

Departament de Filologia Romànica (Francès)

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Programa de Doctorat:

Crítica del text i les seves aplicacions

Bienni 1992-1994

Tesi doctoral

MÀXIMA I NOVEL·LA
EL CAS DE À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

Per optar al títol de Doctor en Filologia Romànica (Francès)

Doctorand:

Carles Besa Camprubí

Director de la tesi:

Dr. Lluís M. Todó Vila

Tutora:

Isabel de Riquer Permanyer

SUMARI

	Pàgina
1. INTRODUCCIÓ	7
2. MÀXIMA I FORMES VEÏNES	19
2.1. Màxima i pensament	24
2.2. Màxima i aforisme	26
2.3. Màxima i proverbi	31
2.4. Màxima i <i>Witz</i>	38
2.5. Màxima i endevinalla	41
2.6. Màxima i regla	44
2.7. Màxima i llei	45
2.8. La màxima	48
2.8.1. La màxima és una forma	48
2.8.2. La màxima és un text	53
2.8.3. La màxima: un text en un altre	55
3. EL LLOC DE LA MÀXIMA: LES ANTOLOGIES	58
4. LA MÀXIMA EN LA NOVEL·LA	78
4.1. La Retòrica: el dogma de la continuïtat	79
4.2. Màxima i ficció narrativa	108
5. LA MÀXIMA EN LA <i>RECHERCHE</i>	122
5.1. La mobilitat de la <i>Recherche</i>	122
5.2. La màxima perifèrica	148
5.3. Màxima i motivació narrativa	165

5.3.1. El desig de la llei	165
5.3.2. Les lleis del desig	179
6. LA MÀXIMA EN L'ARXIOBRA	196
7. LA MÀXIMA I EL LECTOR	224
8. CONCLUSIONS	244
9. BIBLIOGRAFIA	251

1. INTRODUCCIÓ

Jean Santeuil, el protagonista de l'obra homònima de Proust, admira en l'escriptor conegut a Beg-Meil els desenvolupaments generals que interrompen el relat i que li permeten accedir sense mediatitzacions al pensament abstracte de l'autor. Anàlogament, el jove Marcel de la *Recherche* isola en Bergotte aquells passatges que es desmarquen de la ficció, veritables "grans de sentit" en què el mestre sintetitza la seva particular filosofia vital. Una altra tendència ben curiosa els uneix: prefereixen, d'entre tots, aquells judicis universals que no motiven la intriga o la història i que, indiferents a les regles de la ficció, defugen tot compromís amb la versemblança novel·lesca. En la pràctica lectora de Jean i de Marcel la crítica hi sol veure un xic alegrement els senyals clàssics de la idolatria i, més concretament, de la immaduresa que hi hauria a valorar els escriptors pels seus oracles, en lloc de fer-ho per la seva capacitat de convèncer mitjançant la construcció d'una realitat autònoma, imaginada o inspirada -- propietats que aquesta crítica associa al geni artístic--, i que com a tal no necessita raons que la facin valer.

Aquesta opinió, certament, té bona part de raó. No cal ser psicoanalista per adonar-se que un dels temes cabdals del corpus proustià és precisament la destrucció dels models de la infantesa i de l'adolescència, models que tant per a Jean com per a Marcel són poca cosa més que guies espirituals dels quals col·leccionen amb fervor mitòman les veritats supremes -- amb la qual cosa, és cert, tendeixen a subordinar la ficció al tractat, la novel·la a la tesi. Però per corregir aquesta imatge un xic simplista que veu en Jean i Marcel uns personatges desvalguts, a la recerca de la seva emancipació, potser no serà fora de lloc recordar que Proust mateix preuava en Goethe (un dels pocs escriptors alemanys a qui fa referència en tota la seva obra, subratllem-ho) no només la "marque forte des pensées" en què es complauen els seus personatges, sinó també, i sobretot, la tendència a no subordinar aquestes "pensées" a cap funció representativa tradicional (ja que, segons el nostre autor, no pretenen

explicar o motivar la "vida" del personatge)¹. Similarment, el narrador de la *Recherche* ens brinda, ja avançada l'obra, unes pàgines d'autèntica ideologia literària en què destaca l'afirmació que les millors creacions del segle XIX, "toujours incomplètes", són aquelles els autors de les quals, "se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, *extérieure et supérieure à l'oeuvre*"².

Tot lector de la *Recherche* sap o intueix que la inclinació del narrador a tallar el fil del seu relat per mitjà de veritats o lleis que transcendeixen els episodis i les anècdotes que el basteixen --que basteixen tota ficció-- no és una inclinació gratuïta o arbitrària. Ha après, un cop acabada l'obra, a malfiar-se del menyspreu declarat que inspira al narrador el discurs sentenciós. I a sospitar que rera la famosa màxima segons la qual una obra en què hi ha teories "est

¹ *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et Articles*, Gallimard, Pléiade, 1971, p. 648. Per a les referències bibliogràfiques remetem d'ara endavant al bloc corresponent, que hem situat, per tal de facilitar-ne la consulta, en les dues seccions que componen el segon volum del nostre treball. La primera consta de vuit llistes, una per a cadascun dels capítols, i segueix l'ordre en què, en aquests, s'escauen les referències --es tracta, doncs, no pas d'una sèrie alfabètica, sinó cronològica respecte del treball mateix; a causa de les obligades reiteracions produïdes en l'esment dels articles i les obres a què al·ludim, gran part de les referències mereixen més d'una menció (dins d'un mateix capítol, però, hem estalviat tota repetició en aquest sentit a través de "vegeu", remetent a la primera ocasió en què apareix el títol en qüestió). La segona secció bibliogràfica recupera les referències, com és usual de fer-ho, per grans apartats. En el cos de la tesi, hem seguit el sistema que hem cregut més econòmic i operatiu alhora: nom de l'autor (destacat en versaleta en les notes a peu de pàgina) i data de publicació (entre claudàtors quan ens ha semblat necessària la precisió de la primera edició), seguits de la notícia de la pàgina, precedida de dos punts; totes aquestes dades figuren entre parèntesis i en lletra petita l'una rera l'altra, tret d'aquells casos en què hem omès el nom de l'autor --perquè ja apareixia immediatament o poques línies abans--, i d'aquells en què hem fet constar una citació allunyada de la menció de la seva autoria --i aleshores hem esmentat la pàgina en què es troba just després del text.

² *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Pléiade, 1987-1989, III, p. 666. La cursiva és nostra --sempre que no indiquem el contrari, pertanyerà al text citat. Tota referència ulterior a l'obra de Proust correspon a aquesta edició en quatre volums. Direm sempre *Recherche*, i ens limitarem, per a les citacions, a fer constar el volum del qual han estat extretes, seguit de la pàgina en qüestió; per exemple, pel que fa a la que acabem de fer: (III: 666).

comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix" (IV: 461) s'amaga la ganyota irònica d'un autor trampós (Proust somriu molt, a la *Recherche*), d'un autor que fa gala, un cop més, d'un extraordinari poder de mistificació. La pregunta que se'n deriva és tan òbvia com irresoluble: si la qualitat d'una obra és proporcionalment inversa al nombre dels seus axiomes, ¿quin preu atorgar a una novel·la en què el comentari dogmàtic i l'abstracció demostrativa tenen tant de pes? El desdeny proclamat pel narrador envers les "vérités de l'intelligence" no és pas menys cèlebre (ni menys celebrat per la crítica): solament útils per "enchâsser" les "impressions que nous apporte hors du temps l'essence commune aux sensations du passé et du présent" (IV: 477) i suposadament esclaves d'aquestes darreres, es veuen relegades a un paper purament marginal en l'economia del llibre. Heus aquí un bon pretext per a proustòfils i proustòlatres de tota mena per deixar-se caure en el parany i creure el narrador (aquí pretès portaveu de Proust) al peu de la lletra. Efectivament, per molt que la *Recherche* constitueixi en molts sentits un dels retrats més exquisits de l'espirit teòric --de la teoria com a ficció i de la ficció com a teoria-- de la cultura occidental, els catequistes de l'involuntari no hi veuen altra cosa que una gloriosa apologia de la intuïció sensible i una pràctica experta de la metàfora, el seu pretès correlat estilístic.

El nostre propòsit, com ja ho hem deixat entendre, no és pas contribuir al dilatat "procés"³ suscitat pel gènere de la màxima, procés en què ha tingut un gran protagonisme, com és prou sabut, la suposada incompatibilitat entre la forma breu i la novel·la; tampoc no ens dedicarem a absoldre'l, i menys encara a fer-ne la "défense et illustration". D'altres s'han dedicat ja a la mania rehabilitadora o calumniosa, i, si més no pel que fa a Proust, la gamma és prou variada, per bé que quasi sempre unilateral i sistemàtica en el to. Així, els uns veuen rera les màximes de la *Recherche* un Proust moralista a la manera de La Bruyère o de La Rochefoucauld --amb la qual cosa

³ Manllevem la utilització malèvola (penal) del terme a ROSSO (1986), un dels majors especialistes i apologistes de les formes breus de la prosa; en l'assaig referit, l'autor emprèn un autèntic litigi en contra dels judicis detractors emesos pels enemics de la màxima, des dels contemporanis de La Rochefoucauld fins als crítics existencialistes.

tendeixen a magnificar l'autor apel·lant a una sòlida filiació literària--; els altres, més preocupats per la tècnica narrativa de l'obra que pel seu abast moral (i ja ens sembla bé), ara acusen Proust d'afeixugar la ficció fins al punt de fer-ne inintel·ligible el fil narratiu, ara l'excusen en nom de la continuïtat "natural" que integra la màxima a la ficció. Més o menys tímidament, uns i altres es mouen però en una mateixa ideologia literària, una escala de valors rera la qual es manifesta no només la dicotomia que separa els dos règims de la significació --de la comunicació directa-- i de la representació --de la ficció-- de què tant ha parlat Ricoeur (1975)⁴, sinó també la curiosa necessitat d'inclinar la balança en un dels dos sentits.

En termes generals, es pot dir que la llarga tradició que, veladament o no, considera la història de la tècnica narrativa --particularment a França i des del segle XVII-- com una victòria gradual del concret, el temporal i l'anecdòtic damunt l'abstracte, l'etern i l'essencial, i que veu en aquesta victòria una conquesta positiva (com si hi hagués un perfeccionament en la història dels gèneres similar al que s'esdevé en la història de les espècies), ha contribuït a inclinar el pes en favor de la "representació". Des d'aquest punt de vista, La Rochefoucauld seria, simplement, un novel·lista frustrat que, "trop faible pour nous imposer son intuition amère du monde [...], doit se contenter de cet ersatz de démiurgie qu'est l'aphorisme", i que, incapaç de convèncer, es veu abocat a deixar caure "du haut de sa grandeur judiciaire de hautaines sentences pour flageller cette réalité qu'il ne sait pas illuminer et à laquelle il ne peut faire concurrence" (Magny 1950: 77-78).

En parlar, en el seu capítol sobre la veu narrativa, de les funcions del narrador proustià, Genette (1972: 261-265) destaca justament la inflació de la funció ideològica, en virtut de la qual l'equilibri tradicional de la forma novel·lesca es veu seriosament

⁴ "Signifier est toujours autre chose que représenter. C'est la même capacité d'inscription dans l'espace logique qui fait que l'interprétation à l'oeuvre dans la perception peut devenir le siège de deux visées distinctes: l'une qui se porte vers les choses individuelles, l'autre vers la signification logique, pour laquelle l'interprétation de niveau perceptif ou imaginaire ne joue plus qu'un rôle de support" (381-382).

afectat. Però insinua que aquesta importància qualitativa i quantitativa del discurs teòric és un mèrit involuntari. D'entrada, es fa difícil pensar que un autor tan conscient com ho era Proust de l'estratègia narrativa --i per convèncer-se'n només cal recórrer l'inoblidable "Discours du récit"-- fes un ús indeliberat, irresistible o maquinal, de la màxima. I pel que fa a "mèrit"..., ¿de debò és un mèrit, aquesta "invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours" (265)? Depèn: certament, la *Recherche* no fóra el mateix sense les seves màximes. Però en aquest punt tot judici de valor és qüestió de gustos o de prejudicis crítics. ¿Quants lectors no se senten literalment estafats o burlats, en topar amb una màxima que irromp inesperada al bell mig d'una descripció o d'una anècdota? (¿i quants d'altres, per contra, màgicament hipnotitzats?).

Genette al·ludeix probablement al fet que si la mort no hagués sorprès Proust abans d'hora, avui llegiríem una "altra" *Recherche*, corregida de la mà de l'autor, i despullada d'una part dels seus "commentaires". Ningú no negarà però que aquests comentaris abunden també en aquells volums que l'autor tingué temps de revisar; que siguin més nombrosos i menys discrets al *Temps retrouvé* és una circumstància quasi previsible, en un text en què de manera inevitablement progressiva personatge i narrador --les dues cares dissociades de Marcel-- comencen a identificar-se en un mateix mirall. I aneu a saber si aquesta altra *Recherche* més estable, somniada per una nodrida llista de puristes del definitiu --en què no fem pas figurar Genette, com es veurà--, no fóra més llarga encara (i no veiem per què amb menys màximes), tenint en compte els ensenyaments que ens brinda la genètica textual avui tan de moda. Aquesta disciplina, que sembla haver trobat en Proust una confirmació de les seves tesis (si no és que Proust mateix les ha creades en part), il·lustra i destaca, en la pràctica correctora de l'autor, un detall obsessiu, una mania positiva: contràriament a Flaubert, per qui corregir és mutilar, Proust infla el text amb nous desenvolupaments (també sentenciosos). I és que hi ha dues teràpies principals per guarir un text: l'una fa ús d'una economia expansiva --el cura d'allò que no ha dit--; l'altra, d'una

economia repressiva --d'allò que ha dit de més⁵.

Feblesa perdonable o imperdonable per uns, virtut voluntària o involuntària per altres... El cas és que pocs s'han preguntat amb cert deteniment què impulsa un escriptor a apuntalar amb màximes el seu relat (o, més exactament, el relat del seu narrador), què pot haver-lo decidit --conscientment o no-- a practicar una tal "acupuntura" del text. Com ja hem suggerit, la nostra intenció, lluny de pretendre alimentar el "dossier" relatiu als avantatges o desavantatges --literaris o altres-- de la màxima en la novel·la, i de voler polemitzar en favor de l'apologia o el descrèdit, és analitzar la funcionalitat narrativa, l'economia de la màxima al si de la novel·la. Com ho precisa el títol que hem donat al treball, hem elegit la *Recherche* menys com a exemple paradigmàtic damunt el qual "assajar" o aplicar les hipòtesis que hem trobat sobre el tema en el camp de la teoria literària que com a "cas" particular que obliga a reconsiderar-les. És aquesta, naturalment, la força de les grans obres, i en particular d'aquelles que, com insinua Compagnon a *Proust entre deux siècles* (1989), són "modernes" no tant en virtut d'una revolució deliberada (que podria fer-les caure en una mena de buit comunicatiu) que per les ruptures que instal·len al si de la història literària, ja que l'"entre-deux" en què se situen les obligaria a una constant negociació amb la tradició llegada --negociació gràcies a la qual excusen en certa manera l'originalitat amb què aquella és pertorbada.

Hem intentat doncs, en els capítols que segueixen, donar resposta a diferents inquietuds que ens semblen al cor del problema. I ho hem fet resseguint vies diferents --per bé que de direcció contrària en més d'un cas--, segons la "metodologia" que hem cregut més adequada al tema objecte d'estudi, si cal fent-ne una revisió en què manifestem quina és la nostra "posició". Dit succintament, les escoles

⁵ Paradoxalment, la darrera edició de la Pléiade, en lloc de "fixar" una *Recherche* definitiva, com era la seva pretensió, ha desencadenat la polèmica, i per l'allau de comentaris en pro i en contra que ha suscitat sembla haver-la instal·lada en un *perpetuum mobile* irresoluble --destí, creuen alguns, de les grans obres. En efecte, tot sembla indicar que la història de l'edició de la *Recherche* només acaba de començar, com tindrem ocasió de veure-ho en el primer apartat del capítol cinquè (5.1.).

o models crítics de què més profit hem tret (de provada rendibilitat, ens sembla, perquè ens n'haguem de justificar) són, principalment, la Retòrica, la narratologia, la genètica textual, la psicocrítica i l'estètica de la recepció, juntament amb algunes incursions en la deconstrucció i la teoria dels gèneres. Breument també i per ordre de desenvolupament resumim tot seguit l'esperit dels capítols que integren el nostre treball.

El capítol que segueix aquesta Introducció pretén ser una aproximació a la màxima a través del que comparteix amb i la distingeix de les altres formes sentencioses. Hi fem un repàs crític dels principals problemes metodològics amb què topa encara ara la qüestió definitòria, que durant un temps s'ha cregut superada recurrent a l'expressió còmoda (però laxa) de "formes breus" --la qual, tanmateix, és afortunada en comparació amb les sens dubte més tendencioses "formes fixes" (Lanson) i "formes simples" (Jolles). En aquest aspecte, com en tants d'altres, es produeix una divergència potser insalvable (i no sempre desitjable) entre la praxi (la recepció) i la teoria (la definició), entre la sensació segura que té el lector de saber molt bé si es troba davant un proverbi, una màxima o un aforisme, i la dificultat científica de fornir una descripció d'aquestes formes que sigui prou precisa i acotada per permetre'n la distinció. Acabem aquest segon capítol amb algunes "professions de fe" (de 2.8.1. a 2.8.3.) que molt diuen, ja, de quina és l'orientació general del nostre treball, i que preparen en particular el capítol tercer.

