'altra, la veritable veritat, la silenciosa i invisible, que és la que s'aprèn en els mil signes externs en què es presenta, i que cal un cert temps per a ser copsada. En el cas d'aquest exemple, la serventa fidel del protagonista, Françoise, sap una veritat que no confessa ⁷⁷, però que tanmateix, es fa evident en el seu comportament:

ella sabia la veritat; no en deia res i feia només un petit moviment de llavis [...]. No en deia res? Almenys ho he cregut durant molt de temps, perquè en aquella època m'afigurava encara que era mitjançant les paraules que es fa veure als altres la veritat. [...] que la veritat no té necessitat d'esser dita per esser manifestada, i que potser es pot recollir amb més seguretat, sense esperar les paraules i sense fer-ne ni tan sols compte, en mil signes exteriors, fins i tot en certs fenòmens invisibles, anàlegs en el món dels caràcter al que són, en la naturalesa física, els canvis atmosfèrics ⁷⁸.

⁷⁷ Françoise sap que el protagonista té un interès sentimental per Mme. de Guermantes i que, per això, surt cada matí a passejar a una determinada hora per trobar-se-la i poder-la saludar.

⁷⁸ *Le Côté de Guermantes, I, (À la recherche du temps perdu, v. II, p. 365, traducció catalana de Jaume Vidal Alcover, v.II, pp. 46-47).*

Aquesta veritat, que com una atmosfera física ens aclapara i ens posseeix, és una veritat carnal i temporal, una veritat que només en el procedir d'una vida es pot arribar a copsar. Proust dedica dos llibres, *La presonera* i *Albertine desapareguda*, a mostrar com la veritat s'amaga en els mil signes d'una conversa, d'una gesticulació, d'una acció, i com el sentiment de la gelosia n'aguditza la recerca. La veritat està amagada i cal descobrir-la: per això el protagonista, naufrag d'un mar de dubtes, analitza totes les formes de la relació amb Albertine perquè sap que, amagada en un gest, en una resposta evasiva, en una contradicció, hi ha la veritat. I malgrat aquestes anàlisis que no són capaces d'extreure cap altre conclusió que no sigui únicament una sospita, la veritat s'amaga fins a punts tan insospitats que, com podem comprovar en el procedir de la novel·la, després de la mort d'Albertine, ell arriba a saber com en el fons ella l'estimava, molt més d'allò que ell hagués pensat mai, i que no va arribar mai a saber en vida els motius que dirigien els seus actes. Aquesta veritat només se li fa present després de la mort, quan ja està alliberat del sofriment amorós de la seva gelosia.

No havia pensat mai, en la meua gelosia, en aquesta explicació,⁷⁹ [...] Els mòbils es troben en un pla més profund, que no percebem,⁸⁰ [...] La veritat i la vida són ben àrdues, i me'n restava, sense que en suma les conegués, una impressió en què la tristesa era potser dominada encara per la fatiga⁸¹.

⁷⁹ *Albertine disparue* (A *la recherche du temps perdu*, v. IV, p. 193, traducció catalana de Vidal Alcover, v. III, p. 403).

⁸⁰ *Albertine disparue* (A *la recherche du temps perdu*, v. IV, p. 197, traducció catalana de Vidal Alcover, v. III, p. 405).

⁸¹ *Albertine disparue* (A *la recherche du temps perdu*, v. IV, p. 202, traducció catalana de Vidal Alcover, v. III, p. 408).

Però no és només la veritat dels sentiments de l'altre el que s'amaga. També s'amaga la veritat de la vida de cadascun de nosaltres, la nostra pròpia veritat. El moment en què, ensopegant amb les llambordes del baptisteri de Sant Marc de Venècia, el protagonista descobreix la possibilitat d'una veu pròpia, allò de més íntim que el farà viure, la veritat se li apareix com una autèntica il·luminació, esperada, intuïda, però alhora amagada en una experiència tan estranya:

*De cop, un feix de llum m'inundà. Vaig tenir la mateixa sensació al peu que ja havia sentit sobre el paviment una mica desigual i llis del baptisteri de Sant Marc*⁸².

És, doncs, des del fons de les tenebres que sorgeix el raig de sol que representarà l'adveniment d'un sentit nou. Merleau-Ponty també considera que la naturalesa de la veritat és el seu amagar-se i que per això és tan difícil de ser copsada i expressada, i podem viure en una ofuscació que només sobrevola les coses. Només a través de la paraula parlant –tal com ve definida a *La prose du monde* en contraposició a la paraula parlada–, la veritat pot ser dita, perquè és la que pot expressar les idees sensibles amb la força de la seva irrupció. Es tracta d'una paraula que ultrapassa l'univers de significacions que estan sedimentades en la parla i que és capaç d'animar una nova intenció significativa que crearà un sentit inèdit, i serà dipositat per sempre més en el text. La paraula parlant pot expressar el fenomen fonamental de reversibilitat i manifestar el sentit que conté la percepció muda, perquè té la força per desvelar-ne la veritat.

⁸² Contre Sainte Beuve, p. 213

L'esforç que requereix la veritat és sol·licitat per la mateixa idea sensible que s'esdevé a través de forces i lleis desconegudes, connaturals al sensible i no a la parla donada, i que assenyala una nova direcció a l'expressió, un camí nou que cal dibuixar. La veritat s'amaga en el seu procedir, però aquest amagar-se és intrínsec a la seva naturalesa:

És com si el secret en el qual s'estan i d'on l'expressió literària les extreu fos el seu propi mode d'existència; aquestes veritats no estan amagades només com una realitat física que no s'ha sabut descobrir, invisible en el sentit que un dia la podrem veure cara a cara, i que d'altres, més ben col·locats, podrien veure ⁸³.

L'expressió literària les estira, doncs, del seu estrany mode d'existència. Per tant, només des d'una expressió agosarada i creativa podem extreure aquestes idees, les úniques que ens donen la veritat. Per això, Merleau-Ponty creu que el pensament filosòfic ha de ser prou lliure per crear la seva expressió, però, alhora, prou conscient de la seva captivitat com per deixar-se envair per les idees sensibles, per entendre que aquestes idees tenen la seva pròpia autoritat, s'imposen irrecusablement des de la seva transparència sensible, no les podem provocar de la mateixa manera que no les podem aturar, ens arriben com una percepció més, com un so que no podem deixar d'escoltar. De la mateixa manera com la *petite phrase* de *La Recerca* apareix a Swann inesperadament, amb un caràcter insòlit i provenint de la profunditat del sensible, també el filòsof ha de considerar el paper d'aquestes idees, encara que sense precedent en la filosofia, en la constitució d'allò que som:

⁸³ *Le visible et l'invisible*, p. 196.

En entrar, mentre la senyora Verdurin tot mostrant-li les roses que ell havia trameses al matí, li deia: «Us he de renyar», i li signava un lloc al costat d'Odette, el pianista tocava per a ells dos la petita frase de Vinteuil que era com l'himne nacional de llur amor. Començava per la insistència en uns trèmuls de violí, que durant algunes mesures se senten sols, ocupant tot el primer pla, després tot d'una semblen separar-se i, com en els quadres de Pieter de Hooch, als quals el marc estret d'una porta entreoberta dóna profunditat, llunyedana, d'un color diferent, en el vellutat d'una claror interposada, apareixia la petita frase, dansaire, pastoral, intercalada, episòdica, pertanyent a un altre món ⁸⁴.

La idea sensible ens arriba, doncs, des de la profunditat i la llunyania d'un altre món que és, tanmateix, també perceptible. En aquest sentit, la percepció de la veritat és atzarosa, ja que se'ns desvela en la vivència inesperadament, no la podem provocar. Per això cal estar amatent, cal ser-hi sensible, perquè, d'altra banda, sinó, pot romandre per sempre més desconeguda. D'una banda, cal tenir la sort: si el protagonista de *La Recerca* no hagués tornat a tastar accidentalment la magdalena, tot el seu passat no hagués retornat a ell amb aquella força i no hagués copsat aquella veritat que provenia de la seva més tendra infància, del seu ésser més interior. Però, d'altra banda, també cal descobrir el secret que amaguen les coses, cal ser prou filòsof –tenir-ne l'actitud– per estar sempre a punt d'escoltar i ser sensible al reclam de les coses. Proust explica aquesta teoria que ell mateix exemplifica en la vida del protagonista de la seva obra:

⁸⁴ *Du côté de chez Swann (À la recherche du temps perdu, v. I, p. 215, traducció catalana de J. Bofill i Ferro, Un amor de Swann, p. 37).* A la pàgina 187 mostrem una il·lustració d'un detall d'un quadre de Pieter de Hooch que representa, en el fons del quadre, allò que descriu Proust: una porta entreoberta on el marc estret deixa entrar la claror d'una llum que el pintor posa de relleu. Una llum diferent que, com diu Proust comparant-la a la idea sensible, sembla provenir d'un altre món.