En aquest ens introduïm de ple en l'assumpte, per dir-ho així, a *contrario*, a través de l'estudi dels equívocs principals a què dóna lloc una de les mostres més esteses i sens dubte més impertinents de com s'ha tractat el tema de la màxima novel·lesca; ens referim, com ho suggerim al títol, a la pràctica antologadora, la qual sembla obeir al mateix fetitxisme a què cedeixen Jean i Marcel en la seva adolescència, i que ja evocàvem en encetar aquesta Introducció. El culte idòlatra preexistent a tot florilegi de màximes extretes d'una ficció és tal vegada explicable, parafrasejant Proust, per la idea perversa que hom pot suprimir l'etiqueta del preu --el context: el seu valor de canvi, si es vol-- i no conservar altra cosa que el producte o l'objecte; de manera que la màxima es veu erigida (o reduïda) a la funció de

"diktat" (o de "digest") doctoral i pompós, convertida en un avatar de les veritats irrefutables de la raó platònica que proclama l'autor ex *cathedra*. Un dels pressupòsits del nostre treball --i no gens original: hi han insistit a bastament la narratologia i la semiòtica, com veurem-- és que la màxima interessa menys pel que diu --el seu contingut, molt sovint banal o anacrònic-- que pel lloc que ocupa. En aquest sentit s'expressava fa ja vint anys Genette (Barthes *et alii* 1975), el qual, després d'assenyalar la necessitat de no menystenir la disposició cronotopològica dels significants temàtics d'una obra literària (el poder semiòtic del context), sentenciava: "le contexte, c'est-à-dire l'*espace du texte*, et les *effets de place* qu'il détermine, est aussi générateur de sens" (93)⁶. Fragments acrònics, arrests privilegiats, fronteres, les màximes són, certament, espais de text i efectes d'espai que ens obliguen a mesurar l'obra com un agrimensor mesura un terreny, i a cronometrar-la seguint no només el seu flux, sinó també les seves parades, seguint el sentit a distància. Però per molt que la màxima sigui en gran part una "clausule" --clàusula i clausura en què intervenen en menor o major grau, segons els casos, els paràmetres del fi, la finalitat i l'acabat⁷--, l'operació consistent a destextualitzar-la no és de cap manera justificable, precisament perquè, isolada, deixa d'acomplir aquestes funcions. Podríem dir, doncs, que la màxima és un factor de cohesió i de coherència --independentment, insistim-hi, de la seva veritat-- que actua en una doble direcció. D'una banda, com tot text, obliga el lector a una percepció successiva i horitzontal, sintagmàtica (en quin context es troba?, quin altre text immediat

⁶ El tema preocupa el narratòleg des de fa temps. Ja a "La littérature et l'espace" (GENETTE 1969) es preguntava si no hi hauria, al si de la literatura, una espacialitat pròpiament lingüística, significant (i no pas significada), representativa (i no pas representada) --activa. I relacionava tot seguit la seva proposta amb la necessitat d'una lectura atenta a les relacions que s'estableixen entre episodis allunyats en la continuïtat temporal d'una lectura lineal, però ben pròxims en l'espai escrit, en l'espessor paginal del volum.

⁷ "Fin", "finalité", "finition", assevera HAMON a "Clausules" (1975), article de menció obligada, per la seva riquesa i pel que li devem. BAILEY (1982) va proposar una lectura de la *Recherche* seguint la perspectiva d'Hamon, però el seu propòsit, certament suggestiu, no es deté en l'estudi particular de la màxima entesa com a clàusula.

prepara o conclou?); d'una altra, a una percepció simultània i vertical, paradigmàtica --per bé que sols viable en una segona lectura (a la *Recherche*, precisament, aquella a la qual ens convida el narrador en la darrera pàgina)--, en què discernirem no ja (o no només) les relacions de veïnatge immediat, sinó les relacions transversals o de perspectiva, gràcies a les quals accedirem a la "unitat" de l'obra, o més ben dit, a la seva finalitat, al seu objectiu o intenció. Es pot objectar que aquest segon recorregut (el de la relectura) no és exclusiu de la *Recherche*, que tota obra d'art, com a mínim d'ençà del *Quijote*, l'inclou o el preveu en el seu projecte. Però ens sembla que pocs autors s'han mostrat tan sensibles com Proust alhora a l'orientació finalista del seu discurs --a través d'una recerca deliberada dels efectes (d'espera, de represa, de simetria, com ha mostrat Genette)--, i a la decepció d'aquesta orientació. Una orientació à què contribueix en gran mesura la màxima; i una decepció que sols és caçada com a tal (i aleshores la màxima ja no ens enganya) en una segona lectura.

El capítol quart emmarca el tema prenent com a guia el discurs de la Retòrica (de la mà d'Aristòtil i, sobretot, de Quintilià), un discurs que adoptem, poc o molt, en la resta de capítols. I no pas per la notable dignitat científica i fins i tot institucional que sembla haver assolit després d'un menyspreu secular --al cap i a la fi, la seva vulgarització actual potser acabarà fent-li més mal que bé--, sinó perquè, com a ciència del text que és, la Retòrica en descriu la salut i el bon funcionament en un conjunt articulat de doctrines que, malgrat les aparences i moltes opinions en sentit contrari, il·lumina com cap altre la problemàtica de les relacions entre màxima i novel·la. En aquest sentit, el més rendible per a nosaltres ha estat l'estudi de les manifestacions que en la narrativa (i també en la teoria i la crítica literàries, com mostrem a 4.2.) ha tingut i té encara el dogma retòric de la "continuitat" i les idees que se li han associat (les de regularitat, articulació, desenvolupament orgànic i totalitat, per exemple). Un dogma ara saludat per uns (però menys seguit: la mateixa *Recherche* val com a exemple), ara qualificat, per d'altres, de càrrega feixuga o de monstre a exterminar, però en tot cas difícil d'eliminar des del moment que ha acabat convertint-se en un "paradigma" no sols literari, sinó

cultural en el sentit més ampli del terme.

El capítol cinquè, de caràcter menys teòric o més "aplicat", ve a ser, en els dos primers apartats, una il·lustració dels ensenyaments de l'anterior. Així, en el primer (5.1.) defensem, contra la versió oficial i comunament admesa de l'exegesi proustiana --però en sintonia, en canvi, amb altres estudiosos menys crèduls i també amb les darreres recerques genètiques--, la discontinuïtat o la fragmentació del text i la trama de la *Recherche*. L'actitud de Tadié, per exemple, ens sembla paradigmàtica de la *vulgata* crítica a què acabem d'al·ludir; així, al seu capítol "Du roman des lois au roman poétique", Tadié (1971: 413-431) retreu amb justícia a Sarraute (1956) i a Rogers (1965) la concepció d'un Proust esquinçat o escindit, concepció segons la qual el moralista envairia el novel·lista (argument que, com veurem, ha fet fortuna); però exagera no poc en defensar la humanització i la relativització a què Proust sotmet l'abstracció: sempre integrades a les aventures de la ficció, "la loi, l'idée naissent du retentissement provoqué par événements et personnages sur la sensibilité du héros central ou de ses substituts" (422). Tot un elogi de la "continuitat" del relat proustià, i de la naturalitat amb què comuniquen ficció i màxima. Que la màxima és subjectiva i provisòria --un arrest eventual del sentit--, no cal negar-ho; que només un lector càndid creu en la seva veritat ideològica, tampoc. Ara bé: ¿quantes vegades no ens desconcerta per la seva arbitriietat narrativa? ¿Quantes vegades el lector de la *Recherche* no troba que la màxima entra en escena massa tard o massa d'hora, o que interpreta un paper per al qual ningú no l'ha cridada? Fins al punt que, com Jean, com Marcel, amatents a les ruptures dels textos que llegeixen, ens quedem "embadalits" --o traïts. És per això que, a "la màxima perifèrica" (5.2.), ens preguntem per què la màxima proustiana es resisteix tan sovint a recuperar la ficció, tot vinculant la tendència exògena o centrífuga (antibalzaciana) que sol caracteritzar-la amb la preocupació per la discontinuïtat i la fragmentació --tal vegada la inquietud moderna més rellevant en tots els camps del saber (de René Char a René Thom, passant per Deleuze, Barthes o Derrida, per citar alguns noms il·lustres). És clar que, a primera vista, vincular la pràctica novel·lesca de Proust --que passa per l'autor més "continu" de la narrativa francesa-- amb la literatura discontinua pot

semblar agosarat. Com veurem, el nostre propòsit troba, per dir-ho així, una mena de garantia en una extensa bibliografia en què es destaca doblement aquesta noció: d'una banda, la discontinuïtat pròpia de tota obra transgenèrica (o que desafia la noció d'homogeneïtat genèrica: és el cas de la *Recherche*, com tindrem ocasió de mostrar-ho al capítol sisè); de l'altra, la discontinuïtat al si mateix del llenguatge, i també del fragment, de la màxima, els quals funcionarien (com el pensament, com la Natura) intermitentment --"par sauts", diu Derrida (1967: 108).

El fet però que molt sovint la màxima de la *Recherche* es negui a jugar el joc de la ficció, i que en virtut de la seva inclinació digressiva arribi fins i tot a suplantar i rebatre el relat, no significa que el text no disposi d'estratègies amb què mitigar aquesta tendència. És per això que en els dos darrers apartats del mateix capítol cinquè (englobats sota "Màxima i motivació narrativa") ens dediquem a parlar de dos moviments al si d'un mateix trajecte en què convergeixen màxima i novel·la. En el primer intentem mostrar aquells artificis amb què la ficció intenta naturalitzar la mateixa escriptura de la màxima, i sobretot la maniobra consistent a presentar-la com una mena de "donnée de style" o de material indispensable de l'Obra futura --el "livre à venir" que ens promet el narrador al final del *Temps retrouvé*, suposadament derivat de les veritats que Marcel ha extret de la vida i el món, gràcies al "sentiment du général" (IV: 479) al qual pretén haver accedit al final dels seus dies; en el segon moviment, inversament, parlem de la màxima com a coartada narrativa, com a maniobra que prepara, apuntala, justifica i fa plausibles els episodis de la ficció --molts dels quals, tanmateix, continuaran semblant inversemblants al lector (i aquí, és clar, el narrador fracassa en el seu objectiu). D'una banda, doncs, la màxima és una traça o una empremta d'escriptura (és a dir, del "desig de la llei"); de l'altra, una tècnica de motivació que intenta fer entrar en la norma, tot excusant-les, un riquíssim cabal de forces inconscients més o menys subversives (i la màxima esdevé, aleshores, "llei del desig").

Si en el capítol cinquè estudiem la màxima en la *Recherche* entenent aquesta com a relat, en el següent ho fem en qualitat de novel·la o arxiobra. És a dir: intentem respondre la pregunta de per

què la presència massiva de màximes i reflexions a la *Recherche* obliga a reconsiderar la qüestió ja prou delicada del seu estatus genèric. El fet que la *Recherche* --a la qual el mateix Proust era incapaç d'atribuir un gènere definit-- no sigui ben bé una novel·la o sigui moltes coses més (autoficció, assaig, etc.) es troba en relació estreta, sens dubte, amb la importància cabdal que hi té el discurs sentenciós. En el setè capítol, abans de les Conclusions, analitzem la manera com la màxima afecta el procés de la lectura: quin tipus de contacte estableix entre narrador i narratari, quin és el seu "efecte" i quina la resposta que preveu el narrador en el lector. Ho fem a través d'una revisió crítica de la teoria de la recepció i de la psicocrítica, i tornant, de nou, a la Retòrica.

2. MÀXIMA I FORMES VEÏNES

En pocs terrenys de la teoria i la crítica literàries regna tanta confusió com en el que concerneix la definició del fenomen sentenciós. L'abundància i l'heterogeneïtat de criteris que l'empirisme i el sentit comú han reconegut com a prioritaris --criteris formals, de contingut, segons l'efecte produït, etc.-- constitueixen ja per si mateixes un cas particular en una teoria dels gèneres. És una bona prova d'aquest "impasse" metodològic el fet que no sempre els especialistes en el tema han distingit amb prou cautela la multiplicitat de formes que cobreixen aquest espai, en què tenen cabuda, a més de la màxima, el pensament, l'aforisme, el proverbi, el *Witz*, l'endevinalla i la regla, per atènyer-nos als més coneguts, i de què tractarem, per aquest ordre, ben aviat. Hem afegit a aquesta sèrie, per raons que ja es veuran en el seu moment, un altre element, encara que no sigui, *strictu sensu*, una forma o un (sub)gènere: la llei.

No hi ha dubte, d'una banda, que tot intent que pretengui establir escrupolosament diferències entre aquests conceptes pot revelar-se carregós i estèril; molts morfologistes, víctimes d'un zel excessiu en aquest sentit, s'han esforçat vanament a catalogar-los en llistes, reixes i esquemes a la pràctica inutilitzables a causa del caràcter mecànic de les fronteres que estableixen. Per fer-se'n una idea, és instructiu de repassar la famosa classificació contrastiva de Rodegem (1972), que pretén determinar els criteris objectius que han de permetre de destriar les diferents "locucions sentencioses". La seva és una graella a triple entrada (679) --segons 1) l'aplicació de l'enunciat: general (a), restringida (b) o específica (c); 2) el tipus de norma que li pertoca: regla de vida (a), norma directiva (b) o norma preceptiva (c); i 3) el seu caràcter concret (a), mixt (b) o abstracte (c)--, de la qual resulten nou formes diferents: el proverbi (1,2,3 a), l'eslògan (1,2,3 b), el lema (1,2,3 c), l'adagi jurídic (1 i 2 c, 3b), la locució proverbial (1 i 2 b, 3a), la dita (1 i 2 c, 3a), la màxima (1 i 2 a, 3b), l'aforisme (1 i 2 a, 3c), i l'apoteagma (1 i 2 b, 3c). L'apriorisme implícit d'aquesta matriu de distincions tan rígides i acadèmiques salta a la vista, i el mateix Rodegem, en les seves conclusions, en reconeix la limitació fora dels estudis paremiològics especialitzats (i molt ens sembla que també dins d'aquests). Naturalment⁸, els enfocaments d'aquesta índole són abundants, i si

hem portat aquí Rodegem és sols com a exemple paradigmàtic⁸.

Però no és menys cert, d'una altra banda, que la imprecisió, la laxitud i fins el desordre terminològics comporten generalitzacions còmodes i equívokes, i aliances poc desitjables entre conceptes pròxims però no sinònims: en són una prova fefaent les definicions circulars que de les formes sentencioses ens proporcionen els diccionaris. I per molt saludable que sembli mantenir una certa elasticitat en la terminologia, tot practicant el "principe de discontinuité" que Foucault (1971: 54-55) vindicava com a exigència metodològica⁹, no deixa de ser condemnable l'*imbroglia* present en gran part dels estudis sobre el tema. No ens sembla lícit, per exemple, afirmar amb Schneider (1934: 261) que "l'aphorisme englobe la maxime", i que també comprèn

le précepte, l'apophtegme, l'aperçu, la saillie, la boutade, le bon mot, le paradoxe, le fragment, l'épigramme en prose, la remarque psychologique ou autre.

El mateix ve a dir Silverblatt (1972) en relació, aquesta vegada, amb la màxima, la qual, en qualitat de generalització autoritària, "has appeared variously [...] in the form of aphorism, epigram, pensée, and portrait" (101). Per la seva banda, Bouillaguet (1990), de qui esperariem un major rigor --el seu estudi sobre Proust deu molt a les recerques de la crítica formalista--, considera el proverbi, la màxima i l'aforisme com a categories intercanviables. I fins i tot una especialista tan brillant com Mortara Garavelli (1988: 284-285; d'ara endavant direm Mortara) afirma que són "aforismes" les màximes de La Rochefoucauld --el mateix havia

⁸ El mateix podríem dir de la classificació de MILNER (1969), el qual, en un assaig en què es reclama de Jung, discrimina dins les "locucions proverbials" quadripartites, al seu parer les més corrents --i similars en estructura als *mandala* de què se serveixen els monjos tibetans en el moment de la meditació...--, fins a setze classes diferents segons el caràcter positiu o negatiu de la seva meitat inicial i la seva meitat final. Així, a "Qui sème le vent récolte la tempête", "sème" i "récolte" són positius, i negatius "le vent" i "la tempête".