*Trob molt raonable la creença cèltica que les ànimes dels qui hem perdut són captives dins algun ésser inferior, dins un animal, dins una planta, una cosa inanimada, perdudes en efecte per nosaltres fins al dia que per molts no arriba mai, en què ens trobam que passam prop de l'arbre, que entram en possessió de l'objecte que és la seva presó. Llavors elles s'estremeixen, ens criden i, així que les hem reconegudes, es trenca l'encantament. Alliberades per nosaltres, han vençut la mort i tornen viure entre nosaltres.*⁸⁵

Tenim, doncs, el deure d'anar vers l'objecte en el qual –només en ell– resideix la veritat. Ara bé, per poder anar vers ell ens cal ser en un altre lloc d'on som ara. El nostre sol determina una concepció fèrria del subjecte, de l'objecte i del temps que no permet de retrobar el *logos* de la vivència –*la ciència de la precència*⁸⁶– com l'expressió d'allò que és abans de l'expressió, tal i com ens demana Proust quan afirma que cal estar amatent al crit de la natura, al crit de les coses, i tal com ens demana la fenomenologia quan aplica l'*époje*. Certament, però, és l'expressió literària la primera que s'ha endinsat en aquest camí⁸⁷ que vol desestabilitzar un cert ordre de coses a través de l'únic mitjà que ho permet: des del poder conqueridor de llenguatge. És ella qui, a través de la creació i de la recreació de la paraula ens mostra l'univers individual privat. És ella qui aconsegueix, en algunes obres, expressar el veritable paisatge de la nostra experiència més íntima i crear una paraula a la mesura d'aquella experiència personal. I, de la mateixa manera que l'experiència en aquell individu és única, també la seva paraula haurà de tenir un

⁸⁵ *Du côté de chez Swann (A la recherche du temps perdu, v. I, pp. 43-44, traducció catalana de Vidal Alcover, v. I, p. 36).*

⁸⁶ *Le visible et l'invisible, p. 221.*

⁸⁷ Merleau-Ponty fa aquesta afirmació en les lliçons de 1954 al *Collège de France*. Ens diu: *La literatura, de la seva banda, va al davant de l'interès que la filosofia del llenguatge li aporta. Des de fa cent anys, els escriptors han estat cada vegada més conscients d'allò que hi ha de singular i fins i tot de problemàtic en el seu ofici (Résumés du cours, pp. 22-23).*

element propi i, per això, l'expressió haurà de ser creació. Per tant, l'escriptor renuncia a una falsa manera natural de parlar, i ha de treballar el llenguatge des de les profunditats, des de la consciència de l'objectivació que es produeix en la parla, i amb una clara voluntat de transformació. Com explica el filòsof als seus alumnes:

Es tracta de produir un sistema de signes que restitueixi per la seva disposició interna el paisatge d'una experiència, cal que els relleus, les línies de força d'aquest paisatge indueixin una sintaxi profunda, una manera de compondre i de narrar, que desfaci i refaci el món i el llenguatge usuals ⁸⁸.

En aquest nou llenguatge que, treballant els ciments sintàctics i lèxics, modificarà, alhora, la nostra concepció de les coses, cal introduir-hi un element molt important: el que anomena temps mític. De la mateixa manera que a la veritat que manifesta l'ésser quiasmàtic li cal la vivència per a ser –li cal l'experiència sedimentada i alhora present–, al temps, si volem concebre'l bé, caldrà també omplir-lo de vivència. El temps serial, el temps dels actes i de les decisions ha de ser superat per l'altre temps constitutiu, subterrani o, com diu Merleau-Ponty, salvatge. Hi ha un passat indestructible, un passat intemporal, que viu passivament en nosaltres. Es tracta d'un passat arquitectònic, és a dir, que estructura i sustenta tot l'edifici present. Aquest passat pertany a un temps mític, a un temps que, com ens diu a les *notes du travail* referint-se a la idea de temps a Proust, és ple d'interioritat: *els veritables espinalbs són els espinalbs del passat ⁸⁹.*

⁸⁸ *Résumés du cours*, p. 40.

⁸⁹ *Le visible et l'invisible*, p. 296. Els espins blancs, com a símbol de bellesa natural, són molt importants en l'obra de Proust. Quan ens narra la seva infància, la presència d'aquests arbres a prop de casa als avis, li fa descobrir una bellesa natural i fragant que, més endavant, relacionarà amb l'amor i el desig.

El nou llenguatge ha de considerar aquest temps mític com una manera més de superar la dicotomia present–passat, subjecte–objecte, jo–els altres, i ha de fer irrompre en l'ara i aquí la latència del passat i del futur, per mostrar la turgència i mobilitat de l'ésser, la seva intencionalitat i passivitat latents, les línies que travessen i uneixen i reuneixen tota cosa sensible. Seguint la imatge de l'home que assenyala Proust al final de *La Recerca*⁹⁰, aquell «ésser monstruós», aquell home ple de *Erlebnisse*, lluny de la buidor de la consciència husserliana. Precisament, Merleau-Ponty ens diu: *L'error de Husserl és haver descrit l'encaix a partir d'un camp de presència considerat sense espessor, com a consciència immanent*⁹¹. El present que realment vivim s'emmarca simultàniament en el passat al qual hi reenvia constantment però sense que aquesta circulació pressuposi la intervenció d'un acte intencional, sinó que tot s'esdevé en una fluïdesa, en un corrent continu i en les dues direccions entre la vivència sedimentada i la vivència nova, sobre el rerefons d'una intencionalitat latent, que és interna a l'Ésser. Per tant, hi ha una íntima relació que connecta aquesta intencionalitat latent amb el sorgiment de sentit com una autoproducció d'un sistema organitzat diacríticament, és a dir, allò que m'ha passat i allò que em passa no ve unit per la meua consciència únicament, sinó que l'ésser sencer, travessant totes les relacions, determina el que jo sóc des d'una temporalitat que no va lligada ja al subjecte, com ens deia a *Phénoménologie de la perception*⁹², sinó a la carn, que esdevé alhora la seu de la intencionalitat latent de l'ésser i de la

⁹⁰ Les darreres línies de *La Recerca* són una reflexió de tota la dimensió temporal que conforma una vida. Citem un fragment de la darrera frase on fa una comparació de la importància del temps en relació amb l'espai (hi subratllem la metàfora a què ens referim): *no deixaria en primer lloc de descriure-hi els homes (encara que els hagués de fer semblants a éssers monstruosos) com a ocupants d'un lloc tan considerable, al costat d'aquell altre tan restringit que els és reservat en l'espai, un lloc contràriament allargat sense mesura –puix que toquen simultàniament, com gegants immergits en els anys, èpoques tan distants, entre les quals han vingut a posar-se tants dies– en el Temps. (Le Temps retrouvé, A la recherche du temps perdu, v. IV, p. 202, traducció catalana de Joan Casas p. 334).*

⁹¹ *Le visible et l'invisible*, p. 227.

⁹² *El temps neix de la meua relació amb les coses (Phénoménologie de la perception*, p. 471).

intencionalitat present de la consciència. Entesa així, és la intencionalitat latent la que *esdevé el fil que relliga, per exemple, el meu present al meu passat en el seu lloc temporal, tal com va ser (i no com el reconquereixo per un acte d'evocació)*⁹³.

Per tant, la nova expressió filosòfica ha d'incloure aquest temps mític, i això ho ha de fer fent patir a la pròpia llengua aquest procés que, per reversibilitat, la fa evolucionar des del seu interior. El llenguatge propi i comú, eix central entorn del qual es constitueix una vida, ha de poder arribar a descobrir-nos la nostra singularitat en relació als altres i a altri, i alhora la dimensió comuna que ens hi uneix. L'expressió literària ha estat capaç, en determinats moments, d'expressar el lligam entre la idea i el sensible i de mostrar-nos com la idea està completament adossada a la membrana del sensible. Aquesta expressió artística –que per a Merleau-Ponty ha de ser, també, filosòfica– és, en el fons, la veritat. És una veritat que s'expressa creant-se: expressa la naturalesa de l'ésser i alhora, en tant que creació, és ésser, forma part de l'ésser⁹⁴. Tanmateix, aquesta veritat és clarament la veritat de Proust,

⁹³ *Le visible et l'invisible*, p. 227.

⁹⁴ Hi ha, de ben segur, si més no formalment, una veritable represa per part de Merleau-Ponty de l'obra de Heidegger. Tanmateix, quan Merleau-Ponty ens parla de la idea d'una poètica general només manté una relació homònima amb la idea d'una poesia com «anticipació d'un temps historial» (HEIDEGGER, M. *Hölderlin et l'essence de la poésie*, p.60), perquè en Merleau-Ponty l'essència d'aquesta poètica és el continu refer-se de la cultura i reposa sobre el seu propi esforç i no és «veu de poble», ni «llenguatge primitiu d'un poble historial» (p. 58); en Merleau-Ponty només hi ha historialitat en el sentit d'una història secreta de les formes de la percepció que serpenteja entre la natura i la cultura. La paraula parlant és el símbol d'aquest esforç autònom i l'home ha d'inventar les formes del seu «habitar» només a partir de la seva manera de ser en un cos. En Heidegger, en canvi, trobem una veritable predestinació de l'home, en el sentit que presta la seva oïda a una crida que no és la dels seus semblants. En aquest sentit, la paraula només és essencial a condició que profereixi un lligam amb allò que transcendeix l'home. En Merleau-Ponty no trobem cap element d'aquest arrelament en un destí, en una llengua, en un poble, cap marca teleològica ni metafòrica de la significació del «hi ha». L'artista no s'obre a una memòria llegendària que pertany als ens, sinó a la tradició de la visibilitat com a patrimoni de la humanitat. És per això que el pintor també és poeta i, en conjunt, tots els que encarnen el poder poètic de la llegua, fins i tot si escriuen en prosa.

D'altra banda, hi ha una altra distinció també fonamental entre la filosofia d'ambdós: mentre que per a Heidegger el Món és ja a l'interior de l'estructura del *Dasein*, per a Merleau-Ponty l'ésser humà es revela sempre sobre un «hi ha» primordial, on el camp de presència preindividual desplega l'horitzó on s'inscriuen els seus pensaments, els seus actes, de tal manera que l'home assumeix el seu ésser més íntim desplegant-se, a distància, sobre allò que l'envolta. Aquesta preindividualitat del Món fa que la filosofia sigui sobretot prospectiva, més que no pas epistemològica, en el sentit que la filosofia

aquella veritat a la qual s'arriba per l'art i amb un gran esforç. La veritat emana, doncs, naturalment, del propi ésser a l'interior de la creació artística, en una relació molt íntima i lligada intrínsecament a la naturalesa sensible. Tal i com ben plàsticament i biològicament ho expressa Merleau-Ponty quan ens parla d'aquell moment especial en el qual l'artista sent la inspiració: *Allò que s'anomena inspiració hauria de ser pres al peu de la lletra: hi ha veritablement inspiració i expiració de l'Ésser, respiració en l'Ésser*⁹⁵.

L'artista, però també el filòsof esdevé, a través de la carn del seu cos –no ja de la consciència fenomenològica–, la seu on la creació es forja. Tant a *L'Oeil et l'Esprit*, com a *Le visible et l'invisible*, trobem l'expressió de la carn des de l'intent d'aproximar-se, el màxim possible, al límit de la naturalesa de la creació, d'atansar-se al llindar darrer d'aproximació a l'Ésser. En cada un d'aquests textos trobem la descripció del moment en què s'esdevé la creació de sentit: es vol mostrar l'instant precís en què es produeix aquest pas clau de la idea a la carn. En aquests dos exemples se'ns descriu el moment just en què la parla esdevé, en un cas, i en l'altre, el moment just en què la idea pictòrica es fa sensible:

*Si sóc prou a prop d'aquell que parla per sentir el seu alè, i sentir la seva efervescència i la seva fatiga, assisteixo gairebé, en ell com en mi, a l'esfereïdor naixement de la vociferació*⁹⁶.

no pot aportar solucions perquè parla d'aquest món preindividual abans que es constitueixi en coses tematitzades i en un corpus de significacions instituïdes.

⁹⁵ *L'Oeil et l'Esprit*, pp.31-32.

⁹⁶ *Le visible et l'invisible*, p. 190. El subratllat és nostre.

Aquesta filosofia que és per fer, és la que anima el pintor, no quan expressa les seves opinions sobre el món, sinó a l'instant en què la seva visió és fa gest, quan, dirà Cézanne, «pensa en pintura»⁹⁷.

Aquest moment que ens descriu Merleau-Ponty, l'interstici en el qual la idealitat s'encarna i es fa sensible als altres, aquest sortilegi de l'expressió⁹⁸, l'experimentem, per primer cop, com un do d'amor paternal quan, de ben petits, l'espessor sensible del llenguatge amb què la mare se'ns adreça ens arriba en una etapa presemàntica que, a través de l'entonació i el timbre segueix mantenint, en un altre ordre, el lligam corporal que teníem amb ella. Aquest trànsit sensible de la llengua maternal als nostres oïdes és la matriu de la relació –que l'aprenentatge profund de la llengua permetrà– que ens farà constituir una subjectivitat autònoma, descobrir el món, i obrir-nos a ell i als altres per constituir una objectivitat⁹⁹. Aquesta primera experiència presemiòtica del llenguatge –durant un temps serà purament sensible, abans de prendre el seu caràcter simbòlic– mostra que aquest potencial de la carn no deixa de trobar-se dins d'una transitivitat general que, a l'interior de la dimensió comuna intersubjectiva, és l'equivalent a les lleis ordinàries del món físic i animal. L'art ens mostra que aquesta transitivitat s'efectua sense regles prèvies, és a dir, que les perspectives sensibles i les perspectives ideals s'adeqüen naturalment l'una a l'altra. Només l'esforç per produir aquesta expressió, lluny de l'artificialitat i

⁹⁷ *L'Oeil et l'Esprit*, p. 60. El subratllat és nostre.

⁹⁸ Merleau-Ponty utilitza sovint el vocabulari de la causalitat excepcional, del miracle o del prodigi, quan vol donar compte de la manera com es produeix la significació. Aquesta connotació teològica en el lèxic no té, però, res a veure amb cap divinitat, sinó que és la manera com, des del vocabulari de la filosofia clàssica, es pot expressar, amb molta claredat, un moment excepcional. De fet, aquest moment creatiu és considerat prodigiós pels mateixos artistes. Citem unes paraules de Paul Klee, el qual Merleau-Ponty cita sovint a *L'oeil et l'esprit*: *La força creadora escapa a tota denominació, és, en darrer terme, un misteri innominable. Però no és pas un misteri inaccessible que no pugui remoure'ns fins al fons. Nosaltres mateixos estem carregats d'aquesta força fins al darrer àtom de la medul·la. No podem dir què és, però ens podem acostar a la seva deu en una mesura variable* (KLEE, P. *Théorie de l'art moderne*, Gonthier, Ginebra, 1969, p. 57).

⁹⁹ Per a un desenvolupament de la concepció del llenguatge maternal com a constitutiu de la subjectivitat i de la pròpia veu, així com la relació d'aquesta formació amb la vocació d'escriptor, ens remetem a l'assaig de J.E. Jackson *Passions du sujet.*, on exemplifica la seva teoria en l'obra de Proust i de Canetti.

l'abstracció, mostra que es cerca necessàriament un camí i no un altre per a poder «dir» la visió, perquè la paraula contingui la claredat i la profunditat de la mirada, perquè pugui traduir el *logos* del món estètic. És en aquest esforç expressiu que l'artista o el filòsof acaben topant ambdós amb la mateixa veritat. Aquest esforç, en el fons, cerca poder portar el *logos* estètic al *logos* eidètic, perquè finalment hi ha una via, hi ha una possibilitat, que cal cercar com el científic cerca una llei física. En una carta a Léon Daudet, Proust exposa aquesta idea en aquests termes:

*La veritat, també la literària, no és fruit de l'atzar, i un podria asseure's davant d'un piano durant cinquanta anys i assajar totes les combinacions de notes sense trobar aquella frase divina d'un gran músic. Crec que la veritat (literària) es descobreix cada vegada com una llei física. Es troba o no es troba. La xerrameca al voltant de la paraula necessària, i de la relació única entre dos fets psicològics, és com si no existís. Si hagués xerrat (tot sol, però és pot xerrar per un mateix) sobre Swann, mai no l'hagués publicat*¹⁰⁰.

Proust compara la creació literària a la veritat de la ciència, de la mateixa manera que Merleau-Ponty considera que el projecte tècnic no fa més que amplificar les estructures metafísiques i que, en els descobriments científics, també hi ha aquest caràcter de traducció d'alguna cosa no mostrada de l'Ésser, i que només podem experimentar, com la «divina frase d'un gran músic» de què ens parla Proust, després de la seva creació. Quan el científic descobreix alguna cosa, aquesta novetat té un lligam molt estret amb la pròpia subjectivitat del científic, i de com aquesta subjectivitat s'obre al món. Aquest esforç per trobar la llei que expressarà la veritat té, doncs, al seu darrera, la voluntat –conscient o no– d'expressar als altres la

¹⁰⁰ Carta a Léon Daudet, probablement de 1917, citada al *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, núm. 2, 1952, pp. 14-16.