⁹ En un altre lloc, FOUCAULT (1969: 19, n. 1) assenyala que un "'tableau' [...], c'est formellement une `série de séries'" i no pas "une petite image fixe qu'on place devant une lanterne pour la plus grande déception des enfants, qui, à leur âge, préfèrent bien sûr la vivacité du cinéma".

sostingut anys enrere Pagliaro (1964)--, i després de citar un aforisme de Karl Kraus, qualifica aquest de "gran creador de máximas"; el detall pot semblar irrellevant i fins i tot justificable si tenim present la intenció, àmpliament atesa, de Mortara --la construcció d'un model atemporal o pancrònic de la retòrica--, però ens sembla que aquesta intenció no ha d'estar pas renyida amb la delimitació i l'exactitud terminològiques: actualitzar o contemporanitzar no significa pas difuminar les distincions formals, sobretot si pensem que en el cas que ens ocupa (màxima *versus* aforisme) la diferència es veu reforçada o doblada per la divergència entre dues tradicions literàries --la francesa i la germànica--, malgrat els punts de contacte que, com veurem més endavant, es poden establir entre elles.

Davant d'aquesta problemàtica, hi ha hagut estudiosos que han intentat trobar sortides intermèdies, algunes de les quals consisteixen en la proposta d'un terme prou general o abstracte --i desproveït de la càrrega de les connotacions nacionals-- per englobar totes les manifestacions del discurs sentenciós. Així, Mautner (1966), després de recordar les confusions existents en el tema que l'ocupa --confusió en substància, subratllada per una confusió de termes en la mateixa llengua, i confusió semàntica en passar d'una llengua a una altra--, proposa d'escollir "a word we could use in our international and comparative transactions for all the species of the genre" (819); la paraula en qüestió és "Rhumb", que Mautner manlleua a Valéry¹⁰. Vint anys més tard, Wierenga (1987: 24) declara sense embuts que, per tal de defugir el problema definicional, ha decidit d'escollir el terme "fragment sentencieux", amb el qual designa, sense identificar-les, les formes del proverbi, la màxima, la sentència, la *gnômè*, l'aforisme, la citació, l'adagi, l'epifonema, l'apoteigma i la pregunta retòrica; per donar més credibilitat a la seva proposta, Wierenga diu recolzar-se en Lausberg ([1960]), el manual del qual, al seu parer, fa la impressió que tracta com a sinònims els termes mencionats --la qual cosa és del tot equivocada: sospitem que la xarxa d'interconnexions i de referències

¹⁰ "Le *Rhumb*", deixà dit VALÉRY a la "Note" introductòria de "Rhumbs" (1960, II: 597), "est une direction définie par l'angle que fait dans le plan de l'horizon une droite quelconque avec la trace du méridien sur ce plan". És obvi que el prec de Mautner no ha estat escoltat: ningú que sapiguem no s'ha servit encara d'aquesta metàfora nàutica per referir-se a la màxima i les formes que li són veïnes.

creuades de l'alemany ha pogut confondre'l. Recentment, també el com més va més polèmic Riffaterre (1990) ha volgut dir-hi la seva; però a diferència de Mautner i Wierenga, no ens avisa que la "solució" que proposa és la resposta a un vell problema, i hom diria que vol convèncer-nos que creant una nova fórmula (de fet, ben convencional) crea un nou concepte: en efecte, el seu "Apodeictic Statement" --difícil de distingir de la clàssica màxima o, si es vol, "maxim"-- és definit al glossari com un

statement expressing an absolute certainty, asserting a fact as it were absolutely demonstrable, or alluding to that fact as if it were incontrovertible in such a way that it deprives the reader of any ground to question the statement (127).

Des de fa uns quinze anys, en les publicacions sobre el tema que ens ocupa es llegeix, ja des del títol, l'apel·lació "formes breus" per designar en el seu conjunt la màxima i els seus "faux amis"¹¹. L'èxit de què continua gaudint, potser sota l'influx del minimalisme avui tan de moda, pot fer pensar en una resolució definitiva del problema. És cert que l'oficialització d'aquesta nova expressió presenta l'avantatge d'haver destronat dues fórmules d'innegable intransigència implícita.

¹¹ Ens referim en particular als cinc estudis següents: 1) *Formes brèves. De la γνώμη à la pointe: métamorphoses de la 'sententia'* (1979), dedicat majoritàriament a l'estudi de la *sententia* antiga, però amb contribucions, també, sobre l'adagi erasmí o la "pointe" en Gracián; 2) *Les formes brèves* (1984), en què són objecte d'estudi, ultra la sentència, la màxima i el proverbi, "gèneres" com la dedicatòria, l'epitafi, l'epigrama i l'enigma; 3) *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)* (1984), consagrat als segles XVI i XVII (hi dominen els articles sobre Montaigne i La Rochefoucauld); 4) *Fragments et formes brèves* (1990), que incorpora als gèneres estudiats en el recull anterior el títol-epígraf, les nades, el lema, l'emblema i el *Witz*; i 5) *Les formes brèves* (MONTANDON, 1992), l'estudi tal vegada més globalitzador, però alhora més indecís en les seves distincions.

Esmetem també l'enganyós *Formas breves del relato* (1986), que pot fer pensar d'antuvi en estudis sobre els gèneres sentenciosos al si del discurs continu; en realitat es tracta d'un recull dedicat al conte, el romanç, l'exemple, la "nouvelle", el diàleg renaixentista i el relat hagiogràfic; sens dubte, hauria estat menys equívoc un títol com "Formas del relato breve". Afegim, en fi, el líric i impressionista *Petites formes en prose après Edison* (DELAY, 1987); l'autora precisa que entén per "petites formes" "les formes brèves après Edison" (14), inventor que li serveix de metàfora de la creació fàustica... l'assaig és però poc recomanable per a qui s'interessi en les demarcacions entre les diferents formes breus.

Ens referim, en primer lloc, a "formes fixes", amb què Lanson (1909: 126) encapçalava el seu capítol sobre l'art del retrat i de la màxima, i en què aquest darrer es veu reduït a una combinatòria absolutament gratuïta (com veurem, els oulipians reprendran aquest punt de vista); i, en segon lloc, a "formes simples", dins les quals Jolles ([1930]) encabia l'endevinalla, la locució (proverbial o sentenciosa) i el *Witz*. També és cert que amb l'adjectiu de "breu" es donava per primera vegada una pista fonamental per a una definició d'aquestes formes --encara que fos una definició *a minima*, ja que la brevetat no és un tret exhaustiu ni exclusiu de cap d'elles en particular. La generalitat i la transparència de la fórmula, però, en deixar tota latitud d'ús, són perilloses, perquè poden fer pensar que la màxima i l'aforisme, per exemple, són poca cosa més que un "digest" de cultura, una mena d'eslògan fet per a lectors pressuts (és a dir, ociosos). Com veurem més endavant, al capítol tercer, la lectura antològica de la màxima sembla participar d'aquesta mateixa ideologia: com que és breu, ens diuen O'Brien i Fallois, Proust és clar, Proust és fàcil de llegir en màximes.

Així les coses, la més mínima prudència a l'hora d'oferir una aproximació a la màxima sembla aconsellar de desbrossar el terreny a través de la comparació d'aquesta forma amb aquelles que li són properes o col·laterals. En les pàgines que segueixen, doncs, intentarem, abans d'abordar una anàlisi del gènere *per se*, fornir una síntesi de les principals recerques en aquest camp, tot insistint en els trets principals que la màxima comparteix amb aquestes altres formes, i en aquells en què en divergeix.

2.1. Màxima i pensament

Ja La Rochefoucauld, practicant d'ambdós gèneres, donà peu a considerar-ne la interacció, i convindria no oblidar, com es fa sovint, el títol triple que donà al seu llibre, amb el joc que ens proposa la conjunció d'equivalència --*Réflexions ou Sentences et Maximes morales*; al segle següent, Vauvenargues i Chamfort titularan els seus, respectivament, *Réflexions et maximes* i *Maximes et Pensées*. És molt estesa la idea que el pensament (la "pensée"), la reflexió moral¹², gràcies a la seva major fluïdesa fràstica i al seu desenvolupament --el contingut hi és complet en els seus nexes lògics i les seves mediacions intel·lectuals--, és una màxima explícita (i, en aquest sentit, menys xocant), una màxima que "discorre"; i viceversa, que la màxima és una reflexió implícita, a la qual manquen les causes i les conclusions, els arguments i les demostracions (Biaison 1990: 19-20). És cert en part que, gràcies a la seva amplitud, el pensament pot omplir un camp conceptual més ampli; l'ús que fa de la construcció hipotàctica --construcció argumentativa per excel·lència (Perelman & Olbrechts-Tyteca 1988: 213; direm sempre Perelman)-- li permet crear marcs, establir relacions i limitar les interpretacions¹³. Però la màxima té precisament al seu favor el fet de basar l'originalitat del pensament que proposa no tant en el reconeixement o l'adhesió del lector com en la paradoxa --la parataxi, fa notar el mateix Perelman, deixa més

¹² De la qual VAN DELFT, en el seu llibre documentadíssim (1982), fa un gènere, i fins i tot al si de la narrativa (93-99).

¹³ Es compararà la diferència entre la màxima "l'erreur est plus entêtée que la foi et n'examine pas ses croyances" (III: 695) i el pensament següent, també de Proust, en què prolifera un complicadíssim aparell hipotàctic, amb els nexes lògics i les mediacions que el caracteritzen:

"les égoïstes ont toujours le dernier mot; ayant posé d'abord que leur résolution est inébranlable, plus le sentiment auquel on fait appel en eux pour qu'ils y renoncent est touchant, plus ils trouvent condamnables, non pas eux qui y résistent, mais ceux qui les mettent dans la nécessité d'y résister, de sorte que leur propre dureté peut aller jusqu'à la plus extrême cruauté sans que cela fasse à leurs yeux qu'aggraver d'autant la culpabilité de l'être assez indélicat pour souffrir, pour avoir raison, et leur causer ainsi lâchement la douleur d'agir contre leur propre pitié" (II: 577).

I hom té el dret, és clar, de preferir el primer enunciat, sens dubte més evocador i enigmàtic: ben mirat, conté en potència el segon.

llibertat, no sembla imposar cap punt de vista. I aquí no estarà de més recordar l'evolució del gènere: a partir de La Rochefoucauld, les representacions mentals normatives cedeixen davant l'expressió del reprimat d'una cultura; a l'estratègia del consens la màxima substituirà progressivament la de la connivència --aliada dels "happy few", esdevé obscura i indiferent a la popularitat. És per tot això que sembla a totes llums massa superficial de considerar que entre màxima i pensament es dona un acord de continguts i un desacord formal; mantenir aquesta idea implica caure un cop més en el típic divorci entre significat i significant, propi d'un tipus de crítica que encara no ha entès que tota forma és forma de contingut.

No cal fer una lectura gaire minuciosa de la *Recherche* per copsar que Proust és menys autor de màximes que de pensaments -- molts d'ells, és cert, nodrits de més d'una màxima estructuradíssima¹⁴. La frase llarga, per bé que no única, sembla connatural al seu estil; com ho ha mostrat un dels millors especialistes en la matèria (Milly [1975]), les frases que a *Du côté de chez Swann* i *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* arriben a les deu línies o les superen (en l'edició de la Pléiade) ocupen quasi la quarta part del total¹⁵. Per la seva banda, Louria (1971) subratlla la gran importància que té en Proust la convergència (terme que prefereix a "enumeració" per raons que no ens revela), tret estilístic que contribueix a l'allargament de la frase, i que Proust empraria en més de 4.500 ocasions (!) en les 3.000 pàgines de la *Recherche*. Finalment, Naturel (1986), conscient de la importància del fenomen, arriba a concebre la frase llarga proustiana no com a unitat gramatical i lingüística, sinó com a unitat narrativa i com a pretext per al naixement d'una nova "poètica de la frase" --quan en realitat el que proposa és una ben simple i improbable lliçó de psicologia de la creació: així, l'autora es permet de recórrer a la imatge

¹⁴ Com a exemple: "Les liens entre un être et nous n'existent que dans notre pensée. La mémoire en s'affaiblissant les relâche, et, malgré l'illusion dont nous voudrions être dupes et dont, par amour, par amitié, par politesse, par respect humain, par devoir, nous dupons les autres, nous existons seuls. L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment" (IV: 34).

¹⁵ Milly precisa (5, n. 1) que entén "frase" en el seu sentit corrent: segment de discurs escrit comprès entre dos punts.

de la reproducció biològica per il·lustrar el procés de la gestació artística, concloent que la frase breu és sinònima d'esterilitat, la mitjana, de concepció, i la llarga --definida com "'l'écriture du plaisir et le plaisir de l'écriture" i suposadament absent en els moments en què el narrador es troba en un estat de disfòria--, de "mise au monde" (61)¹⁶.

2.2. Màxima i aforisme

Ja hem donat més amunt, en apuntar el desordre terminològic imperant en l'estudi del tema, algunes mostres de la confusió entre aquests dos gèneres. La mala premsa de què pateix la màxima en amplis sectors de la crítica¹⁷ --juntament amb la consciència de l'alt valor d'algunes de les seves realitzacions-- ha portat molts estudiosos a canviar-li el nom, utilitzant-ne un altre que als ulls de molts està imbuït d'un prestigi més sòlid, i indefectiblement lligat a la tradició germànica (font de tantes i tantes enveges, sobretot a França i per motius que no vénen al cas)¹⁸. L'aforisme dels alemanys constituiria,

¹⁶ Les arbitrietats de Naturel no s'acaben aquí. Partint de la base falsa que la "phrase longue intellectuelle" o "de raisonnement" és fruit de la intel·ligència lògica i demostrativa i que la "phrase longue affective" o "de sensation" neix d'una evocació poètica i lírica, dedueix que aquesta darrera és més desenvolupada en volum i en expressivitat que no pas la primera (57).

Ens trobem, ja es veu, en ple folklore i festival proustians (al darrera hi ha, és clar, la magdalena i els miracles de l'involuntari): com tants d'altres, Naturel confon l'"efecte" de la frase (el producte) amb el seu il·localitzable origen (la seva producció); com tants d'altres també, postula una visió esquizofrènica de l'estil --la intel·ligència és fatal per a la poesia i la intuïció per a la reflexió. Certament, les declaracions del narrador de la *Recherche* a favor de les veritats de la sensació per damunt de les de la intel·ligència --declaracions a les quals la crítica, des de fa ja força temps, comença a fer poc de cas-- han fet molt de mal a la seva obra.

¹⁷ Ho demostra la relativament recent diatriba de POIROT-DELPECH (1978) contra una novel·la d'Hervé Bazin (*Un feu dévore un autre feu*), en què, a més, el crític elogia la novel·la anglo-saxona "de comportement" contra "l'art ultrapersonnalisé" dels francesos (22).

¹⁸ Aquest moviment també ha afectat l'exegesi proustiana. Sols farem constar aquí dos exemples de la confusió entre màxima i aforisme --en benefici d'aquest darrer, òbviament. El primer: la publicació, a *Les nouvelles littéraires*, d'un petit recull de màximes i pensaments inèdits de l'autor, però sota el títol de "pensées et aphorismes" (PROUST, 1936); el segon es deu a BRÉE (1969), que dedica unes

així, una mena de contrapès ontològic i metafísic de la màxima (suposadament d'abast més pràctic o moral) dels francesos, amb la qual cosa se'ns insinua (Missac 1974: 373) que el primer enllaçaria amb Grècia (la filosofia i el coneixement) i la segona amb Roma (el comerç i la guerra).

Ho hem sentit a dir molt sovint, encara que no exactament en aquests termes: l'aforisme és el germà ric de la màxima --i la màxima la versió acadèmica i estereotipada de l'aforisme--, irremeiablement "usée", tancada i artificiosa (Onimus 1969: 113). Obertura i clausura, inspiració i reflexió, aquest és el binomi contrastat amb què molts han volgut diferenciar ambdues formes. L'aforisme seria una il·luminació brusca i elèctrica, oracular i genial, anormativa i sublim, el producte privilegiat d'un procés pulsional i esotèric, paraula sagrada que brollaria de la boca mateixa de l'Esperit. És evident però que no totes les manifestacions del gènere presenten aquestes "virtuts" --segons les quals, com es veu, l'aforisme seria la forma moderna de la vella catarsi--, i per això la crítica s'ha vist obligada a establir una nova distinció: entre el "bon" aforisme, l'espontani (*Einfall*, punt de partida, enlluernament), i l'aforisme elaborat o reflexiu (*Klärung*, punt d'arribada, resultat d'una clarificació lenta i gradual). El primer presenta més d'un punt de contacte amb el *Witz*, i no és casual que Freud citi "acudits" del seu apreciat i en alguns aspectes precursor Lichtenberg en el cèlebre estudi que consagrà a aquesta forma ([1905]) --ni tampoc que Missac (1979: 12) faci d'aquest savi eclèctic un "aphoriste" i no pas un "aphoristicien".¹⁹ El segon, en canvi, mostra un rigor formal que l'emparenta amb la màxima: hi és fonamental la composició i l'estructura lògica de l'enunciat, com ho suggereix Gray a propòsit dels aforismes de Wittgenstein, en un article, tanmateix, sobre Kafka²⁰.

frases a les relacions entre "aforismes" i novel·la en l'obra de Proust.

¹⁹ És a dir, segons una oposició a hores d'ara ja canònica en aquest àmbit, un creador involuntari d'aforismes, contràriament als escriptors conscients de la precedència d'un motlle genèric en què encofraran les seves produccions. La distinció ens sembla d'una candidesa evident: amb una mica d'esforç, no és difícil passar per extravagant --ni de fer-se el boig.