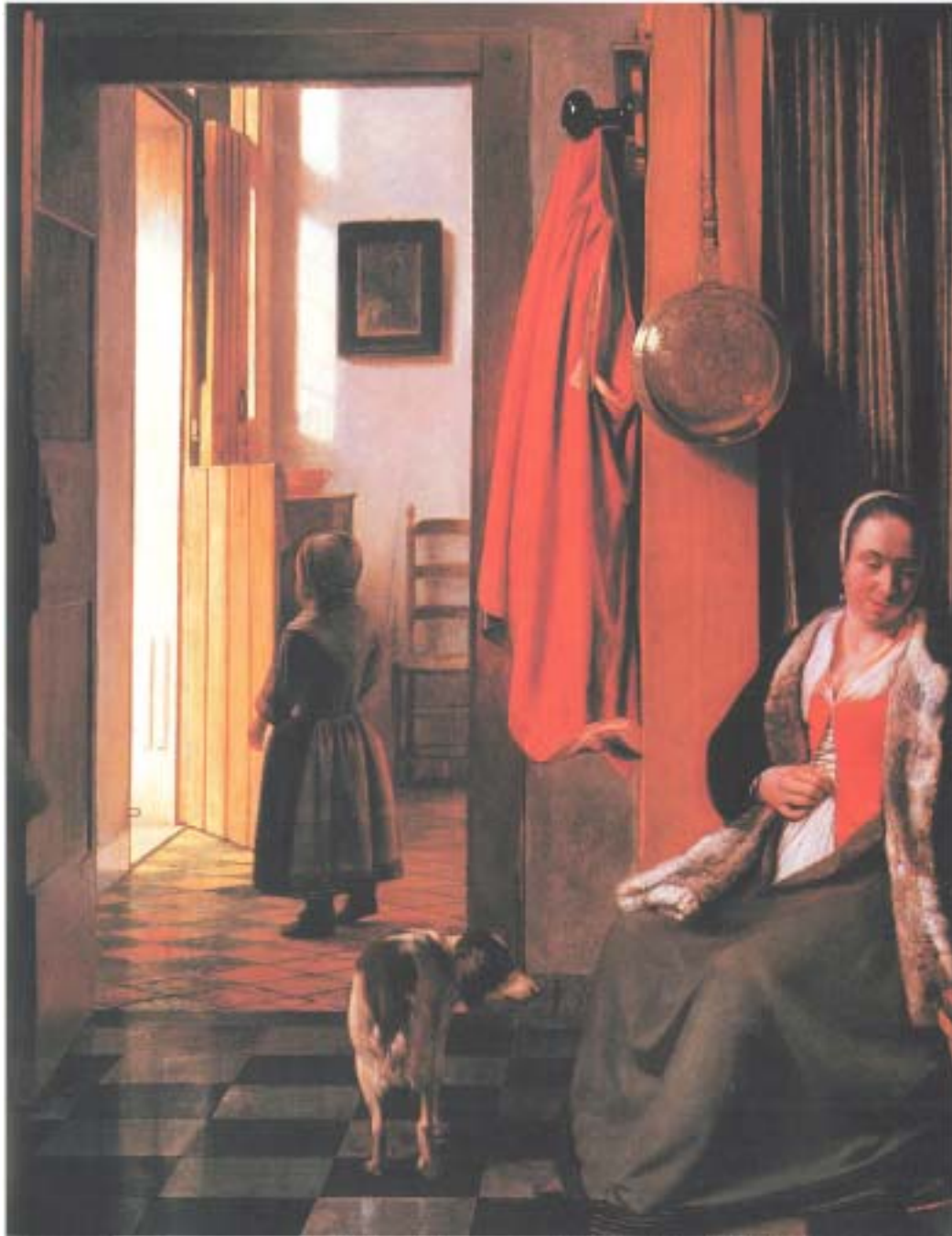
pròpia singularitat. L'estil, és a dir, el mode singular que te cadascú de situar-se en relació als mots, a les coses, i als altres, i que defineix la manera de ser subjecte de cadascú, és determinant en la història de la humanitat. La relació entre les consciències encarnades s'estableix a través del motor d'una creació i recreació que és, per ella mateixa, la portadora del sentit del món, d'aquest món que és la referència comuna i part de tota reversibilitat. Així doncs, definint el món des de la intersubjectivitat i tota cultura des de la creació, Merleau-Ponty pot obtenir un allargament de la racionalitat que permet a la filosofia retrobar el contacte perdut amb la dimensió en la qual es forja la realitat.

Si, com ens diu Merleau-Ponty, a tots ens cal un esforç de recerca personal per accedir a la veritat (*L'Ésser és allò que exigeix de nosaltres creació perquè en tinguem experiència*), Proust ens ho reafirma quan ens diu que la seva obra és, com tota obra literària, un instrument per al lector per accedir al fons d'ell mateix:

*Cada lector és, quan llegeix, el propi lector de si mateix. L'obra de l'escriptor només és una espècie d'instrument òptic que ofereix al lector perquè pugui discernir allò que, sense el llibre, potser no hauria vist en ell mateix*¹⁰¹.

Proust i Merleau-Ponty ens conviden, doncs, si seguim la seva teoria de la veritat, a conèixer bé el nostre jo travat en el món i en la intersubjectivitat, en aquesta dimensió problemàtica que l'acció poètica mostra i que és, per a l'espècie humana, el marc de la seva inquietud fonamental.

¹⁰¹ *Le temps retrouvé (À la recherche du temps perdu*, v. 4, pp. 489-490, traducció catalana de Joan Casas, *El temps retrobat*, p. 214).



De Hooch, Pieter *La mare*, (1629-1694)
Oli sobre tela, 92 x 100 cm, *Galeria Dahlem, Berlín*

Merleau-Ponty posa d'exemple d'idea sensible la petita frase musical de Vinteuil. Proust comparará l'aparició de la idea sensible als quadres de Pieter De Hooch: *com en els quadres de Pieter de Hooch, als quals el marc estret d'una porta entreoberta dóna profunditat, llunyedana, d'un color diferent, en el vellutat d'una claror interposada, apareixia la petita frase, dansaire, pastoral, intercalada, episòdica, pertanyent a un altre món* (*Du côté de chez Swann*, p. 215).

CONCLUSIONS

L'experiència de llegir en paral·lel l'obra de Proust i la darrera obra de Merleau-Ponty erigeix gairebé naturalment¹ un pont invisible per on un dia van passar, d'una riba a l'altra, aquells elements proustians que retrobem en el text de Merleau-Ponty. Hi ha un corrent per on aquests elements circulen i l'exposició d'aquest treball l'ha assajat de reconstruir. Sabent que tota reconstrucció a partir d'unes traces corre el risc de l'error, en aquesta investigació hem procurat submergir-nos en aquell espai originari on els dos discursos es troben, abans de ser expressats en la forma novel·lada o assagista.

Certament, la filosofia de Merleau-Ponty no ens és donada d'un sol cop, sinó com una represa constant de determinades intuïcions que, en virtut del projecte que les anima, han de conquerir-se contra la rigidesa dels conceptes heretats. L'obra de Merleau-Ponty val sobretot per aquesta exigència constant i per principi no acomplerta de retornar a l'experiència en estat salvatge, i és aquesta exigència qui determina el caràcter innovador de la seva escriptura. La paraula de Merleau-Ponty desconcerta, en un primer moment, perquè desplaça les separacions habituals de la significació que romanen en la parla comuna i crea una tensió que és inherent al qüestionament intern de la paraula. La seva obra reprèn, una i altra vegada, els

¹ Diem «gairebé» perquè, en el fons, les indicacions de Merleau-Ponty sobre Proust conviden a una lectura de *La Recerca* particular, però, certament, hi ha una connaturalitat en alguns temes tractats, que fins i tot una lectura superficial podria percebre.

discursos precedents, que són considerats com una crida per desenvolupar la inspiració filosòfica original. És a través d'aquesta concepció de la represa que Merleau-Ponty ha discutit la idea d'influència mostrant que la continuació del pensament dels altres és sovint un gest creador perquè treu a la llum un cert «impensat» i manifesta alhora la transivitat fonamental de tota poètica. Certament, la lectura de Proust ha provocat en Merleau-Ponty una matisació del seu propi pensament que ha perfilat més detalladament en la darrera obra. Si en volem treure una conclusió concisa, podríem dir que hi ha cinc línies de força des de la quals Merleau-Ponty absorbeix alguna cosa essencial de *La Recerca*:

1a. L'estil. Potser és la més important perquè reestructura la forma mateixa del discurs. El text de les darreres obres segueix una línia descriptiva plena de matisos, de cadències i de repeses, molt propera a l'estil heterogeni i magmàtic de Proust.

2a. Les idees sensibles. L'expressió d'aquestes idees a *La Recerca*, tal i com Merleau-Ponty les interpreta, recolza i fonamenta una relació del cos i de l'esperit que, més enllà de la dicotomia moderna, no és ja una adhesió sinó una fissió de l'un en l'altre.

3a. El quiasme. Els elements que articulen les descripcions de la realitat de Proust mostren uns lligams interiors i dependents que manifesten a un nivell profund el caràcter essencialment quiasmàtic de tot ens i, en aquest sentit, per a Merleau-Ponty, trasllueixen exemplarment la seva visió ontològica.

4a. La passivitat. En *La Recerca* s'emfasitza el paper de la passivitat en l'acció del jo. Aquesta passivitat és, per a Merleau-Ponty, paradigma de la intencionalitat actuant i anònima del cos, que constitueix la unitat natural del món i de la vida.

5a. La veritat de l'art. Merleau-Ponty retroba en Proust la concepció que només des de l'esforç de l'acte creatiu podem tenir experiència de la veritat.

L'estil heterogeni

L'estil és, en general, la manera singular com cada subjecte penetra a través de la percepció en els objectes; podríem dir que és aquella expressivitat original que cada cos imprimeix en el món. En aquest sentit, el món és habitat per una multitud d'estils, per unes maneres diferents de viure'l, de comprendre'l, i de donar-li un sentit. Tanmateix, com assenyala Merleau-Ponty, hi ha una interpretació més profunda de la noció d'estil relacionada amb l'art: l'estil artístic és aquell que recrea la seva percepció de tal manera que pot ser represa pels altres. És aquest estil artístic el que el filòsof reprèn de la lectura de Proust i que afecta la seva darrera obra.

Certament, el llenguatge que empra a *Le visible et l'invisible* i a *L'Oeil et l'Esprit* pateix un esforç per donar al lèxic i a la sintaxi el caràcter magmàtic i heterogeni propis de la frase proustiana. Els conceptes amb una gran càrrega filosòfica són substituïts per conceptes més ambigus, referencials i intuïtius, que mostren més una direcció de sentit que no pas un sentit absolut. Contra un ús exclusivament lògic del llenguatge, fonamentat sobre la univocitat i la transparència, Merleau-Ponty perfila un ús metafòric capaç de llevar l'abstracció del concepte i de regenerar-lo. D'una banda, li dóna figures concretes pròpies: utilitza imatges originals (*dehiscència, enrotllament, fissió, lliscament, quiasme,...*) que creen ressonàncies i forma nous sentits referencials, manté un acurat ritme sintàctic, que li permet apropar-se o allunyar-se del concepte sense fixar-lo en un sentit determinat; i de l'altra, posa a prova el poder d'expressió d'aquest llenguatge a través d'un difícil

equilibri que vol ser fidel a la continua metamorfosi del vident i del visible, a aquella vibració sempre renovada on s'uneixen la paraula humana i el món del silenci.

Les idees sensibles

Les idees sensibles són un element essencial de la darrera ontologia de Merleau-Ponty. Dissolen naturalment la concepció dualista de la tradició cartesiana i platònica perquè no es tracta d'idees «pures», sinó que tenen la mateixa naturalesa que la resta de les coses, s'originen en el sensible, des d'una experiència carnal, i són inseparables de la nostra relació sensible amb el món. A través de les idees sensibles, el text proustià manifesta aquell fenomen de circularitat mútua i dependent entre la idealitat i la percepció, i mostra els profunds vincles orgànics que lliguen el jo i el món.

Les idees sensibles, tal com Merleau-Ponty les interpreta des de l'obra de Proust, són l'índex d'una relació entre el jo i el món que no és ja un acoblament entre tots dos sinó més aviat a la inversa: una fissió que fa néixer l'un per l'altre i palesa l'absoluta reciprocitat entre el món i el jo que tota experiència comporta. L'accés a la veritat de la nostra percepció no s'ha de cercar, per tant, a través d'un món d'idees pures que en doni compte, sinó a través d'un esforç d'escriptura, de creació, que sigui capaç de penetrar cada cop més en aquella part del sensible –en aquell concret– que és vetat a la paraula, indicible.

El quiasme i la passivitat

La presència de les idees sensibles manifesta una circulació de la idealitat i de la percepció en tots dos sentits, i comporta una rehabilitació ontològica del sensible molt seriosa. La noció de quiasme permet a Merleau-Ponty descriure els complexos lligams del jo amb el món. Fa veure que la relació entre el jo i el món només pot ser pensada com a deshiscència, és a dir, com un únic fons que crea, des d'una reversibilitat continuada, tots dos elements. L'ésser que assajarà de descriure és un ésser de porositat, fluent, i quiasmàtic, és l'experiència d'una reciprocitat del jo amb el món que determina a cada moment les dues entitats.

Cal considerar, a més a més del conglomerat indivís que relliga el nostre cos, les coses, i els altres, l'obertura d'una dimensió de l'espai i el temps que és simultània a l'«ara i aquí»: la passivitat. Les idees sensibles ens mostren la importància de la latència del passat i del futur en l'aparició de sentit present; de fet, desperten el jo d'aquest fons invisible on es banya i s'hi mou sense veure'l, però que tanmateix li determina la seva manera de ser i de fer. Aquesta intencionalitat latent, la passivitat, és molt important perquè crea una certa indistinció entre percebre i ser percebut, ja que la intencionalitat no és, llavors, propietat exclusiva de la consciència. Tot i que la passivitat emergeix de la nostra activitat tant del propi cos (no som nosaltres qui fem bategar el nostre cor) com de la paraula (la llengua no l'hem creada nosaltres), tendeix a fer-se oblidar, sembla configurar-se com a ésser positiu però, de fet, tot i ser l'horitzó de latència on tota la nostra activitat es crea, no

es donaria si no fos en contraposició a la nostra activitat, no percebríem la necessitat d'aquest sol constitutiu que per ell mateix no mostra la relació quiasmàtica que ens hi uneix.

Proust mira de descriure la intimitat i la privacitat de l'experiència primera sense crear discontinuïtat temporal ni substancial amb el món. El jo de *La Recerca* és un jo que es banya completament en els records del passat, i on tot el que l'envolta i tot el que coneix està fecundat de records antics que ja no es capaç de discernir-ne l'origen. L'obra en conjunt palesa aquestes estructures d'horitzó que es troben arreu i que usurpen una part de la pretesa autonomia de la consciència, i alhora desacrediten una dialèctica conceptual. Aquesta reversibilitat circular del jo i el món nega la possibilitat de qualsevol fundació: *tot es manté i tanmateix no ens pot dir on va*² i ens retorna a l'abisme. Només el llenguatge indirecte reclamat pel filòsof podrà donar compte de l'abisme: el llenguatge de poetes i artistes s'encamina cap allà on les impressions, les emocions i les idees no es dissocien encara, i ens condueix cap a la radicalitat de la vida originària.

² *Résumés du cours*, p. 63

La veritat de l'art

Merleau-Ponty ha posat al descobert i ha reivindicat el poder de manifestació de la paraula *parlant*, d'una paraula que és propera a la paraula literària i el poder de la qual sembla gairebé absent del discurs filosòfic. Si pensem que l'ús del concepte en filosofia equival a una mena de «desintegració» de l'Ésser, en l'escriptura literària és, inversament, una *reintegració de l'Ésser (perquè) és creació en el sentit radical*³. Es tracta d'una paraula que, ultrapassant l'univers d'una paraula sedimentada, excessivament usada, conté una intenció significativa original, en estat naixent, que intenta *posar en paraules un cert silenci*⁴.

En aquesta mena de «comunicació sense concepte» que Merleau-Ponty troba en la creació artística específicament moderna⁵, es reafirma, el valor d'una racionalitat que s'eixampla en tant que el declinar del concepte correspon al privilegi del percepte. Efectivament, en l'acte de creació artística, la lògica del visible passa a un primer pla, el desenvolupament de formes d'expressió originals permet aprofundir en unes impressions sensibles que donaran la paraula a les coses: ja que, malgrat que no posseeixi una gramàtica pròpia, el visible té un sentit per a tots. És l'estil literari, però un estil de veritat⁶, no només personal, capaç d'emmotllar la paraula a les coses qui, en el mateix acte creatiu, ens apropirà a la veritat.

³ *Le visible et l'invisible*, p. 251.

⁴ *Ibid*, p. 166.

⁵ En les arts plàstiques: Cézanne, Klee, Matisse, Van Gogh, Giacometti, Rodin,...; i en les arts literàries: Proust, Claudel, Mallarmé, Rimbaud, Simon,....