²⁰ GRAY (1984: 465) hi defensa que els pensadors preocupats pels problemes del llenguatge empen sovint l'aforisme com a forma que els permet d'explorar-ne les possibilitats i les limitacions.

Òbviament, la disparitat entre *Einfall* i *Klärung* no és tan sòlida com pot semblar d'antuvi. No és difícil trobar en el mateix La Rochefoucauld, citat fins al cansament pels defensors de la concepció racionalista i intel·lectualista de la màxima, proposicions que en destaquen el caràcter intuïtiu i immediat, brillant i contingent²¹. Afegim que la pretesa superioritat de l'*Einfall* respecte de la *Klärung* (de Novalis, Friedrich Schlegel o Valéry per damunt de La Rochefoucauld) té les seves connotacions. En molts aspectes vivim encara, lamentablement, sota el ròssec de certa vulgata romàntica (i que tant de mal ha fet al mateix romanticisme), que ha deïficat els miratges de la inefabilitat creativa, la immediatesa del *pathos* i el geni estètic, l'art pur de tota constricció normativa. Esperem que el ressorgiment actual de la retòrica, juntament amb l'auge de la genètica textual (defensora del "work in progress" i el "treball" de l'escriptura), aconseguiran de funcionar com un antídoto contra aquesta percepció sentimentalista i dionisiaca de la literatura.

Lafond (1992), tal vegada el més ferm portaveu de la idea de l'originalitat genètica de la màxima clàssica francesa --la qual no seria en absolut, com pretenen alguns, la forma degenerada i mundana de l'aforisme antic ("sentence à l'usage du beau monde", diu d'ella Blanchot (1960: 481))--, nega en canvi, en parlar de Nietzsche i del grup d'Ilena, tota novetat a l'aforisme romàntic alemany (es refereix, és clar, a l'aforisme-*Klärung*, encara que no ho digui). Aquest seria, a més del darrer avatar de la γνώμη grega, hereu de la màxima francesa del segle XVII --i el fragment dels germans Schlegel anàleg a l'"essai" de Montaigne. Nacionalismes a part, és innegable, per exemple, que Nietzsche no renuncia a la màxima (ell l'anomena "sentència") --

²¹ "[...] il est aussi ridicule de vouloir faire des sentences, sans en avoir la graine en soi, que de vouloir qu'un parterre produise des tulipes, quoiqu'on n'y ait point semé d'oignons", ens diu el Mestre a la màxima (pòstuma) 505 (LA ROCHEFOUCAULD 1964: 475); i en una carta a la marquise de Sablé suggereix l'índole interna (somàtica) de la màxima: "Je ne sais si vous avez remarqué que l'envie de faire des sentences se gagne comme le rhume" (609).

Sobre la qüestió de l'origen intuïtiu o especulatiu del gènere, remetem al capítol que li dedica ROSSO (1968: 47-59): "Ipotesi sulla genesi delle massime: formazioni spontanee e riflesse"; l'italià conclou, fent seva una vegada més una posició conciliadora ("sinèrgica", li agrada dir), que "il carattere spontaneo, aggressivo, 'irrazionale', occasionale, della massima è considerato essenziale quanto quello logico-riflesso" (58-59).

segurament admira massa França per estar-se'n. Li devem, a més, interessantíssimes remarques (la majoria elogioses) sobre el gènere (Nietzsche 1994: [9], [391], [454], [531], [575])²². Giulia Cantarutti (1980: 85-91), poc suspecta de patriotisme (es tracta sens dubte d'una de les millors especialistes en el tema a Itàlia, juntament amb Corrado Rosso i Maria Teresa Biondi), dedica el capítol novè de la primera part del seu llibre a la influència de la tradició francesa de la màxima en l'aforisme germànic; uns anys més tard (1984) tornarà al tema, per tal de reivindicar l'existència d'una tradició europea de l'aforisme que arrancaria de l'Antiguitat i arribaria fins als nostres dies²³.

No voldríem acabar aquest subcapítol donant a entendre que existeix una sinergia completa entre màxima i aforisme. Segurament el punt fonamental que permet de separar-los --o si més no que permet de separar la màxima d'un cert tipus d'aforisme: ens referim a les seves manifestacions contemporànies-- radica en els vincles estrets que manté l'aforisme amb la poesia. No és cap novetat dir que molts "aphoristes" (i també molts "aphoristiciens") són alhora poetes (per atènyer-nos a la tradició francesa: Valéry, Char, Michaux, Max Jacob, Ponge, etc.), ni assenyalar la gran importància que té l'aforisme en el moviment surrealista. És sabut que l'aforisme abandona progressivament el terreny de l'especulació filosòfica en benefici de la funció poètica, fent del mateix llenguatge el seu tema privilegiat. Podria objectar-se que el mateix moviment és palès en la màxima --de la qual pocs contesten avui el valor literari--, però sens dubte en molt menor grau: si bé pot assemblar-se a la paraula poètica en força i vitalitat, no deixa de ser alhora paraula comunicativa, ja que el significat hi ocupa un pes essencial. L'aforisme, per contra, en consagrar el poder del significat, pot ser entès com el lloc d'una

²² Assenyalem entre claudàtors no pas la pàgina, sinó el número que porta cadascuna en l'edició consultada. Diu Nietzsche en una d'elles (la [391]): "El *aforismo*, la *sentencia* [...], son las formas de la `eternidad' [...]" (la cursiva és nostra); no creiem que la fluctuació terminològica sigui signe d'indecisió, sinó producte de la consciència que té Nietzsche de la confluència entre ambdues formes.

²³ I no podia escollir millor epígraf al seu article que aquesta declaració de CANETTI (1978: 56): "Leggendo i grandi autori di aforismi aforisti si ha l'impressione che si conoscessero tutti bene tra di loro".

"exaltation solitaire du Nom" (Berranger 1984: 169). Tot això és el que ha posat de manifest un col·loqui internacional celebrat fa poc, i consagrat, en particular, a l'aforisme poètic --però en què no van faltar mencions obligades a Joubert, Leiris o Céline (alguna cosa vam dir-hi sobre Proust, en qualitat de simple oient)²⁴. Les millors comunicacions van ser precisament aquelles que van intentar respondre a la qüestió de si el sintagma mateix d'"aforisme poètic" era un oxímor o un pleonasme... El debat, com es veu, es va moure entorn de la confrontació entre dues concepcions difícilment conciliables: hi ha qui es va inclinar per una definició tradicional de l'aforisme --com el controvertit Rabaté, que parlà sobre des Forêts--, segons la qual aquest seria una mena de paràsit, una intrusió estrangera o exògena de la "loi" i del "savoir" en el cos del poema; la majoria, però, van insistir en una concepció oracular i "alquímica" del gènere --com Montandon, que va parlar de Jean-Paul, o Bogumil, que ho féu sobre Celan--, segons la qual tota poesia seria, per definició, aforística.

2.3. Màxima i proverbi

Si dèiem més amunt de l'aforisme que molts el consideraven el germà ric de la màxima, ens trobem ara amb el seu germà pobre, a causa, sobretot, del reconeixement del seu caràcter oral i popular, pintoresc i "simple" --característiques que oposen diametralment el proverbi a la màxima (tan solemna i llibresca), i de les quals podem esperar que es malfiarà la novel·la, gènere burgès per excel·lència. De fet, però, tots els especialistes coincideixen que la separació entre ambdues formes no és "operativa" i funcional fins a partir del segle XVII, en què La Rochefoucauld, en un afany quasi voluntarista del llenguatge, donarà per primera vegada a la forma breu una dimensió

²⁴ El col·loqui va reunir una trentena d'especialistes, molts d'ells de reconegut prestigi --per no citar sinó els més il·lustres: Christian Moncelet, que en fou el seu càlid organitzador, Alain Montandon, Marie-Paule Berranger, Dominique Rabaté o Robert Pickering. Va ser sota el lema volgutament ambigu de "Désir d'aphorismes" (1995) --trobada de Montandon, l'autor de *Les formes brèves* (1992). Les *Actes* es publicaran previsiblement a començos de 1996, i inclouran (també previsiblement) un petit article que ens va ser demanat sobre la màxima com a estratègia de motivació novel·lesca --tema que tractem amb més detall a 5.3.

pròpiament cognoscitiva i estètica, transcendint-ne el didactisme i el sentit pràctic.

"The wisdom of many and the wit of one", diu del proverbi Archer Taylor ([1962: 68]), considerat per molts pare de la paremiologia internacional; la fórmula, que n'inverteix una altra per reorientar l'èmfasi dels seus elements ("One man's wit and all men's wisdom", atribuïda a Lord John Russell), pretén il·lustrar-ne alhora l'origen i la naturalesa: inventat per algú i aplicat a una situació particular, el proverbi acaba pertanyent alhora a tothom i a ningú, fins al punt que la idea mateixa que podria tenir un origen sembla contradictòria --per això diu Compagnon (1979: 128) que el proverbi és un testimoniatge sense testimoni, o del qual tothom testimonia. El proverbi es presenta, en aquest sentit, com la forma lingüística pròpia d'un espai cultural (el saber de la col·lectivitat, el discurs de l'opinió pública, el lloc comú en el seu sentit modern²⁵) en què res no s'inventa, i en què hom retroba i distribueix les veritats elementals, com si el seu ús continuat en garantís l'evidència i l'efecte d'adhesió en confirmés la justesa. Dit filosòficament: es tractaria d'una proposició fictíciament admesa com a no "falsable", ja que la consagra menys el pensament que transmet que el suposat consens (revers de l'absència de signatura) que l'envolta, i que acaba incloent aquell mateix contra qui l'atac, donat el cas, és dirigit; no en va hi preval la funció fàtica, com a senyal de pertinença a (i de dependència de) la col·lectivitat majoritària -- mentre que la màxima, en establir una clara dicotomia entre el seu autor i els seus lectors (o si més no part d'aquests lectors) seria, per contra, una forma altiva i polèmica. Aquest "reconeixement" del proverbi per part de la competència cultural del lector té molt a veure amb l'automatisme verbal i auditiu que es troba a la seva base²⁶. Es tracta

²⁵ Recordem que els *loci communes*, en la seva primera accepció (arguments i proves aplicables a tots els termes), no tenen res de pejoratiu: formen part de la gran tradició retòrica, en què se situaven en el nivell de la *inventio* (LAUSBERG [1960]: && 407-409); vegeu també PERELMAN (1988: 112-132).

²⁶ GREIMAS ([1960]) ha parlat de la retòrica del proverbi: ultra la metàfora, de què tractarem tot seguit, li són essencials les figures fonètiques (ritme binari, rima interna, al·literació, etc.) i les repeticions i les oposicions lèxiques. Tots aquests elements exalten en certa manera el costat material de la llengua, per la qual cosa molts veuen en el proverbi una mena de fórmula màgica i ritualitzada: ja hem vist més amunt (Cf. n. 8) una sospitosa comparació entre la locució proverbial i el *mandala*.

d'un reconeixement que fa del proverbi --el qual, a diferència de la sentència, *sempre* té la qualitat d'*auctoritas*-- una citació, però una citació particular, i per dues raons. En primer lloc, perquè no se li pot assignar una primera enunciació i donar-li el segell d'un autor (com és el cas de la màxima)²⁷; parafrasejant la perspectiva argumentativa i polifònica (i antireferencialista) d'Anscombe (1995: 69-80), direm que l'enunciador del proverbi és una mena de locutor, un delegat de la saviesa de les nacions que decideix recolzar-se en el principi que invoca no pas per descriure una situació o per raonar sobre un fet (a diferència de la màxima, el proverbi és rarament descriptiu, i rarament apareix en els sil·logismes), sinó per tipificar-los, anàlogament a com un advocat utilitza una llei --l'autora de la qual no és pas ell, ans la justícia, de vocació universal com el proverbi. En segon lloc, si el proverbi és una citació particular és perquè la repetició que es troba a la base de tota citació (i, de fet, del mateix llenguatge) ha de ser aquí absolutament idèntica, ja que no tolera cap alteració ni en les paraules que el componen ni en l'ordre en què apareixen (Paulhan 1925: 48): és un bloc, una unitat acabada "à prendre ou à laisser". Des d'aquesta perspectiva, el proverbi seria més un producte del folklore verbal --d'un dipòsit o repertori fossilitzat-- que no pas un autèntic acte de creativitat lingüística.

En definitiva, un proverbi no és tal si no pot ser memorat (repetit) i aplicat *ad infinitum* --aquesta és sens dubte una de les condicions de la seva supervivència: a través de la síntesi d'un fenomen o d'un cas exemplar, el proverbi sanciona en teoria tots els fenòmens o casos anàlegs possibles, i això sense haver de passar necessàriament, com ho fa la màxima, per l'abstracció i la generalització. Així, per oposició a la dita (Greimas [1960]: 310-311), que no ofereix cap opacitat semàntica (el significat de "Chose promise, chose due" és directe, no cal anar-lo a buscar enlloc) --i també, afegirem, en contrast amb la màxima, el sentit de la qual, per

²⁷ La qual cosa té molt a veure amb la seva naturalesa inartística. Efectivament, per bé que tant el proverbi (classificat entre els *testimonia*) com la sentència entren dins les *probationes*, l'un és inclòs en la categoria de les proves inartificials --aquelles que es presenten sense l'ajut de la retòrica, i que per tant es troben ja fetes: el proverbi val com a prova, però com a prova citada d'un altre lloc--, mentre que l'altra pertany al capítol de les artificials o artístiques --aquelles que s'extreuen, via reflexió, de l'objecte mateix del litigi (LAUSBERG [1960]: && 350-357).

conceptual que sigui, és comprensible en la seva literalitat (un enunciat com "l'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au coeur" (III: 887) porta en si mateix la seva pròpia *ratio*), el proverbi comporta quasi sempre una lectura metafòrica, una intencionalitat no lineal: "Bonjour lunettes, adieu fillettes" no s'entén sense passar per la connotació, la qual ens diu que "lunettes" és una metàfora de la vellesa, i "filletes" de la joventut. Aquest detall té la seva importància, ja que implica que, desproveït d'una situació pragmàtica --mancat del seu context--, el sentit del proverbi pot passar-nos desapercebut o confondre'ns (Paulhan 1925: 39-41)²⁸; és per això que l'antologització que del proverbi fan els diccionaris --els quals, en reverenciar un estat immaculat i intocable de la *langue*, desatenen el *discours*-- és encara més injustificable que la que es fa de la màxima (la qual té un grau d'autosuficiència semàntica molt més elevat), per molt que les raons que se'ns en donin tinguin molt a veure, explícitament o no, amb la conservació de les arrels d'un poble.

S'ha dit i repetit, en oposar proverbi i màxima, que mentre que aquesta és de l'ordre de l'especulació i del coneixement --ja que transforma en una abstracció simbòlica (lingüística) l'experiència viscuda--, aquell ho és del de l'acció²⁹; un ordre, aquest darrer, que enclou tot un saber pràctic i actiu, immediatament utilitzable, incansablement reprès de generació en generació, i que té per ambició principal de preveure l'imprevisible (el proverbi, és sabut, s'erigeix en contra de la precipitació, una de les causes més comunes dels nostres errors), realitzant una mena de "mise en ordre" del món (Ollier 1976: 332). Sigui quin sigui el missatge transmès, la tendència del

²⁸ I fins i tot en el cas en què es troba contextualitzat, molts són víctimes de literalisme, és a dir, d'una ignorància de la significació que impedeix atènyer el sentit figurat. Com és ben sabut, aquesta és la "malaltia" de més d'un personatge de la *Recherche*; el més emblemàtic és sens dubte el professor Cottard, que cedeix constantment als vicis del mimologisme (GENETTE 1976) i de la il·lusió referencial.

²⁹ Així, diu la sempre brillant BIASON (1990: 23-24): "Come un *boomerang*, el proverbio rimanda da un'esperienza personale dell'utente all'esperienza che l'ha generato: davanti ai casi della vita, l'utente del proverbio si risparmia ogni fatica concettuale e linguistica concludendo ogni atto non già con un'acquisizione di conoscenza ma con un rinvio ad un'esperienza esemplare". En la màxima, en canvi --i aquest és el seu "saper dire"--, es dona una "cancellazione di ogni esperienza del vissuto a profito dell'esperienza del linguaggio".

proverbi és la retrospecció, i el seu caràcter la resignació, el repòs -- com ho vol Jolles en la seva teoria antropològica de les formes simples ([1930]: 127)--; la seva funció és doncs consoladora, i el seu efecte, calmant i desdramatitzador en els tràngols de la vida (Zumthor 1976: 326)³⁰.

Així, el narrador de la *Recherche*, extremament primmirat a l'hora de denunciar els tics lingüístics de la resta de personatges, posa el dit a la llaga en fer exclamar a Françoise

*Qui du cul d'un chien s'amourose,
Il lui paraît une rose* (I: 122).

No serà inútil que recordem l'episodi: la criada es refereix metafòricament ("cul d'un chien") a una de les seves rivals, la "fille de cuisine" (el narrador, més humà, però en el fons més escatològic encara, l'anomena en canvi "la Charité de Giotto"...), la qual excita en ella una estranya antipatia gelosa --i menys en matèria culinària (Françoise és una Leonardo dels fogons, i ho sap) que per la predilecció tàcita de què gaudeix en el cor de la contradictòria tieta Léonie. Això no és tot: secretament, Françoise no tolera que la minyona de cuina s'hagi ofert una aventura sexual, i la conforta que l'expïï amb una mort solitària --*sedotta e abandonata*, el cel la condemnarà i la redimirà alhora amb un part dolorosíssim que, a més, la portarà a la tomba. L'enveja de Françoise, digna representant del catolicisme ultraconservador de Combray (és a dir, de províncies), sembla anar, doncs, en un doble sentit, i no és pecar de malfiança pensar que Proust ens en dóna una pista clara en l'elecció del vocabulari del proverbi citat més amunt (per cert, "desviat"). Com era d'esperar, l'enunciat és manllevat a l'ancestral "sagesse des nations", i per això la mateixa Françoise no pot estar-se d'introduir-lo, amb contundència, en aquests termes: "c'est bien comme on disait dans le patois de ma pauvre mère"³¹. Proust ve a dir-nos que, com a paraula

³⁰ Funció i efecte també perceptibles en la màxima, encara que, sens dubte, en menor grau: rera seu hi ha no sols pretensions cognoscitives i estètiques, sinó també, com veurem més endavant, motivacions psicològiques.

³¹ Són de profit en aquest sentit les remarques de BAUDOUIN (1970: 300), el qual recorda que l'aura axiològica del proverbi es basa en les observacions de Lévi-

solidificada i immobiliista que és, el proverbi és alienant i despersonalitzador, i que per això provoca en personatges com Françoise l'eufòria de la paraula compartida, la reafirmació d'un lligam social i biològic (hereditari, *adàmic*) i d'una subordinació al sistema que estableixen i ratifiquen un contacte sense el qual s'imposaria el silenci. L'animadversió del nostre autor envers el proverbi --i també envers la locució proverbial, la dita i el clixé, formes totes elles que tendeix a englobar dins l'estereotípia verbal i cultural (el preconstruït, tema com més va més de moda)-- contrasta amb la nostàlgia que la seva clara eclipsi en la civilització contemporània provoca en d'altres autors. En efecte, són molts els que, envaïts per una mena de dèria recuperativa, semblen subscriure el vell tòpic de *torniamo all'antico*, però no pas, com ho volia Verdi, per fer un pas endavant; una mostra tangible d'aquest moviment és l'auge actual dels diccionaris de proverbis (i de màximes, també), com tindrem ocasió de veure, però per altres raons, al capítol següent.

Nostàlgia inesperada de Barthes, per exemple, i segurament explicable per la bandera marxista que va arborar fins poc abans de la seva mort, i per la seva consegüent (i sospitosa) defensa del proletariat. Destaquen, en aquest sentit, les remarques que escampa al suculent *Mythologiques* (1957), i principalment a "Le mythe aujourd'hui", en què oposa (242-243) el proverbi popular a la màxima burgesa: el proverbi, "langage-objet", seria una paraula activa i previsor (i no pas afirmativa), i participaria d'una comprensió instrumental del món; la màxima i l'aforisme, en canvi, formarien part del metallenguatge, un llenguatge segon que actua no sobre el món, sinó damunt d'objectes ja preparats --és a dir, un món ja fet i clos. En el mateix volum --a "La grande famille des hommes" (173-176)--, Barthes parla del proverbi i de les veritats gnòmiques amb menys tendresa (és clar que el context és ben diferent): el proverbi hi és

Strauss sobre la relació primera que manté el llenguatge amb la conservació de les estructures de parentesc. Baudouin afegeix que potser no és del tot casual que Paulhan extregui les seves famoses conclusions del seu coneixement de la societat malgaixa; efectivament, en el seu brillant i massa oblidat assaig "L'expérience des proverbes" (que retrobarem al proper capítol), PAULHAN ([1925]) parla de la societat Mérina de Madagascar com d'un lloc màgic, en què certs proverbis tenien el paper de fórmules de conciliació, i en què se sentien fragments d'una llengua de comunió.

relacionat amb l'humanisme clàssic que diu detestar el semiòleg, i que justifica la immobilitat de les coses a través d'un postulat naturalista (determinista) de la Història; rera aquesta hi hauria un ordre d'afirmacions de saviesa eterna, una Natura humana universal i inalterable. L'humanisme progressista, per contra, inverteix aquesta formulació, postulant la Natura mateixa com a històrica. És curiós que quasi vint anys més tard Barthes ([1975]: 248-249) apliqui el que acabem de veure a la màxima --qualificada, talment un oracle, d'"énoncé dont on soustrait l'Histoire" i de "bluff de la `Nature`"--, però per oposar-la, aquesta vegada, al fragment brechtia, el qual no seria mai generalitzador ("il ne `ramasse` pas"), sinó que està nodrit de contingències i d'especificacions³². Contradiccions a part, no podríem acabar aquest breu repàs de les contribucions de Barthes al tema sense comentar-ne tal vegada la més rica. Ens referim a "Le style et son image" ([1969]), que parteix d'una de les hipòtesis que d'aleshores ençà l'autor no es cansarà d'elaborar, però que ja es troba en alguns dels seus treballs anteriors: es tracta de la convicció que tota escriptura és per essència un procediment citacional, una memòria de traces, d'estereotips heretats, i que l'estil no és altra cosa que un treball de derivació de formes prèvies. El proverbi seria precisament un d'aquests *patterns*, del qual resultaria, per transformació externa, la màxima³³. Certes o no --es notarà que, en la jerarquia barthesiana, la

³² El detall ens sembla revelador no sols de les contradiccions terminològiques de Barthes, sinó també de la seva mala consciència com a escriptor de màximes -- i de fragments amb cascades de màximes. Ho prova l'excusa que podem trobar en la seva (pseudo)autobiografia (1975: 181), on al·lega una "raó emotiva" amb què pretén legitimar aquesta "mala" tendència. Anys abans, en un article en què lloa els fragments (o "éclats de langage") d'un enigmàtic F.B., BARTHES ([1964]) havia ja formulat idees semblants a les que expressarà sobre Brecht; ultra la severa crítica a què sotmet la màxima, absent dels escrits del jove autor (257 i 261-262), destaca d'aquest article la intuïció de la possibilitat d'un nou tipus de "romanesque" --precisament aquell que Barthes intentarà fer seu anys més tard.

³³ L'exemple adduït per Barthes és extret de Balzac, de qui cita la màxima implícita següent (es tracta de l'incipit de *Sarrasine*): "J'étais plongé dans une de ces rêveries profondes qui saisissent tout le monde, même un homme frivole, au sein des fêtes les plus tumultueuses"; l'enunciat no seria altra cosa que la transformació del proverbi "À fêtes tumultueuses, rêveries profondes" --es tracta, de fet, d'una dita, si hem seguit bé Greimas ([1960]).

També RIFFATERRE (1979: 47) considera la màxima --gènere literari en què el text és coextensiu a la frase-- com una transformació del proverbi, el qual, al seu torn, seria un cas particular (arcaic i gnòmic) del clixé.

màxima rep una vegada més el pitjor tracte--, el cas és que de les reflexions de Barthes en podem extreure dues conclusions de pes. La primera: que la màxima és, abans que res, forma, i que el que en retenim, d'entrada, no és pas el que diu, sinó el que és; la segona: que la màxima --a imitació o no del proverbi-- podria ser un germen d'escriptura.

Si l'intent de recuperació d'un ús viu i veritable del proverbi ens sembla equívoc i discutible en un autor de l'altura de Barthes, aquest intent esdevé del tot indefensable expressat per veus menys intel·ligents. Avui, per exemple, és clarament desviada i anacrònica la llança que romp Pilorz (1964: 78-80) a favor del gènere, en el sentit que la seva supervivència en el món contemporani (i especialment en els països capdavanters en el progrés tècnic-científic, suposadament contaminats de modernitat) hauria de constituir un baluard contra la rapidesa i una mina riquíssima d'informacions d'ordre històric. Com també ens semblen desviades i anacròniques les lloances de Tatin (1983: 25-26) --el qual defensa, contra els principis i els sistemes filosòfics (efímers com els filòsofs mateixos), la perennitat de tota expressió popular-- i la vindicació que fa Lamy (1986) de la utilització escolar del proverbi, en un article que ens és adreçat als professors de francès, perquè la didàctica de la llengua pugui rendibilitzar-ne les virtuts pedagògiques³⁴.

³⁴ Aquest moviment tampoc no ha preservat la màxima, és clar. Fan corrua els exemples; sols esmentarem les propostes de ROUGIER (1968) i de DUCHESNE i LEGUAY (1991). Partint de la base que als joves se'ls escapa el vocabulari abstracte del gènere, Rougier s'enginya a aplicar una màxima de La Rochefoucauld ("La flatterie est une fausse monnaie qui n'a cours qu'auprès de notre vanité") a una fable de La Fontaine ("Le Corbeau et le Renard", com era de preveure), que encarnaria els dos conceptes de l'adulació i la vanitat en éssers de carn i ossos; finalment, ens demana que sotmetem els nostres estudiants a un exercici similar --però aquesta vegada aplicant la mateixa màxima a *Le bourgeois gentilhomme* de Molière--, amb vista a obtenir d'ells una bona "composition". Una voluntat anàloga si no més desbocada encara inspira Duchesne i Leguay, el manual dels quals hauria d'ajudar els alumnes de primària i de secundària a escriure textos curts; per tal d'atènyer aquest objectiu els autors proposen un gran nombre d'activitats al final de cadascun dels vint-i-quatre estudis que consagren a sengles formes breus, i en què encaben, a més de l'aforisme (dins del qual és tractada la màxima), el fragment i el "trait", "formes" com ara la "miette philosophique", el "carnet", l'"album", la "célébration", l'"instantanée", el "fantasme", el "rêve", la "fiction brève", la "caricature", les "poésies fugitives" o les "minimes".

2.4. Màxima i *Witz*

"Chacun a sa manière propre d'être trahi, comme il a sa manière de s'enrhumer", declara Marcel al començament d'*Albertine disparue* (IV: 10), en constatar que la fugida de la seva amant atia en ell noves fiblades de gelosia. La frase, d'una agudeses quasi irreverent pel contacte que estableix entre la realitat moral i la fisiològica (una de les destreses en què excel·leix Proust, bon alumne de La Rochefoucauld), podria servir per defensar les innegables dots humorístiques de l'autor, contra aquells que el creuen poc donat a la broma. Aquí, però, el que ens interessa remarcar són els vincles entre dues formes aparentment allunyades, uns vincles que tenen molt a veure amb les finalitats lúdiques que *també* pot revestir la màxima. Diguem, per començar, que el parentesc entre màxima i *Witz* (el "mot d'esprit" francès) no és recent ni degut a Freud, sinó que compta amb una llarga tradició: ja Quintilià, com veurem al capítol quart, qualificava la *sententia* de tret lluminós (*lumen*), i Compagnon (1979: 152) no va errar en considerar que, en molts contextos, la millor equivalència del terme seria, precisament, "mot d'esprit"³⁵.

D'entre les contribucions sobre el *Witz* posteriors a Freud destaquen la de Jolles a *Formes simples* ([1930]) i la de Todorov a *Les genres du discours* (1978), autors que reutilitzarem en el subcapítol següent --hom diria que la quarta i darrera part del llibre del rus (223-310), dedicada als gèneres no literaris, està inspirada en el de l'alemany, malgrat la perspectiva netament diferent que adopten l'un i

³⁵ Que màxima i *wit* (l'equivalent anglès del *Witz*), malgrat les diferències, operen a l'interior d'un mateix camp formal i conceptual ho demostra una lectura atenta del remarcable article de TIEFENBRUN (1980).

l'altre (sòcio- o etno-lògica Jolles, i més estrictament retòrica Todorov). Jolles (198) defineix el *Witz* --la traducció francesa opta aquí per "*Trait d'esprit*"-- com "la forme qui *dénoue* les choses, qui *défait* les noeuds", fórmula amb què en subratlla la "disposició mental" i el caràcter insensat i contradictori, impensable i inconvenient. Com que destrueix les regles prescrites per la moral pràctica, els bons costums i les conveniències, el *Witz* pot fins i tot descompondre, gràcies a l'ús que fa de les exageracions, les transposicions i la ironia, qualsevol de les altres "formes simples", en les quals no inclou Jolles les "sàvies" (la màxima o el retrat, per exemple); "*l'univers du comique* --diu més enllà el crític-- *est un univers où les choses se nouent en se défaisant ou en se dénouant*" (207). El plaer del *Witz*, dirà el Calvino de "*Cibernética y fantasmas*" ([1963]), neix gràcies a les possibilitats de permutació i de transformació implícites en el llenguatge --l'italià estava aleshores sota l'influx de Propp i de Greimas (i l'OULIPO no quedava lluny). Podríem dir que, anàlogament al *Witz*, la màxima pretén ser provocadora i irònica (en la tradició del *dictum*), i que un dels seus ressorts principals consisteix precisament a unir el que es troba habitualment separat i a separar el que es troba normalment unit --com advertí ja Lanson (1909) i, quasi un segle més tard, Benabou (1990). Ara bé: així com el *Witz* exhibeix clarament les seves finalitats lúdiques i té l'ambició de provocar el riure del destinatari desafiant les lleis socials i morals --l'horitzó d'expectatives de l'oient--, la voluntat de la màxima és posar a prova les lleis lògico-representatives --que aquestes no resisteixin a la seva acció corrosiva i que el resultat sigui més o menys jugarer és, per dir-ho així, facultatiu.

Cal no negligir, a més, una altra divergència de pes pel que fa als processos de producció i de recepció, el *terminus a quo* i el *terminus ad quem*. Mentre que, pel que fa al primer aspecte, la gènesi de la màxima sembla trobar-se per damunt de les circumstàncies personals i psicològiques del seu autor (ja veurem més endavant, però, que aquesta regla ha de ser matisada), el *Witz* sorgeix de la càrrega de tensió i la impossibilitat d'alliberar-la altrament que a través del llenguatge, el qual aconsegueix en aquest cas, i de manera indeliberada, la funció de retorn a la calma, de *relaxatio animi*³⁶. El

³⁶ És simptomàtic, en aquest sentit, l'auge d'acudits i facècies varies amb què ens distreuen els *mass media*; no cal dir que aquesta socialització uniformadora i

segon aspecte deriva estretament del primer: mentre que la màxima es presta a una reutilització dialògica i continuada, el *Witz* està destinat a un consum immediat i ocasional, monològic; un cop proferit, retorna com un *boomerang* al seu locutor, en una mena de viatge autocomunicatiu --el fet que puguem escoltar-lo o llegir-lo vindria a ser una perversió del seu disseny original.

Acabarem amb l'aportació de Todorov, el qual distingeix en el *Witz* tres nivells que, amb les reserves que acabem de fer, no són difícils d'aplicar a la màxima. El primer es refereix a la "tendència" del *Witz* --en general agressiva, mai elogiosa. El segon concerneix el treball de figuració, que atrau l'oient (en la màxima, el lector) i el porta a buscar una nova interpretació, especialment a través de la figura de la contradicció. El tercer l'ocupa el treball de simbolització, que consisteix a induir un segon sentit (el "sens imposé") a partir del primer (el "sens exposé"); en aquest capítol, Todorov es dedica sobretot a l'anàlisi de la jerarquia dels sentits i el seu paper en la producció de l'"esprit", i subratlla la importància de l'ordre d'aparició dels elements del *Witz*, ordre que contribueix a l'efecte de sorpresa.

2.5. Màxima i endevinalla

Fixem-nos bé en aquesta màxima, també de Proust: "Il y a une chose plus difficile encore que de s'astreindre à un régime, c'est de ne pas l'imposer aux autres" (III: 482), i dirigida contra M. de Cambremer, que pretén fer beneficiar Marcel dels hàbits gastronòmics que tant de bé fan a la seva germana asmàtica. La seva estructura respon a l'esquema formal --llargament utilitzat en el gènere, i propi i constitutiu de l'endevinalla-- de "pregunta-reposta" (què és més difícil que seguir un règim? No imposar-lo als altres). Fixem-nos ara en aquesta altra:

Une heure n'est pas une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément (IV: 467-468).

degradada del *Witz* sembla respondre de totes totes a les necessitats d'una societat com més va més malalta.

En destaca la forma definitòria --també intrínseca a l'endevinalla, i clarament relacionable amb l'aspecte anterior--, aquí subratllada per la presència reiterada del verb "ser" (distribuïdor de l'existència com cap altre) i la negació implícita ("n'est pas", "ce que nous appelons") de les propietats que tot diccionari atribuiria als conceptes en qüestió: així, "une heure" i "la réalité" presenten, en màxima, atributs inesperats que deceben i traeixen la definició consensuada i socialment instituïda, estàndard, d'aquests termes. La màxima, deia Barthes ([1963]: 232-234) parlant de La Rochefoucauld amb cert menyspreu (és sabut que li prefereix La Bruyère, que reconverteix, en benefici propi, en autor de "fragments"), és una metàfora pura --una definició--, i per això tindria una "sécheresse algébrique". No és inútil recordar, amb Truchet (1967: XIV), el paral·lelisme evident entre la màxima i l'eclosió, a la França del segle XVII, dels grans diccionaris.