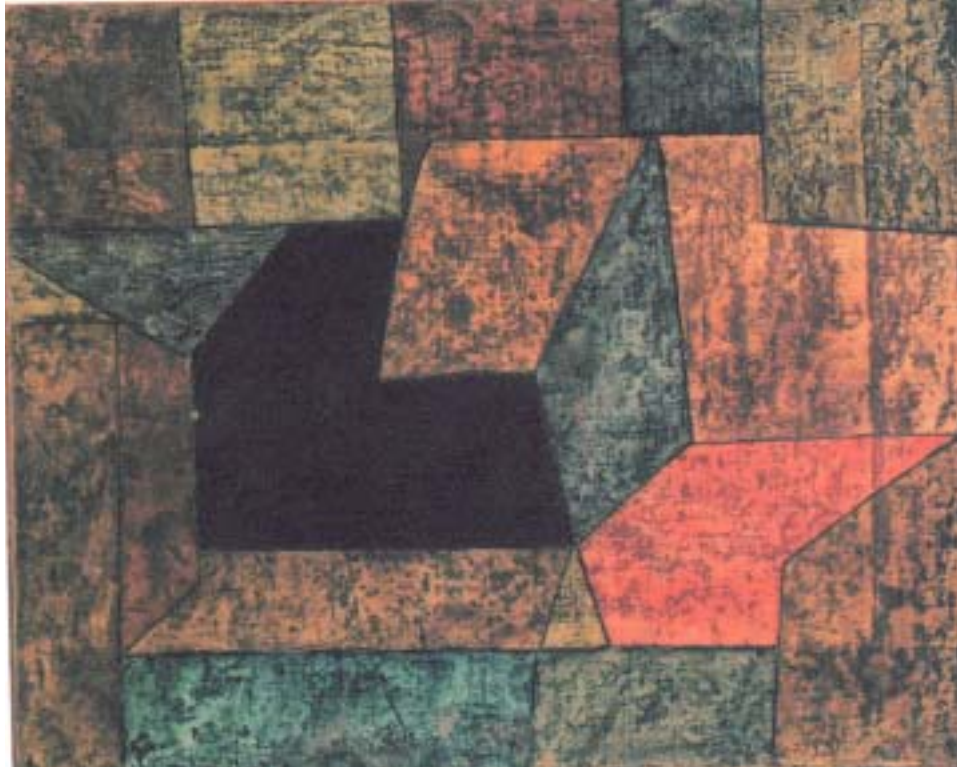
⁶ És aquest estil «de veritat» el que expressa Leopardi quan ens diu: *No n'hi ha prou que l'escriptor sigui amo del seu propi estil. Cal que el seu estil domini les coses.* (*Zibaldone*, 2611)

Per acabar, només voldríem posar un èmfasi en un element essencial que trobem tant en la recerca de Merleau-Ponty com en la de Proust. En ambdues obres hi ha la reflexió sobre l'esforç que cal fer per no caure en falses reduccions. Cal fer un esforç per començar sempre des de la irreductibilitat de l'experiència concreta: no podem escapar res si volem comprendre de quina manera aquesta experiència ens inicia al sentit. Tanmateix, l'esforç que ens demana és probablement inabastable, i hem de comptar amb *el permís de no acabar*⁷, perquè com ens diu Proust:

*No n'hi ha prou amb totes les forces de submissió al real per arribar a fer passar la impressió, aparentment més simple, del món de l'invisible al món tan diferent del concret, on l'inefable es resol en fórmules clares*⁸.

⁷ *La prose du monde*, p.79

⁸ PROUST, M. «Enquête sur le renouvellement du style», *Essais et articles*, p.341.



Klee, Paul *La porta vers el profund*, 1936
Aquarel·la sobre cartró, 24 x 29 cm, *Propietat privada, Suïssa*.

Una representació és vàlida, ens diu Merleau-Ponty, quan trenca «la pell de les coses» (*L'Oeil et l'Esprit*, p. 69). Aquesta expressió «la pell de les coses» la pren de Paul Klee. El filòsof apreciava molt l'obra pictòrica i teòrica del pintor suís de qui també ens diu, citant a Michaux: *els colors de Klee semblen nascuts lentament de la tela, emanats d'un fons primordial*.

Bibliografia

Obres de Merleau-Ponty

- *La structure du comportement*, P.U.F., Paris, 1942.
- *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- *Le Primat de la Perception et ses conséquences philosophiques*, Cynara, Grenoble, 1989.
- *Sens et non-Sens*, Nagel, Paris, 1948. Recull d'articles : «Le doute de Cézanne », «Le roman et le métaphysique», «Jean Paul Sartre, ou un auteur scandaleux», «Le cinéma et le nouvelle psychologie», «L'existentialisme chez Hegel », «La querelle de l'existentialisme», «Le métaphysique dans l'homme», «Autour du marxisme », «Marxisme et philosophie», «La guerre a eu lieu », « Pour la vérité », « Foi et bonne foi », i « L'héros, l'homme ».
- *Les Aventures de la Dialectique*, Gallimard, Paris, 1955.
- *Eloge de la philosophie*, Gallimard, Paris, 1953 (Hi ha traducció catalana : *Elogi de la filosofia i altres assaigs*, Ed. Laia, Barcelona, 1988).
- *Signes*, Gallimard, Paris, 1980. Conté : «Le langage indirecte et les voix du silence», «Sur la phénoménologie du langage : Husserl et le problème du langage, Le phénomène du langage, Conséquences touchant la philosophie phénoménologique», «Le philosophe et la sociologie», «De Mauss à Claude Lévi-Strauss», «Partout et nulle part : La philosophie et le « dehors », L'Orient et la philosophie, Christianisme et philosophie, Le grand rationalisme, Découverte de la subjectivité, i Existence et dialectique», «Le philosophie et son ombre», «Bergson, se faisant», «Einstein et la crise de la raison», «Lecture de Montaigne», «Note sur Machiavel».
- *L'Oeil et l'Esprit* (1961) Gallimard, Paris, 1964.
- Lettre à Martial Guérout, *Un inédit de M. Merleau-Ponty*, Revue de métaphysique et morale, núm. 4, 1962, pp. 401-409.
- *Le Visible et l'Invisible*, suivi de *Notes de Travail*, Gallimard, Paris, 1964.
- *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris, 1968. Conté : 1952-53 : « Le monde sensible et le monde de l'expression », « L'usage littéraire du langage » ; 1953-54 : « Le problème de la parole », « Matériaux pour une théorie de l'histoire » ; 1954-55 : « L' « institution » dans l'histoire personnelle et publique », « Le problème de la passivité : le sommeil, l'inconscient, la mémoire » ; 1955-56 : « La philosophie dialectique », « Textes et commentaires sur la dialectique » ; 1956-57 : « Le concept de nature » ; 1957-58 : « Le concept de nature, l'animalité, le corps humain, passage à la culture » ; 1958-59 : « Possibilité de la philosophie » ; 1959-60 : « Husserl aux limites de la phénoménologie », « Nature et logos : le corps humain ».
- *La prose du Monde*, Gallimard, Paris, 1969.
- *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, Seuil, Paris, 1995.

- *Notes de cours 1959-1961*, Gallimard, París, 1996.

- *Parcours 1935-1951*, Verdier, París, 1997. Recull d'articles : « Christianisme et ressentiment », « Être et avoir », « L'imagination », « L'agregation de philosophie », « Les Mouches », « Le mouvement philosophique moderne », « Faut-il brûler Kafka ? », « L'Esprit européen », « Pour les Rencontres internationales », « De Gaulle et le « gaullisme » vus par Jean-Paul Sartre (et par l'équipe des *Temps Modernes*) », « Les cahiers de la Pléiade », « Le Manifeste communiste a cent ans », « Le destin de l'individu dans le monde actuel », « Complicité objective », « La réalité et son ombre », « Les jacobins noirs », « L'adversaire est complice », « Les relations avec autrui chez l'enfant », « Human engineering. Les nouvelles techniques « humaines » du big business américain », « Le cas Nizan ».

- *Causeries 1948*, Seuil, París, 2002.

- *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Belin, París, 2003.

- *Parcours deux 1951-1961*, Verdier, París, 2000. Recull d'articles : « Titres et travaux – Projet d'enseignement », « Un inédit de Maurice Merleau-Ponty », « Les sciences de l'homme et la phénoménologie », « Sartre, Merleau-Ponty : Les lettres d'une rupture », « Sur les rapports entre la mythologie et le rituel », « Rencontre est-ouest à Venise », « Les philosophes célèbres », « La psychanalyse et son enseignement », « Husserl et la notion de Nature », « Il n'y a pas de bon façon d'être homme. La rencontre de Sartre et de Merleau-Ponty », « L'avenir du socialisme », « La philosophie de l'existence », « La volonté dans la philosophie de Malebranche », « Deux notes du travail », « Langage et inconscient », « L'œuvre et l'esprit de Freud », « Les écrivains en personne », « La philosophie et la politique sont solidaires », « Réponse à Olivier Todd », « Notes sur Claude Simon », « Colloque sur le mot « structure » », « L'homme et l'adversité ».

Obres de Proust

- *À la recherche du temps perdu*, v. I, v. II, v. III, i v. IV, «Bibliothèque de la Pléiade» Nouvelle Édition, Gallimard, París, 1987.

Traduccions catalanes :

1) traducció completa de Jaume Vidal Alcover *A la recerca del temps perdut*, 3 volums, (Ed. Columna, Barcelona, 1990). Hi ha una publicació prèvia d'una part d'aquesta traducció: *Albertine desapareguda* (Ed. Columna, Barcelona, 1989).

2) traducció parcial a càrrec de diversos traductors (Antoni Ribera, Jaime Bofill i Ferro, Renée Mathieu, Maurici Serrahima, Albert Monclús i Montserrat Solé) a cura de Josep Albanell, *Marcel Proust en els seus millors escrits*, (Ed. Miquel Arimany, Barcelona, 1972),

3) traducció d'una part a càrrec de J. Bofill i Ferro, *Un amor de Swann* (Proa, Barcelona, 1984),

4) traducció d'una part a càrrec de Joan Casas, *El temps retrobat* (Ed. 62, Barcelona, 1986).