Pel que fa al primer dels dos trets que acabem d'evocar (l'esquema pregunta-resposta), és interessant el que ens diu Jolles ([1930]: 105-106) sobre les relacions entre el mite (també "forma simple" al seu parer) i l'endevinalla --per bé que, en conjunt, el seu estudi sobre aquesta Forma és decididament menys inspirat que el que consagra al *Witz*. Jolles apunta que la diferència exterior entre mite i endevinalla és que el primer és una resposta a una pregunta prèvia --en relació sempre amb la naturalesa profunda dels fenòmens de l'univers--, mentre que la segona és una pregunta que exigeix una resposta ja xifrada --i per això l'un porta "les couleurs de la liberté" (és actiu) i l'altra "celles de la contrainte" (és passiva i opressiva)³⁷.

La segona característica (l'endevinalla com a definició), en canvi, és tractada remarcablement per Todorov a "La devinette" (1978) --i aquí recobrem el nervi i la vena que li hem trobat a faltar en el seu assaig sobre el "mot d'esprit" (sorpren que Todorov sigui un autor tan irregular). Després de fer una revisió molt crítica del discurs de l'endevinalla a partir de la bibliografia que ja ha generat (força, per

³⁷ Són així mateix interessantíssimes les consideracions amb què COMPAGNON (1979: 133) vincula, a partir de la noció de versemblança, la *gnômé* aristotèlica i el mite platònic; aquella hauria vingut a supplantar aquest --substituint el seu origen màgic o religiós pel consentiment universal de la humanitat--, però sense canviar-ne la funció (fornir una imatge de la realitat).

cert), Todorov assenyala que el seu tret constitutiu és que presenta l'estructura d'una definició dialogada invertida. Podríem fer de les dues rèpliques --la frase o part present, d'una banda, i el mot o part absent, d'una altra (la pregunta i la resposta de Jolles)-- una única frase afirmativa, amb la qual cosa obtindríem una relació de sinonímia entre el predicat (la primera rèplica, el "symbolisant", diu Todorov més endavant) i el subjecte (la segona, el "symbolisé"). Naturalment, aquesta relació, com apuntàvem més amunt, no és oficial o estatuïda pels diccionaris (no és "científica"), sinó lateral (metafòrica, sinecdòquica, paradoxal, sil·lèptica... *tròpica*), i així arribem a la conclusió que la rèplica de l'endevinalla és intrínsecament polisèmica: la sinonímia dels dos predicats amaga la polisèmia del significant. L'endevinalla, doncs, compartiria amb el *Witz* l'audàcia en la definició, i si no apliquéssim a audàcia els trets d'"extravagant", "espectacular" o "obscur", també amb la màxima --la qual sol estar proveïda d'un major aparell de garanties lògiques, com veurem ben aviat. No cal negligir, endemés, la conseqüència inevitable que es deriva de la diferència entre substitució (l'endevinalla exigeix de suplantar una rèplica per l'altra) i juxtaposició (és el cas de la màxima, el *Witz* i la definició, que no amaguen la denominació del concepte que tracten): l'endevinalla "imposa" al destinatari una acció verbal i immediata --per això devia dir Jolles que és opressiva i tirànica--, mentre que la màxima, més sol·lícita, el "convida" a una activitat lenta i reflexiva.

És clar que bona part de les diferències entre màxima i endevinalla, i també entre màxima i *Witz* i entre màxima i proverbi, depenen del caràcter escrit de l'una --per oposició al caràcter essencialment oral dels altres (sobretot de l'endevinalla i el proverbi, però també del *Witz*). No sembla fora de lloc en aquest sentit portar aquí les remarques de Derrida (1972: 372-378) sobre les propietats del signe escrit: es tracta d'una marca que 1) es pot repetir en absència no sols del subjecte que la va emetre en un context determinat, sinó també d'un receptor concret; 2) pot llegir-se en un context diferent del seu context real, independentment de la intenció de l'escriptor; i 3) està subjecta a un *espacement* en doble sentit: es troba separada de la resta de signes en una cadena particular, d'una banda, i, d'una altra, d'una referència present (és a dir, es pot referir únicament a quelcom

no present en ella)³⁸.

Acabarem tornant a Todorov, i en concret al seu esquema recapitulatiu a doble entrada (236). Hi reuneix les tres figures que al llarg del seu recorregut ha detectat en els diferents tipus d'endevinalles, cadascuna de les quals capgira una veritat o "truisme sous-jacent". Així, les inversemblances inverteixen els llocs comuns, com les paradoxes inverteixen les tautologies, i les contradiccions, els entimemes. Podríem dir, aplicant en la seva generalitat aquesta reixa a favor nostre, que la màxima, com l'endevinalla, pretén convertir la paradoxa (la definició desviada) en una nova doxa --i aquesta vegada no contradirem pas Barthes (1975: 126-127)³⁹.

2.6. Màxima i regla

La discriminació entre màxima i regla és relativament poc problemàtica, sobretot si tenim presents les manifestacions més modernes de la primera, que n'han anat eliminant el costat prescriptiu, pragmàtic i educatiu, en benefici del descriptiu i l'especulatiu. Rosso (1984-1985: 80), després d'aconsellar una certa flexibilitat en la terminologia --i abans de defensar una possible confluència entre màxima i regla que ens sembla un xic suspecta d'ideologia conservadora (i no sols en matèria literària)--, apunta amb encert que podríem considerar les regles com a màximes pobres, en la mesura que la urgència de l'actuació que promouen redueix al mínim el moment especulatiu⁴⁰; les màximes serien en canvi regles dèbils, pel

³⁸ Potser a la llum d'aquest incís podem comprendre que la clara frontera que tant la màxima com l'endevinalla estableixen entre el ser i el semblar (ambdues són formes polèmiques, ja que s'erigeixen en contra de la definició rebuda) és de signe contrari; en efecte, mentre que l'endevinalla està del costat del semblar --es basa en un coneixement perceptiu de les aparences: la preocupa allò que sembla el que és--, la màxima està del costat del ser --pretén dir allò que és el que sembla, és a dir, el veritable.

³⁹ Opressiva i repressiva (evident), la doxa és Medusa, que petrifica qui la mira. Contra els productes "endoxaux" de la cultura de masses, la solució barthesiana és banyar-s'hi i rentar-se tot seguit amb una mica de discurs detergent. Barthes sosté que, com a escriptor que és, es troba en l'espai de la paradoxa, i recorda, de la mà de Diderot, que el mot significava al segle XVIII "une proposition contraire à l'opinion commune".

⁴⁰ Podríem dir, en aquest sentit, que les regles s'assemblen (si més no per la

fet que, fins i tot en el cas en què contenen una ordre (generalment implícita), aquesta és nodrida amb un gran luxe especulatiu i expressiu.

2.7. Màxima i llei

És curiós de constatar, enllaçant amb el que acabem de dir, que Proust (o el seu narrador, que aquí ens sembla el seu clar portaveu) anomena màxima el que avui entenem precisament per regla moral o norma de conducta, amb la qual cosa demostra tenir una concepció altament negativa --i mirat des d'ara, molt tradicional-- del gènere. És cert que, almenys a la *Recherche*, el terme "maxime" --o "sentence", considerada el seu equivalent extern, retòric o sonor (Rosso 1968: 40), però que Proust no distingeix d'aquella-- apareix en comptades ocurrences. Però, significativament, sempre és aplicat a les instruccions o preceptes a què s'aferren els personatges, els articles i decrets que els guien en la vida, tot un cos antiquat de cànons i dogmes apreciats que tradueixen el seu "programa" moral --però al més sovint traït pels seus propis actes--, i que en la majoria d'ocasions (ho veurem al capítol vuitè) reben expressió lingüística en el més pur estil directe.

Marcel, en canvi (ho ha remarcat a bastament la crítica), parla poc: és aquell que busca en silenci, enmig de les confusions de l'existència, les "lleis", vocable del qual Proust recull, aquí sí, l'accepció moderna. N'hi ha prou de recórrer el riquíssim però costerut article que dedica el gran *Le Robert* a "loi" (cinc profuses columnes) per adonar-se de la polisèmia del mot i de la seva allargassada evolució. I basta també rellegir acuradament els passatges en què apareix en la nostra obra per copsar el sentit no normatiu (no ètic), ans científic i descriptiu, que hi té. Resumint, doncs, per Proust "llei" és el que la crítica moderna entén per màxima, que ell assimila a regla... "Formule générale énonçant une corrélation entre des phénomènes physiques, et vérifiée par l'expérience", diu de "loi" *Le Robert* (* III, vol. 6: 57),

seva intencionalitat) als eslògans, que PERELMAN (1988: 225) defineix com a "maximes élaborées pour les besoins d'une action particulière". En contraposició al destinatari de la màxima, el de la regla i l'eslògan és fonamentalment passiu i acrític.

definició que té molt a veure amb l'eclosió d'una "nova" ciència -- l'accepció es trobaria per primera vegada el 1690, tres anys després de publicar Newton els seus *Principis*: no és estrany, doncs, que La Bruyère, que moriria el 1696, identifiqui encara "loi" i "règle" (el temps no sempre corre)⁴¹. Com que no ens inspira cap ànim exhaustiu (ni aquí ni enlloc d'aquest treball), ens permetrem de citar un sol exemple de Proust --una màxima sobre la llei--, i de remetre a alguns altres en nota. Ve tot seguit.

El nostre narrador, després de fer constar la seva sorpresa davant la similitud oculta que presenten l'esguard d'un "historien de la Fronde" que acaba de conèixer i el d'un metge brasiler que temps enrere havia pretès guarir-lo dels seus ofecs crònics, resol que

les lois psychologiques ont comme les lois physiques une certaine généralité. Et, si les conditions nécessaires sont les mêmes, un même regard éclaire des animaux humains différents, comme un même ciel matinal des lieux de la terre situés bien loin l'un de l'autre et qui ne se sont jamais vus (II, 524).

Convindrem que la màxima és, simplement, superba. I sobretot pel joc exquisit i subtil de les correspondències que estableix: 1) entre l'historiador francès i el metge brasiler --i tanmateix, tan diferents en aspecte exterior, professió, llengua i cultura, i tan distants en origen geogràfic; 2) entre els llocs diversos i allunyats de la Terra --com França i Brasil; i 3) entre 1) (el psicològic) i 2) (l'astronòmic). Com es veu, la tercera analogia és avalada per una font d'autoritat, una coartada científica com poques: una llei física palmària i d'irrefutable evidència que, a més, Proust situa molt intel·ligentment a la "caiguda" de l'enunciat, amb vista a donar un caràcter encara més inapel·lable i conclusiu a la llei psicològica anterior, que és la que l'interessa --i és que el que ve al final és el que més es recorda, ens diuen les regles del ritme i els capricis de la memòria. El cel matiner i clar (la mirada tímida però inquisitiva) il·lumina alhora regions allunyades (examina el

⁴¹ "Loi" també significava aleshores, *mutatis mutandis*, el que la màxima per Proust: "règle dictée à l'homme par sa conscience, sa raison" (*LE ROBERT*: * II, 1, vol. 6: 57). Com Proust, LA BRUYÈRE (1962: 64) pretenia no haver escrit màximes (i Barthes, i Camus, i tants d'altres...), les quals eren per ell "des lois dans la morale", i pròpies dels "législateurs".

seu objecte de la mateixa manera, per molt que provingui d'èssers ben dissemblants). I en el cas improbable que algun lector s'atrevisi a trobar poc convincent aquesta "lleï de la lleï", li quedarà per meditar, a compte i risc seu, la restricció protectora de la frase hipotètica: "si les conditions nécessaires sont les mêmes". Algú podrà objectar que aquesta màxima sobre la mirada és, en realitat, una lleï orgànica o somàtica --i no pas psicològica--; però és que Proust treu profit de l'ambigüïtat que en aquest context li proporciona l'elecció d'un òrgan físic (no en va parla també d'"*animaux* humains") per conduir-nos a una constatació de fet no gaire original: que el gest és sempre mirall de l'ànima --i en Proust, és clar, del vici. Es notarà, en fi, el costat empíric de la lleï; talment una observació clínica, sembla derivar d'una operació inductiva: del particular al general, dels fets a la seva causa, i no pas a la inversa --com fa també sovint Proust, que no sempre és tan circumspecte en aquest terreny. Ho diu l'Adorno dels *Minima Moralia* (1951: 1^{er} fragment de 29), que és bastant de fiar: "Es ist die Höflichkeit Prousts, dem Leser die Beschäumung zu ersparen, sich für gescheiter zu halten als den Autor"⁴². Perspicaç, Bennington (1985) la va encertar, també, en subtitular el seu insuperable estudi sobre la màxima i la novel·la al segle XVIII francès amb aquest sintagma de factura derridiana: "laying down the law"⁴³.

2.8. La màxima

La proximitat amb què hem tractat els continguts del subcapítol anterior ens permetrà de ser menys minuciosos en aquest. El componen tres apartats, als quals hem donat un epígraf que en resumeix la intenció. En el primer --la màxima és una forma-- tractarem de la "retòrica" del gènere i dels problemes que suscita encara ara; en el segon --la màxima és un text-- parlarem del seu

⁴² "Aquesta és la delicadesa de Proust: estalviar al lector la vergonya de creure's més intel·ligent que l'autor".

⁴³ Ho havíem promès: altres màximes sobre les "lois psychologiques" es troben a I: 504, IV: 305 i 479; a IV: 460 el narrador parla de les "lois du caractère".

estatut fictici (subjectiu); en el tercer i últim --un text en un altre-- prepararem molt succintament la transició als dos pròxims capítols, que tenen per objecte, respectivament, l'estudi de les dificultats inherents a les aproximacions atomistes de la màxima i les bases per a una anàlisi de la màxima *en* el relat.

2.8.1. La màxima és una forma

El fet que, malgrat les divergències entre els autors i entre els temps, la màxima obeeixi a uns esquemes retòrics relativament fixos i poc diversificats ha comportat no poques aproximacions en el mateix sentit, moltes de les quals no aporten res de nou als estudis pioners. Gaudeix en aquest context d'una aprovació bastant generalitzada la contribució de Meleuc (1969), malgrat les limitacions comprensibles que comporta una anàlisi purament lingüística del gènere. Efectivament, Meleuc parteix del model generativo-transformacional, defugint voluntàriament tot compromís amb la lingüística del discurs, i es dedica a l'estudi de la "gramàtica" de l'enunciat de la màxima, la qual realitzaria al nivell de la frase l'esquema general (hiperbòlic) "affirmation, il, partout, toujours" (70). I en repassa un per un els diferents components: els articles, els quals tindrien per única funció situar el nom en l'universal de la llengua, serien una mena d'obligació gramatical, ja que estan desproveïts de tot referent perceptible (el determinat és "la somme des individualités", i l'indeterminat "l'extension de l'individualité"); els demostratius, que actuarien com un pur procediment emfàtic, una marca estilística de l'article; el pronom "on", que representa l'universal dels agents; el sistema verbal, protagonitzat per les formes de l'assertió pura ("est" i "il y a") i del present; l'infinitiu, que exclou la persona, el gènere, el nombre, l'ordre i el temps... Pel que fa a la sintaxi de l'enunciat, vindria caracteritzada per la fórmula "Enunciat del lector + NÉG." o "transformació negativa", i que indica que la màxima inverteix un extratext anterior --la doxa, el pretext o enunciat "bien formé" del lector, conforme a les regles de la llengua (84)--, com ja hem dit en més d'una ocasió en aquest treball. Meleuc conclou que la màxima emergeix menys de la llibertat creadora de l'autor que d'un codi al qual aquest ha de sotmetre's, i que com a tal limita considerablement les realitzacions possibles.

Una aproximació d'aquest tipus pot suscitar, certament, moltes reserves. Ultra el fet que no aporta cap dada realment nova a aquells lectors que saben intuïtivament reconèixer una màxima --i si la reconeixem és en virtut de la seva estructura, objecte de l'estudi de Meleuc--, podem trobar immobilista i apriorística aquesta concepció de la supremacia del codi per damunt del missatge, de la *langue* com a sistema immaculat i intocable, inalterable per la *parole* d'un subjecte enunciator que, com veurem en l'apartat següent, no deixa de revelar-se rera aquest discurs suposadament impersonal. Uns anys abans, Benveniste no havia anat gaire més enllà, malgrat la innegable lucidesa que el caracteritza i l'interès netament més globalitzador de les seves remarques. Ens referim naturalment als cèlebres "La phrase nominale" ([1950]:) i "Les relations de temps dans le verbe français" ([1959]:), en què ja forneix algunes pistes de cara a l'estudi de la màxima en un context més ampli, i no sols com a gènere autònom. En el primer article se serveix de Píndar i Heròdot per oposar la frase nominal a la frase verbal ("phrase à $\sigma\tau\iota$ "); l'una, sempre lligada al discurs directe i emprada per a assercions de caràcter general, és intemporal, impersonal i amodal, i actua com a argument d'autoritat, prova o referència introduïda per convèncer i no pas per informar -- Perelman (1988: 216-217) diria també, des de la perspectiva argumentativa que fa seva, que el present és el temps que millor expressa el normal en el seu pas cap a la norma, i que el pronom "on" transforma en normal el subjectiu--; la frase verbal, per contra, és adequada per a la narració d'un fet, i per a la descripció d'una manera de ser o d'una situació. En el segon article, aquesta distinció és doblada per la famosa oposició entre *histoire* ("Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes", 241) i *discours*, en què entren "tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne" (242).

No hi ha dubte que la densitat formal i l'estratègia discursiva de la màxima són d'una gran habilitat, i que per això pot oferir, com vol Barthes ([1961]: 72) --la seva aproximació, per bé que brillant, és, de fet, molt similar a la de Meleuc--, una mena d'"économie métrique de la pensée". L'autor de màximes seria capaç de produir un nombre il·limitat de combinacions gràcies al joc permès per un petit nombre de

procediments --com un músic amb les set notes de l'escala, diu Truchet (1967: XLVIII). A més del refús dels díctics, la insistència en els substantius, el protagonisme de l'infinitiu i de les pures còpules ("est", "il y a") --tret, tots ells, més morfològics que no pas estilístics--, cal fer un lloc de pes a altres tècniques, d'entre les quals destaquen les figures pròpies de la disposició sintàctica.

Paral·lelismes, quiasmes, falses simetries, paradoxes, proporcions rigoroses ($A:B = C:D$)... revelen el funcionament essencialment binari de la màxima, una forma que obliga el lector a dirigir la seva atenció cap als artificis de "distribució" dels components, i que, gràcies a les relacions quasi matemàtiques que estableix entre ells, busca el similar (el metafòric) al si de l'aparentment dissemblant (l'antitètic), i viceversa. No és casual, en aquest àmbit, el protagonisme de la identitat restrictiva o reductora ("X n'est que Y"), que permet de ratificar *a contrario* el model de la pertinença, i que intenta aclarir les confusions implícites en el mateix logos. Es tracta, parafrasejant Starobinski (1964: 11), d'una mena de ganivetada afilada que divorcia ser i semblar per dissociació analítica, i que cerca rera els fenòmens i les seves màscares els components simples i les forces universals. Pierssens (1971), des d'una perspectiva vagament marxista --l'autor parteix de la base que tota ideologia es concep a si mateixa sota la forma de la universalitat--, apunta precisament que la màxima és una relació d'almenys dos termes ("cor" i "sinceritat", "vici" i virtut") que, presos separatament, són universals damunt els quals s'exerceixen regles precises de validació; la màxima seria, doncs, l'emblema formal propi de tot desig d'estabilitat axiològica, emblema rera el qual es dibuixaria la pretensió que té tot l'Ordre de dotar-se d'una escriptura que el resumeixi i el garanteixi, i que de pas "conquisti" el receptor a través d'una escenificació espectacular --d'una mena de dictadura de l'"esprit". Fórmula algebraica del saber (Rigolot 1978: 279), mónada preceptivo-reflexiva o absolut catàrtic (Ariani 1979: 150-152), la màxima seria, en fi, un exercici en la manipulació de termes morals, una mena de teorema aretològic que convertiria la cultura en natura i que estroncaria l'hemorràgia del flux dels significats embolcallant-la dins el Codi. I com que es veu obligada a actuar dins un terreny conceptual ja conegut, no pot produir una gran originalitat de pensament, sinó sols innovar a partir del ja sabut, maldant per

pervertir la tradició amb les arts de la ironia --la connivència, el "clin d'oeil" o la *captatio animi*-- i de la hipèrbole --l'exageració, però no pas l'engany, diu Gans (1975: 489) parafrasejant Fontanier. Portant a l'extrem el que acabem de dir, no sorprèn que alguns "essencialistes" de la llengua francesa --com ara Bally (1950: 344)--, conscients de la riquesa en la cultura gal·la de dites cèlebres, màximes i frases lapidàries, hagin vist en aquella una mena de tendència connatural envers el gènere; ni tampoc que d'altres, encara més agosarats en el seu fatalisme (Mautner 1966: 813), arribin a preguntar-se si la màxima no és una forma espontània (necessària) del pensament humà.

La concepció segons la qual el gènere respon a una mecànica rígida i superficial ve de lluny --ja és present, almenys, al "Grand Siècle": hi participà, indirectament, la mateixa Mme de Sévigné (1672-1696)⁴⁴--, i n'és una prova indirecta però clara l'èxit dels "receptaris" per a la composició de màximes. Lanson (1909), per exemple, després d'evocar aquest art de la fabricació de màximes, ens dona més d'una fórmula; la més cèlebre: escolliu dos objectes o dues qualitats de dos mons diferents --el món moral i el món físic ("amour" i "feu", "bon sens" i "bonne grâce"), per exemple-- i associeu-los, o establiu entre ells un paral·lelisme o una proporció matemàtica. Més recentment, Benabou (1990), portaveu oficial de l'Oulipo en aquest tema, imagina una màquina que permetria la possibilitat de fabricar aforismes (llegiu: màximes) en sèrie, "machine aux produits potentiellement innombrables" (254), gràcies a les manipulacions i les substitucions permeses pel caràcter reversible que ja van explotar Muller i Reboux (1930). La màquina en qüestió tindria com a motor el casament de fórmules --unió del que es troba generalment separat i separació del que es troba unit: equivalències, antítesis...-- i paraules --la "chair" de la màxima (260); i com a finalitat, demostrar una de les funcions principals del llenguatge: la creació de connexions inexistentes... No cal dir que el propòsit últim (i extremament banal) d'oulipians i oulipistes de tota contrada és la democratització dels productes de la cultura, i

⁴⁴ L'epistològrafa elogiat la seva filla per haver sabut invertir "Nous n'avons pas assez de force pour suivre toute notre raison": "Vous dites mille fois mieux que M. de La Rochefoucauld [...]: 'Nous n'avons pas assez de raison pour employer toute notre force'. Il [La Rochefoucauld] serait honteux [...] de voir qu'il n'y avait qu'à retourner sa maxime pour la faire beaucoup plus vraie" (14 de juliol de 1680).

especialment de "l'écriture", mot que prefereixen, és clar, a "littérature": "au lecteur maintenant de se mettre au travail: la philosophie, comme la poésie, doit être faite par tous" (269), diu Benabou --que siguem bons o mals escriptors són figures d'un altre paner.

Però negar el contingut de la màxima per "retournement" o per "détournement" no en fa esclatar el marc: el lector d'una màxima, original o invertida (de La Rochefoucauld, o d'Éluard, o de Péret), retindrà sempre, d'entrada, un significant, la *forma* d'un contingut. Com afirma Missac (1975: 144) a propòsit de la citació sentenciosa, és difícil alliberar-se dels esquemes de la ideologia quan els de la retòrica conserven tot el seu poder. Lautréamont juga, tot corregint-los, amb Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère o Vauvenargues --i enllaça, així, contra les "Grandes Têtes Molles" del Romanticisme, amb la gran tradició de la poesia impersonal--, però no aconsegueix que el text primitiu perdi la seva plausibilitat. Un dels millors Genette (1982) ens ha recordat que no hi ha progrés sense plagi. I el millor Lafond (1986: 133-134) que no n'hi ha prou de generalitzar, associar el físic i el moral, oposar paraules de sentit veí o contrari, per obtenir les *Maximes*; reduir la màxima a una "proporció matemàtica" o a una "equació" --com ho fan, respectivament, Lanson i Camus; afegim-hi, almenys, Meleuc, Barthes i Benabou-- és no saber veure algunes de les millors propietats del gènere: la seva sorprenent ambigüitat, l'obscuritat, la dissimetria, la paradoxa inesperada.

2.8.2. La màxima és un text

Ho veurem amb més detall al capítol vuitè, en què aprofundirem en el tema de la veu de la màxima: la màxima és subjectiva, paraula d'algú que no s'absenta --sinó que ho fingeix. Pensar el contrari és no tenir en compte l'evolució del gènere, els dos elements constitutius del qual --impersonalitat i eternitat-- desapareixen a partir de La Rochefoucauld, moment en què comença a desballestar-se progressivament la concepció immanent de la naturalesa humana; aquesta es socialitza i s'historicitza --es polititza--, com ho demostra, ja, un Chamfort (Nemer 1982: 489). És clar que Lafond (1983: 723) exagera, en pretendre que la presència reiterada del "je" en la darrera de les

Réflexions de La Rochefoucauld situa en la perspectiva del discurs personal, com per efecte de *feed-back*, tot el llibre --però té probablement raó, en apuntar que la màxima és absoluta sols per convenció genèrica, i que a l'època clàssica tothom ha de cobrir-se sota l'escut del general. I és que sota la careta de la pluralitat i de l'abstracció --de les seves *dramatis personae* ("ils", "on", "nous")-- hi ha un subjecte, un *Deus absconditus* que no acaba de lliurar-se, i que presenta el seu "discours" segons el model escriptural de l'"histoire" (Dobrovsky 1980: 220). La impersonalitat del coneixement abstracte és confortable i protectora, certament, i no sembla desraonat de veure-hi una forma de compensació (Starobinski 1962: 38; Barthes 1975: 181), com si hi hagués una salvació provisional a través de l'estil: l'estatisme i l'equilibri, el traç sòlid i agut de la màxima reconforten, redueixen el vertigen i l'angoixa latents en tot univers moral a un accident (un substitut) limitat; heus aquí, sens dubte, una de les principals motivacions psicològiques de la propensió de molts a la màxima, tal vegada extrapolable a tot tipus d'escriptura. És perillós voler escorcollar massa profundament en nosaltres mateixos... i necessitem antídots estètics que regulin i controlin la desesperança.

La màxima és doncs una veritat personal que aprofita les estratègies poudes en una retòrica llargament assajada i experimentada per vendre's a si mateixa com un segell d'autenticitat anònima. I és que en l'aforisme (en la màxima) no parla pas, com ho pretenen molts, l'autor com a home, sinó l'home com a autor. La lingüística de l'enunciació ens ha ensenyat a malfiar-nos de les fórmules objectives, i a reconèixer rera una descripció "impersonal" una pintura enormement subjectiva, de la mateixa manera que un relat assumit pel "jo" pot adoptar un punt de vista universalista --pocs autors, com veurem, han tret tant de partit com Proust d'aquesta ambivalència. La sempre penetrant Kerbrat-Orecchioni (1980: 154) ens adverteix, en aquest sentit, de les "impostures" del discurs amb pretensions objectives --també del discurs científic--, les quals han estat denunciades reiteradament des de diferents escoles i perspectives. L'interès actual pel "présupposé" i el "sous-entendu" (Ducrot 1969), l'implícit i el no-dit, es troba al centre d'un moviment generalitzat al si de la lingüística que té per principi el reconeixement de la subjectivitat. Per Kerbrat-Orecchioni, l'existència mateixa d'una

Història en el sentit de Benveniste és inadmissible, o sols tolerable com "l'horizon mytique" de certs discursos (169). Naturalment, la presència del locutor en l'enunciat té graus i modalitats diversos, i no és difícil reconèixer-la en la màxima. Per exemple, en l'ús continuat del present --temps proveït d'un clar valor dític: el "maintenant" suggereix un "je", la presència d'un narrador (Genette 1983: 55)--, del pronom "nous" --el problema principal plantejat pel discurs de la màxima segons Lewis (1972: 45)⁴⁵--, i de les expressions atenuants ("souvent", "quelquefois", "d'ordinaire", "il semble que"), que qualifiquen i pal·lien la tendència exagerada a la universalització. No cal dir que, en el cos del relat, i especialment del relat pseudoautobiogràfic, la responsabilitat d'un narrador fortament individualitzat es veu encara enfortida.

A la llum de tot el que estem dient, s'entendrà per què una màxima ens pot agradar o desagradar, independentment del valor de veritat que els lectors estiguem disposats a reconèixer-li. Diguem per acabar que si als nostres dies considerem la màxima com un text (com una producció subjectiva, ficcional), és gràcies a un fenomen de recuperació estètica magistralment estudiat pel penúltim Genette (1991). L'insigne narratòleg reivindica l'entrada en el panorama de la teoria literària d'una poètica condicionalista, que daria compte de textos no inclosos en les llistes canòniques de les poètiques essencialistes, per a les quals sols pertanyen a la literatura "des textes *a priori* marqués du sceau générique, ou plutôt archigénérique, de la fictionnalité et/ou de la poéticité" (26). Autobiografies, memòries, cartes, assaigs, màximes... --formes de "dicció" que més de vint anys abans (el 1969, a "Frontières du récit") Genette inclouria ja en el règim del "discours"-- poden ingressar en el terreny de la literatura condicional, que com a tal és definida en virtut d'un judici estètic que relega la funció originària (documental, moral, pràctica o polèmica) dels textos en benefici de les seves virtuts específicament literàries.

⁴⁵ Per exemple, diu Lewis parlant del procés de l'enunciació generat pel pronom, si escollim la màxima 38 de La Rochefoucauld ("Nous promettons selon nos espérances, et nous tenons selon nos craintes"), "we can distinguish between two temporal dimensions, the immediate present of the enunciatory process and the durative present of the stated universal, and correlatively between two subjects, we who read or write this statement and we who, as Men, act in accord with the principle that is enunciated. The appearance of the enunciatory dimension poses a problem which one encounters in the act of reading".

2.8.3. La màxima: un text en un altre

La majoria dels estudis sobre la màxima es ressenten poc o molt de l'anàlisi d'aquesta forma breu com a gènere, i no pas com a part possible d'un discurs més ampli, en què és d'esperar que es veurà dotada de nous valors. És evident que examinar la màxima per si mateixa comporta una idea perillosa i malauradament molt estesa: ens referim a la consideració que se sol tenir d'ella com a discurs "no funcional" en l'economia del text que, si és el cas, la inclou, sinó com a fragment brillant i cerimoniós, amb finalitat pròpia i autònoma -- "autocomunicativa", diu Biason (1990: 128) recolzant-se en Lotman. Així, Todorov (1975: 417-418), en distingir les frases referencials (evocadores d'un esdeveniment) i les no referencials (i pren com a exemple les màximes d'*Adolphe*), afirma que en la lectura entesa com a construcció les darreres no poden ser tingudes en compte, ja que no participen dels paràmetres del temps, el mode i la visió. Com ja ho hem suggerit en més d'una ocasió, les limitacions inherents a aquesta perspectiva salten a la vista, sobretot pel conservadorisme i l'estretor implícita que demostren en relació amb el concepte de novel·la.

En la mesura que ens interessa menys la màxima que la "maximalitat"⁴⁶, el nostre treball intentarà defugir voluntàriament dos paranys. D'una banda, tret de comptades excepcions, menystindrem les fronteres entre les diferents formes breus portades aquí, fronteres que ens semblava tanmateix obligat de tractar en una "aproximació" al tema; sols conservarem, perquè és narrativament rendible en la *Recherche*, la distinció entre màxima i proverbi. D'una altra, i també salvant escasses excepcions, no discutirem trets estilístics interns propis de la màxima proustiana, per la senzilla raó que no creiem que

⁴⁶ Diversos estudis ens conviden a la utilització d'aquest neologisme, que no ens estarem de fer servir en més d'una ocasió, i que ens excusarà d'emprar, també, "maximal" (en lloc de "sentenciós"). Ultra el ja esmentat de BENNINGTON (1985), que empra el terme "sententiousness" des del títol --i que diu manllevar a PRINGMILL (1965): Bannington no es fa cap favor, buscant-se aquest pobre model...--, destaquem la brillant anàlisi de HAIG (1985), que opta per "theolocutives" en un sentit anàleg.

aquesta tingui res d'especialment original⁴⁷. Diguem, per acabar, que emprarem el terme màxima per referir-nos *també*, en la seva globalitat, a les altres formes col·laterals (sobretot al pensament), i no sols per raons d'economia lèxica o semàntica. Com ja ho hem deixat entendre, "màxima" designa per nosaltres menys un gènere que un tipus de paraula, menys una forma que una força en el text. Ens anima a adoptar aquest punt de vista la mateixa Retòrica, a la qual cedirem llargament la paraula al capítol quart.

⁴⁷ En parlar de l'estil aforístic en Proust, De Man i Blanchot, HUMPHRIES (1984) sosté que és dominat per la parataxi en el primer, el quiasme en el segon i l'oxímor en el darrer; en Proust l'esquema més freqüent seria, efectivament, la juxtaposició de clàusules en una mateixa frase, la construcció per aposició d'una paradoxa epigramàtica. Independentment que, almenys pel que fa a Proust, l'observació de Humphries sembla encertada, ens sembla que el crític generalitza a tota la pràctica aforística de cadascun dels tres autors estudiats el que entreveu en els enunciats que cita en epígraf al seu article --un per autor.

3. EL LLOC DE LA MÀXIMA: LES ANTOLOGIES

Pot semblar, a hores d'ara, que la poètica condicionalista que vindicava Genette el 1991 arriba massa tard, que ja fa temps que ha passat a ser un lloc comú de la teoria i la crítica literàries. La voluntat del present capítol és mostrar que les coses no són ben bé així, i per il·lustrar-la analitzarem el rerafons implícit que es desprèn de l'intent sens dubte més freqüent i celebrat per donar compte del tema que ens ocupa. Ens referim, com ja ho hem deixat entendre des del títol, a la lectura antològica de la màxima novel·lesca. Contràriament al que podríem pensar d'antuvi, l'operació consistent a extreure les màximes del seu context per incorporar-les a un altre text alternatiu (en què cada unitat és "recuperada" al costat d'altres de formalment anàlogues) no sols obeeix a raons que les més mínimes nocions de sociologia literària i editorial ens ajudarien a entendre, si no a compartir --l'operació, és obvi, gaudeix d'una salut immillorable, inversament proporcional a l'afecció lectora dels nostres dies.