5) traducció d'una part a càrrec de Ramon Monton, *La Mort de Bergotte* (Germania; Alzira, 1993).

- *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, París, 1954.
- *Jean Santeuil*, Gallimard, París, 1971.
- *Essais et articles*, Gallimard, París, 1971.
- *Les Plaisirs et les Jours* suivi de *L'Indifferent*, Gallimard, París, 1993.
- *Cahiers Marcel Proust*, Gallimard, París, 1976.
- *Correspondance de Marcel Proust*, Librairie Plon, 21 volums, París, 1978 (Edició de Philip Kolb)

Estudis sobre Merleau-Ponty

- BARBARAS, R., *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, J. Millon, Grenoble, 1991.
- BARBARAS, R., *Merleau-Ponty*, Ellipses, Ed., París, 1997.
- BARBARAS, R., *Le tournant de l'expérience*, Vrin, París, 1998.
- BARBARAS, R., *Le désir et la distance : introduction à une phénoménologie de la perception*, Vrin, París, 1999.
- BONAN, R., *L'Esthétique de Merleau-Ponty*, P.U.F., París, 1997.
- BONAN, R., *Qu'est-ce qu'une philosophie de la science ?*, CRDP, Dijon, 1997.
- BONAN, R., *Le problème de l'intersubjectivité dans la philosophie de Merleau-Ponty. La dimension commune (vol. 1)*, L'Harmattan, París, 2001.
- BONAN, R., *L'institution intersubjective comme poétique générale. La dimension commune (vol. 2)*, L'Harmattan, París, 2001.
- BONAN, R., *La prose du monde*, Ellipses Ed., París, 2002.

- CARBONE, M., *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Ed. Guerini, Milà, 1990.
- CARBONE, M. e FONTANA, C., *Negli specchi dell'Essere : saggi sulla filosofia de Merleau-Ponty*, Hestia Edizioni, Cernusco, 1993.
- CASTIN, N., « Proust et l' « architecture » du visible », *Merleau-Ponty & le littéraire*, P.E.N.S., Paris, 1997.
- CAVALLIER, F., *L'Oeil et l'esprit de M. Merleau-Ponty*, P.U.F., Paris, 1998.
- COLLOT, M., « L'œuvre comme paysage d'une expérience. Merleau-Ponty et la critique thématique », *Merleau-Ponty & le littéraire*, P.E.N.S., Paris, 1997.
- DASTUR, F., « Merleau-Ponty et la pensée du dedans », *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, Jérôme Millon, Grenoble, 1992, pp. 43-56.
- DASTUR, F., *Chair et langage*, Fougères (Loire), Encre marine, 2001.
- DE WAEHLENS, A., « Merleau-Ponty philosophe de la peinture » *Revue de Métaphysique et de morale* 67 (1962), pp. 431-449.
- DEPRAZ, N., « Selon quels critères peut-on définir une écriture phénoménologique ? », *Merleau-Ponty & le littéraire*, P.E.N.S., Paris, 1997.
- ESCOUBAS, E., « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger », *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, Jérôme Millon, Grenoble, 1992, pp. 123-138.
- DUPOND, P., *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Ellipses, Paris, 2001.
- GARELLI, J., « Il y a le monde », *Esprit*, núm. 66 (1982), pp. 113-123.
- GARELLI, J., « Le lieu de gestation de l'œuvre poétique selon la conception merleau-pontienne de l'être-au-monde », *Merleau-Ponty & le littéraire*, P.E.N.S., Paris, 1997.
- GERAETS, T. F., *Vers une nouvelle philosophie transcendentale*, Martinus-Nijhoff, L'Haia, 1971.
- HAAR, M., « Peinture, perception, affectivité », *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, Jérôme Millon, Grenoble, 1992, pp. 101-122.
- HEIDSIECK, F., *L'Ontologie de Merleau-Ponty*, P.U.F., Paris, 1971.

- IMBERT, C., « L'écrivain, le peintre et le philosophe », *Merleau-Ponty & le littéraire*, P.E.N.S., Paris, 1997.
- JENNY, L., « Parole et « chair ». De Merleau-Ponty à Michaux », *Merleau-Ponty & le littéraire*, P.E.N.S., Paris, 1997.
- LEFORT, C., « L'idée d' « être brut » et d' « esprit sauvage » », *Les temps modernes* 17, núm. 184-185 (1961), pp. 255-286.
- LEFORT, C., « Le corps, la chair », *L'Arc*, núm 46 (1971), pp. 5-18.
- LEFORT, C., *Sur une colonne absente. Écrits autour de Merleau-Ponty*, Gallimard, Paris, 1978.
- LEVINAS, E., «De l'intersubjectivité. Notes sur Merleau-Ponty » a *Hors sujet*, Fata Morgana, Paris, 1987.
- LÓPEZ SAENZ, M.C., *El arte como racionalidad liberadora*, Uned, Madrid, 2000.
- MADISON, G.B., *The phenomenology of Merleau-Ponty*, Ohio University Press, Ohio, 1981.
- MANCINI, S., *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*, Franco Angeli Liri, Milà, 1987.
- MATOS DIAS, I., *Merleau-Ponty, une poïétique du sensible*, P.U.M., Toulouse, 2001.
- MAULPOIX, J.M., « L'insécurité des signes », *Merleau-Ponty & le littéraire*, P.E.N.S., Paris, 1997.
- MÉNASÉ, S., *Passivité et création*, P.U.F., Paris, 2003.
- MERCURY, J. Y., *L'expressivité chez Merleau-Ponty : du corps à la peinture*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- MERCURY, J. Y., *Approches de Merleau-Ponty*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- NEFFS, J., « Le style est vision (Merleau-Ponty et Claude Simon) », *Merleau-Ponty & le littéraire*, P.E.N.S., Paris, 1997.
- PEILLON, V., *La tradition de l'esprit. Itinéraire de Maurice Merleau-Ponty*, Grasset, Paris, 1994.
- POUILLOUX, J.Y., « Je ne sais ce que je vois qu'en écrivant », *Merleau-Ponty & le littéraire*, P.E.N.S., Paris, 1997.

- RICHIR, M. et TASSIN, E., (Textes réunis par) *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, J. Millon, Grenoble, 1992.
- ROBINET, A., *Merleau-Ponty*, Paris, P.U.F., 1970.
- TAMINIAUX, J., *Le regard et l'excédent*, Martinus Nijhoff, L'Haia, 1977.
- THIERRY, Y., *Du corps parlant. Le langage chez Merleau-Ponty*, Ousia, Bruxelles, 1987.
- TRÉGUIER, J.M., *Le corps selon la chair : phénoménologie et ontologie chez Merleau-Ponty*, Ed. Kime, Paris, 1996.
- VALDINOCI, S., *Merleau-Ponty dans l'invisible. L'Oeil et l'Esprit au miroir du Visible et l'Invisible*, L'Harmattan, Paris, 2003.

Revistes dedicades a Merleau-Ponty

- *Les temps modernes*, núm. 184-185 (octubre 1961).
- *L'arc*, núm. 46 (1971).
- *Esprit*, núm. 66 (1982).
- *Magazine littéraire*, «L'existencialisme. De Kierkegaard à Saint-Germain-des-Prés» : « Sartre, Merleau-Ponty : les lettres d'une rupture », núm. 320 (avril 1994).
- *Etudes phénoménologiques*, «Maurice Merleau-Ponty», núm. 31-32 (2000).
- *Chiasmi Internacional*, núm. 1, « L'Héritage contemporain », Vrin, Paris, 2000.
- *Chiasmi Internacional*, núm. 2, «De la nature à l'ontologie», Vrin, Paris, 2000.
- *Chiasmi Internacional*, núm. 3, «Non-philosophie et philosophie», Vrin, Paris, 2001.
- *Chiasmi Internacional*, núm. 4, «Figures et fonds de la chair», Vrin, Paris, 2002.
- *Chiasmi Internacional*, núm. 5, «Le réel et l'imaginaire», Vrin, Paris, 2003.
- *Cahiers de Chiasmi Internacional*, núm 1. « Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible », Mimesis, Milà, 2003.

Estudis sobre Proust

- BACHMANN, I., « El món de Marcel Proust » a *Il dicibile e l'indicibile*, Adelphi, Milà, 1999.
- BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Ed. du Seuil, París, 1972.
- BATAILLE, G., « Proust » a *La littérature et le mal*, Gallimard, París, 1957.
- BAYARD, P., *Le hors-sujet. Proust et la digression*, París, Minuit, 1996.
- BECKETT, S., *Proust*, Ed. Península/Ed. 62, Barcelona, 1989, traducció de Bienvenido Álvarez.
- BENJAMIN, W., « Sobre la imatge de Proust » a *Assaigs de literatura contemporània*, Columna, Barcelona, 2001, traducció de Pilar Estelrich.
- BIZUB, E., *La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction*, Ed. de la Baconnière, Neuchâtel, 1991.
- BREEUR, R., *Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust*, Million, Grenoble, 2000.
- CARBONE, M., *Di alcuni motivi in Marcel Proust*, Ed. Libreria Cortina, Milà, 1998.
- DELEUZE, G., *Proust et les signes*, P.U.F., París, 1970.
- DESCOMBES, V., *Proust, philosophie du roman*, Ed. de Minuit, París, 1987.
- GENETTE, G., *Figures III*, Seuil, París, 1972.
- GIRARD, R., « Les mondes proustiens » a *Mesonge romantique et Vérité romanesque*, Grasset, París, 1961.
- JACKSON, J. E., *Passions du sujet*, Mercure de France, París, 1990.
- LE PICHON, Y., *Le musée retrouvé de Marcel Proust*, Editions Stock, París, 1990.
- MILLY, J., *La phrase de Proust*, Librairie Larousse, París, 1975.
- NABOKOV, V., « Proust » a *Curso de literatura europea*, Ediciones B, Barcelona, 1987, traducció de Francisco Torres Oliver.
- NATTIEZ, J.J., *Proust musicien*, Christian Bourgois Editeur, París, 1999.

- POULET, G., *L'espace proustien*, Ed. Gallimard, París, 1982.
- PRADO, J. de, *Para leer a Marcel Proust*, Ed. Palas Atenea, Madrid, 1990.
- RICHARD, J. P., *Proust et le monde sensible*, Seuil, París, 1974.
- MAURIAC, C., *Proust*, Seuil, París, 1986.
- TADIÉ, J. Y., *Lectures de Proust*, Colin, París, 1971.
- TADIÉ, J. Y., *Proust et le roman*, Gallimard, París, 1971
- *Máazine littéraire* « Proust, Les recherches du temps perdu », núm 246, octubre 1987.

Estudis temàtics i obres literàries

- BALZAC, H., *La pell de xagrí*, Bruguera, Barcelona, 1985, traducció de Ramon Vinyes.
- BALZAC, H., *L'obra mestra desconeguda*, Quaderns Crema, Barcelona, 1997, traducció de Manel Ollé.
- BAUDELAIRE, C., *Les Flors del Mal*, Edhasa, Barcelona, 1990, traducció de Xavier Benguerel.
- BENJAMIN, W., *Angelus novus*, Edhasa, 1971, traducció de H.A. Murena.
- BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, Gallimard, París, 1955.
- CALVINO, I., *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, traducció de Aurora Bernárdez.
- CLAUDEL, P., *L'art poétique*, Gallimard, París, 1984.
- CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Le livre de Poche, París, 1964.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., *L'Anti-oedipe*, Ed. de Minuit, París, 1972.
- DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Ed. Seuil, París, 1979.
- DESCARTES, R., *Oeuvres philosophiques*, Ed. Farnier Frères, París, 1967.
- GASQUET, J., *Cézanne*, Cynara, Dijon, 1988.
- GÓMEZ PIN, V., *Descartes. La exigencia filosófica*, Ediciones Akal, Madrid, 1996.

- GOMBROWICZ, W., *Ferdydurke*, Edhasa, Barcelona, 1984.
- HEIDEGGER, M., *Arte y poesia*, Fondo de Cultura Económica, 1995, traducció i pròleg de Samuel Ramos.
- HEIDEGGER, M., *Questions IV*, Gallimard, París, 1976.
- HUGO, V., *Le dernier jour d'un condamné*, Le Livre de Poche, Paris, 1989.
- HUSSERL, E., *Invitación a la fenomenología*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992, traducció de Reyes Mate.
- HUSSERL, E., *Meditaciones cartesianas*, Fondo de Cultura Económico, Mèxic, 1985, traducció de José Gaos i Miguel García-Baró.
- HUSSERL, E., *Ideas*, Fondo de Cultura Económico, Mèxic, 1985, traducció de José Gaos.
- HUSSERL, E., *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Ed. Crítica, Barcelona, 1990, traducció de Jacobo Muñoz i Salvador Mas.
- JOYCE, J., *Ulisses*, Proa, Barcelona, 1981, traducció de Joaquim Mallafrè.
- KAFKA, F., *El castell*, Proa, Barcelona, 1989, traducció de Lluís Solà.
- KAFKA, F., *Narracions*, Quaderns Crema, Barcelona, 2000, traducció de Joan Fontcuberta.
- KLEE, P., *Theorie de l'art moderne*, Éditions Gonthier, Ginebra, 1969.
- KUNDERA, M., *L'art de la novel·la*, Ed. Destino, Barcelona, 1987, traducció de Joan Tarrida.
- LEIBNIZ, W.G., *Nous assaigs sobre l'enteniment humà*, Edicions 62, Barcelona, 1997. Traducció i edició a cura de Josep Olesti Vila, 1997.
- LYOTARD, J.F., *La fenomenología*, Paidós, Barcelona, 1989, traducció de Aída Aisenson de Kogan.
- LEOPARDI, G., *Zibaldone*, Newton & Compton editori, Roma, 1997.
- MALRAUX, A., *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, París, 1965.
- MANN, Th., *La muntanya màgica*, Proa, Barcelona, 1992, traducció de Carme Gala i Fernández.
- MICHAUX, H., *Plume*, Gallimard, París, 1963.
- MUSIL, R., *L'home sense qualitats pròpies*, Ed. 62, Barcelona, 1993, traducció de .
- PAULHAN, J., *L'expérience du proverbe*, L'Échoppe, París, 1993.

- PEREC, G., *Je me souviens*, Hachette, París, 1999.
- QUEANEAU, R., *Exercicis de estil*, Quaderns Crema, Barcelona, 1991, traducció d'Annie Bats i Ramon Lladó.
- RIMBAUD, A., *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1972.
- ROUSSEAU, J.J., *Les confessions*, Ed. 62, Barcelona, 1985, traducció de Jaume Fuster i Joan Casas.
- SAND, G., *François le Champi*, Librairie Générale Française, París, 1983.
- SARAMAGO, J., *Tots els noms*, Ed. 62, Barcelona, 1999, traducció de Xavier Pàmies.
- SIMON, C., *La route des Flandres*, Ed. de Minuit, París, 1960.
- STEINER, G., *Gramàtiques de la creació*, Proa, Barcelona, 2002, traducció d'Albert Mestres.
- STENDHAL, *Promenades dans Rome*, Gallimard, París, 1997.
- VÁLERY, P., *Tel quel*, Gallimard, París, 1941.
- VÁLERY, P., *Oeuvres complètes*, Gallimard, París, 19
- VV.AA., *L'escriptura i la vida*, Pagès editors, Lleida, 1998.
- VV.AA., *Poesia francesa*, Ed. 62, 1985, a cura d'Alain Verjat, traduccions de Xavier Benguerel, Feliu Formosa, Marià Villangómez, Natàlia Izard i Joan Peña.
- WOOLF, V., *Les ones*, Edhasa, Barcelona, 1989, traducció de Ma Antònia Oliver.

INDEX

0. PREFACI	p. 5
I. INTRODUCCIÓ: LITERATURA I FILOSOFIA EN L'ÈPOCA MODERNA	
1. La gènesi de la subjectivitat	p. 17
1.1. Antecedents històrics: la modernitat francesa	p. 19
1.2. El naixement de la novel·la	p. 25
1.3. La literatura contemporània i la fenomenologia	p. 35
1.4. Merleau-Ponty i la literatura	p. 38
II. L'OBRA DE M. MERLEAU-PONTY	
1. El cos com a font de tota ontologia	p. 44
1.1. La fenomenologia del cos	p. 45
1.2. Aproximacions al cos propi	p. 57
2. L'expressió corporal i l'expressió lingüística	p. 62
2.2. Altres formes d'expressió	p. 70
2.2.1. La mirada del pintor	p. 72
3. L'estètica ontològica	p. 78
III. L'OBRA DE MARCEL PROUST	
1. La recerca de la veritat	p. 92
2. La veritat es troba en l'estil	p. 92
2.1. En els límits del jo	p. 96
2.2. La relació fractal entre forma i contingut	p. 97
2.3. Un ritme retardant i simfònic	p. 102
2.4. Un text de sonoritats vives	p. 106
2.5. Una experiència liminar i quiasmàtica	p. 108
2.6. El passat retrobat	p. 111
3. Les idees sensibles: una memòria autònoma	p. 114
4. La crida del sensible	p. 120
5. La veritat incompleta	p. 125
IV. PROUST EN L'OBRA DE MERLEAU-PONTY	
1. Els darrers textos: un nou camí	p. 129
2. Presència de Proust I. Un estil heterogeni	p. 134
3. Presència de Proust II. Les idees emergeixen del sensible	p. 139
4. Presència de Proust III. L'ésser quiasmàtic	p. 150
5. Presència de Proust IV. El rerefons incognoscible de passivitat	p. 160
6. Presència de Proust V. La veritat és creació	p. 171
CONCLUSIONS	p. 188
Bibliografia	p. 197