La pulsio atomista a què cedeixen els antòlegs de màximes --i també d'altres tipus de textos, és clar, per bé que en el nostre cas afloren components específics-- presenta, d'entrada, una ambivalència altament significativa, ja que suggereix que, del relat que l'allotja, la màxima n'és alhora la substància i les despulles --el millor i el pitjor. D'una banda, en qualitat de veritat general (aquest és el seu "efecte", si més no), passa per ser la quinta essència del relat, i sembla fer caure en la més pura futilesa les "anècdotes" i les feixugues descripcions que la circumden; d'una altra, aquesta mateixa rebel·lia davant les normes de la ficció --la qual sol recordar al lector que el text és imaginari (Riffaterre 1990), cosa que Proust no es cansarà de repetir al llarg de la *Recherche*, segurament per conjurar-ne la lectura autobiogràfica-- la converteix als ulls de molts en un residu inassimilable. Com es veu, doncs, la màxima és ara concebuda com una joia incomparable de la qual cal salvaguardar la puresa (la ficció li fa nosa), ara com una llàntia que embruta o enfarfega (fa nosa a la ficció). I sigui quin sigui el bàndol escollit, la resposta és quasi unànime: busquem-li un territori propi --l'antologia-- on ni molesti ni sigui molestada.

A "L'expérience du proverbe", un escrit al qual ja hem fet

menció al capítol anterior i del qual es reclamen avui diferents corrents de la nova lingüística, Paulhan ([1925]) ens convidava a plantejar la qüestió que tractem aquí. És cert que hi parla del proverbi i no pas de la màxima, però, com ja hem observat en més d'una ocasió al llarg d'aquest treball i com es veurà encara en les pàgines que segueixen, certes remarques valen per a ambdues formes. Paulhan relata allí la seva experiència dels proverbis en el decurs d'una estada llarga a Madagascar, i subratlla la necessitat que tot proverbi sigui resituat en el seu context, fora del qual, nu i aïllat del discurs en què es trobava i de la situació que el va fer emergir, acaba perdent tot sentit:

Il me semble [...] qu'il y ait à l'intérieur du proverbe quelque difficulté, quelque noeud qui exige, pour être saisi, que l'on considère d'abord ce proverbe dans son application et dans son jeu. Il ne suffit pas à lui-même (41).

I, més endavant, posa el dit a la llaga en afirmar que llegeix els reculls de proverbis malgaixos no pas com hom llegiria un diccionari (una antologia, podríem dir nosaltres), sinó com "une suite de petits drames" (53).

És obvi que el prec implícit de Paulhan no ha estat escoltat: proverbi i màxima són tal vegada les formes que han estat i continuen essent més reiteradament objecte d'antologació⁴⁸. Convindrem però que les implicacions de la manipulació antològica són, des del punt de vista estrictament literari o estètic, menys nocives en el cas del proverbi (molt menys present, en una novel·la, que la màxima), el qual mobilitza connotacions de caire més aviat ètnico-sòcio-històric o psicològic; en una compilació, efectivament, el proverbi satisfà en molts lectors (el gran públic) dues necessitats: el somni nacionalista de pertànyer a una àmplia família (la que parla la mateixa llengua) i l'esperança íntima de ser hereus de (i regits per) un mateix però

⁴⁸ Per adonar-se'n, només cal fer una breu incursió en el panorama editorial francès recent, en què destaquen les obres d'OSTER ([1984]), GRATELOUP (1985), MONTREYNAUD *et alii* (1989), MALOUX (1990), DUNETON i CLAVAL (1990) i DOURNON (1992) --totes elles estan obtenint un gran èxit de vendes; hem comprovat sense estupor que en els diccionaris que es diuen "de citations" (les dues primeres i la darrera de les obres acabades de citar: es tracta, de fet, d'antologies de màximes...) Proust hi està molt ben representat.

exclusiu "imaginaire" --i invitem ara el lector a emprendre una lectura acurada dels prefacs de les obres acabades de referir en nota a peu de pàgina.

Anàlogament a Paulhan, doncs, podríem dir que estudiar la màxima *en* la novel·la significa advertir el perill que comporta la seva destextualització. Perquè la *locatio*, assenyala Rigolot (1984) fent ús d'una paronomàsia enginyosa i molt instructiva que li brinda Quintilià, determina i circumscriu el funcionament de la *locutio* (proverbial o sentenciosa), l'estabilitat denotativa de la qual es veu constantment modificada pels efectes connotatius contextuais (Zumthor 1976: 314); la *locutio* és doncs estretament associable als "llocs estratègics" del discurs --l'*exordium* i la *clausula* en particular--, una noció recentment canonitzada per la crítica, però de la qual parlà a bastament la Retòrica antiga. Rigolot havia fet remarques semblants uns anys abans però amb altres termes, i en un article magistral sobre Rabelais i les seves controvertides "parolles (de)gelees" (Rigolot 1978) --capítols LV i LVI del *Quart Livre*; hi venia a defensar, contra els partidaris de les taxonomies, una mena d'hermenèutica sintagmàtica, de "grammaticalitat sémiotique" (281): paraules glacials en "l'hors-texte", proverbis i sentències entren en el text per "[rendre] son en degelent" (Rabelais 1962, II: 207), per actualitzar-se i prendre vida; contra la temptació arxivística i estabilitzadora (antologadora) de Panurge, aterrit davant el reescalfament de la paraula fixa i confortadora (semblant a la del narrador, que pretén "quelques motz de gueule mettre en reserve dedans de l'huile comme l'on garde la neige et la glace, et entre du feutre bien nect"), Pantagruel guanya la partida en preferir la incertesa d'un llenguatge apassionat i en moviment perpetu, obeint al dictamen que és una insensatesa "faire reserve de ce dont jamais l'on n'a faulte".

Similarment a Rigolot, encara que amb un xic més d'agressivitat metodològica --fent seva la lingüística del text--, Meschonnic (1976) blasma l'esperit que presideix la confecció de diccionaris de proverbis, els quals s'acontenten amb una formalització lògico-temàtica que res no ens ensenya de la funció de les unitats que els componen. En un diccionari, els proverbis (i, salvant les distàncies, en una antologia les màximes) esdevenen enunciats sense enunciació, essències ideals i ahistòriques, simple material apte per

ser classificat en una llista arcaïtzant i anecdotitzadora que pretén restablir una somniada però quimèrica continuïtat⁴⁹. Quinze anys més tard, en un llibre certament exquisit i valuós, Meschonnic (1991) tornarà a la càrrega contra les implicacions teològiques i sacralitzadores (reaccionàries) inherents a la lògica de la definició i de la identitat que fan seva la majoria de diccionaris i enciclopèdies, un llibre al qual donarà un epígraf que no abandonarà al llarg del seu llarg recorregut: "On cherche des mots, on trouve le discours" --més enllà (referint el primer capítol), per si no havíem copsat la tesi, ens en fa llegir un altre: "Il n'y a de langue que dans le discours lié, grammaire et dictionnaire peuvent à peine se comparer à son squelette mort" (però aquesta vegada manleva la frase a Humboldt (1974: 127)⁵⁰.

Si en la Introducció d'aquest treball saludàvem les paraules de Genette en el sentit que no calia desestimar "l'espace du texte" i els "effets de place" (Cf. 16), no era pas en va; tampoc no ho és que els haguem afegit les de Rigolot i de Meschonnic. Efectivament, tant la narratologia --aquesta moderna (no prescriptiva ans descriptiva) *dispositio*-- com la semiòtica --preocupada sobretot per la "combinatòria" dels signes-- insisteixen en les perspectives semàntiques que una anàlisi purament paradigmàtica i lexicològica oblida escandalosament. El fragment, sota la forma antològica que adopta en els florilegis, condueix malauradament a una lectura

⁴⁹ "Entre le proverbe employé dans le discours et le proverbe figurant dans un dictionnaire ou une liste de proverbes, le rapport est le même qu'entre un segment de discours et un mot à sa place alphabétique dans un dictionnaire de mots. Le proverbe est phrase, et, même toute faite, le séparer de son emploi est aller à contre-proverbe, à contre-langage" (426-427).

⁵⁰ Meschonnic té dret i raó de preferir als "Dictionnaires de phrases" (195-197) --en què tracta els diccionaris de "phrases-mots" (proverbis), unitats fraseològiques que es troben entre el mot i la frase, i que són "la parole d'une situation" (196)-- els "paradictionnaires" (197-202), en què inclou els diccionaris ficticis, i que fan alhora mofa i art del mateix acte de definir; és clar que es tracta de diccionaris ambigus i polèmics que, com el de Flaubert --enciclopèdia de la "bêtise": l'"idée reçue" és ben bé aquí el clixé--, són mes aviat antidiccionaris als quals ningú no negarà l'estatut d'obra literària en el sentit ple del terme; fins i tot d'una obra com les *Maximes* de La Rochefoucauld se'n privilegia ara, com és sabut, el costat lúdic o estètic. Com veurem amb més detall, l'antologació de la màxima novel·lesca cau en canvi, entre altres, en aquest perill: fa bascular necessàriament l'estètic en el camp del didàctic o, com a molt, del filosòfic.

parcel·lària que aïlla i jutja els detalls, i que desestima el conjunt i les seves articulacions internes: esborra l'obra en profit del "trait", com el ram ignora el jardí en què ha nascut i que l'ha fet créixer.

Tampoc no hem estat innocents en convocar els diccionaris, i no pas perquè vulguem posar-ne en dubte, globalment, la necessitat i les virtuts --el fet que, tan sols en francès, n'hi hagi més de 30.000, si hem de creure Bernard Quemada (1990: 390), un dels majors especialistes en el gènere, deu voler dir alguna cosa...--, sinó per advertir d'un dels perills a què ens exposa la freqüentació incauta i confiada de molts d'ells. Pocs diccionaris de llengua que mereixin aquest nom estan desproveïts d'exemples, fragments de discurs que tenen la finalitat d'acreditar l'ús o els usos del terme definit, i que corresponen, majoritàriament, a citacions literàries, segons una tradició discutida i discutible però dominant (almenys en la cultivada França), i que pretén a la seva manera oferir una Història trossejada de la literatura nacional; la major part, però --i aquí volíem arribar--, redueixen la referència de l'exemple a la menció del nom de l'autor, el qual es veu mutilat del títol de l'obra i del número de la pàgina corresponents. Aquesta pràctica tan usual és difícilment excusable per raons d'economia, sobretot si tenim present que ha col·laborat, potser involuntàriament, a assentar una idea lleugera i pretesament moderna de lectura, idea que ha acabat per normalitzar i excusar, com si l'hàbit fes la cosa, la conversió reductora de moltes obres literàries en *digests*, equivalents suposadament millors de l'original del qual deriven. I és que no tothom és ni ha estat tan meticulós com Littré, que donà per a cada frase la referència bibliogràfica exhaustiva, deixant ben clar que judicava aquella no pas com un enunciat autosuficient, sinó com un "lloc textual" obert a un context discursiu que l'amplia i la matisa, i que seria útil d'anar a consultar --que es faci o no és una altra cosa: el que importa aquí és el gest o el propòsit. No ens sembla doncs pas que Littré i els que l'han seguit (el *Robert*, per exemple, però no el "petit") pequin en això de mania ni de zel filològic; perquè, altrament, els exemples-citacions es veuen rebaixats (o elevats, segons com es miri) a fragments memorables, testimonis que sacralitza el fet d'haver estat produïts pel "maître à penser" de torn (Lamartine, Rousseau o Proust, mai autors desconeguts), el qual els dóna la caució humanista que tant preocupa la norma estètica i la

regla social, el "bel usage" i el "bon usage".

Avui, màximes i proverbis són sobretot, per a l'opinió comuna, no pas actes de discurs, sinó diccionaris i antologies de màximes i proverbis, és a dir, emblemes d'una societat de consum preocupada per fer circular el saber i els seus objectes. Desterrant en una antologia les màximes d'una novel·la amb la pretensió de donar d'aquesta un equivalent portàtil que la resumeixi i la comenti alhora, l'antòleg sacrifica el llenguatge en benefici del metallenguatge, i converteix el text en una eina rendible d'informació pràctica, en una mena de manual didàctic o de caixer automàtic de la informació; en una obra, en definitiva, no de lectura sinó de consulta o de treball. Ho prova el costum d'agrupar les màximes en apartats temàtics ambiciosos (L'Home, L'Amor, L'Art, El Temps) al seu torn cohesionats per índexs que fan dels enunciats unitats disponibles per a nous usos; s'intenta així trobar una coherència general dins la qual la màxima individual pugui esdevenir exemple d'un concepte o d'una forma⁵¹.

Isolada del context, la màxima no sols ens farà anar errats pel que fa al sentit que posseeix dins el text, sinó que es veurà imbuïda d'una força oracular i d'una brillantor ontològica que la poden emparentar amb la fórmula lapidària. Naturalment, a aquest efecte sacralitzador col·labora en gran mesura la disposició física de la màxima damunt la pàgina, que la converteix en una mena d'*unicum* estilístic que no admet temps morts (Riffaterre 1971: 66). L'antologia deixa caure les seves frases, l'una rera l'altra, i les separa per un buit o un silenci, un blanc tipogràfic --la figura clau del diccionari, d'un ordre i d'un saber constituïts. En efecte, com ho ha mostrat Sandras (1972), el blanc és un factor de reconeixement i de llegibilitat del text --un suport gràfic del codi hermenèutic--, ja que, en espacialitzar i dividir els referents, els selecciona i els classifica. I no serà inútil de recordar aquí l'obsessiva resistència de Proust a un text programat pels punts i a part, segons ell massa vacant o lleuger, massa ociós. Com Montaigne --i com Nietzsche, que deia odiar els lectors ganduls--,

⁵¹ No cal dir que aquest intervencionisme fiscalitzador delata un dels trets de la gran majoria d'obres del gènere: ens referim al seu costat militant. Perquè, ¿què és una antologia si no obra de dos, pamflet poc o molt discret, poc o molt ideològic, que revela, poc o molt deliberadament, els gustos i les dèries de qui la fa?

Proust no ens dóna l'ocasió d'adormir-nos... encara bo que la màxima, deturant el text a la seva manera, el deixa reposar una estona. Els primers editors de la *Recherche* a La Pléiade (Pierre Clarac i André Ferré), conscients de l'angoixa que provoca en el lector la sola imatge d'un text sense blancs (molts l'abandonaran al cap de poques pàgines, en no veure'n les interrupcions), van decidir de "foradar-lo", tallant ací i allà, convertint pàgines i pàgines de text seguit en paràgrafs més o menys unitaris --i multiplicant les comes (les pauses) per tal de tallar les frases llargues en nombroses subunitats més fàcilment comprensibles⁵². No volem pas dir amb això que la *Recherche* sigui un text "homogeni" ("fondu") --cap no ho és, i tampoc la nostra obra, com veurem al pròxim capítol--, sinó que l'autor l'hi concebia, i que la pràctica antològica és en aquest cas particularment fraudulenta. Dit altrament: el fet que la màxima, per la suspensió que instal·la en el relat que la porta, acompleixi algunes de les funcions del blanc tipogràfic, no justifica que hagi d'assignar-se-li un altre lloc. Precisem però que aquest altre lloc no ha de ser pas necessàriament un altre llibre: la separació entre màxima i relat pot evidenciar-se, encara més danyosament, en el si d'un mateix volum, per mitjà del recurs a diferents procediments tipogràfics. Així, Clarac i Ferré van decidir de posar entre parèntesis més d'una màxima separada, en el text original, per un punt i seguit. En altres ocasions, confosos davant llargues seqüències maximals --addicions que en el manuscrit feien bifurcar momentàniament el relat--, van marginar-les en nota a peu de pàgina. Com es veu, la redistribució gràfica és, aquí, una estratificació jeràrquica: que la màxima sigui per naturalesa un parèntesi no autoritza a convertir-la-hi, ni a rebaixar-la als marges del full, com si fos un suplement o una anècdota, un annex o un apèndix del text, amb la qual cosa esdevé de lectura facultativa, accessòria o complementària⁵³. És per tot el que estem dient que, malgrat haver

⁵² Com ha mostrat magistralment MILLY (1985), la puntuació de Proust, més que negligent, és "interior" o espontània, i en aquest sentit (com en tants d'altres) desafia els usos i costums de l'Acadèmia. També VALÉRY reaccionava el 1944, als *Cahiers* (1973), contra els vicis i les insuficiències de la puntuació convencional, per tal de justificar el seu "usage (ou l'abus que j'en fais) --des mots souligés, des tirets, des guillemets" (vegeu "Ponctuation", dins la "Présentation typographique de l'édition" (XXXIII)).

⁵³ Un exemple de les dues intromissions al·lògrafes a què acabem de referir-nos

elogiat aquí algunes de les seves remarques, no podem aquesta vegada combregar amb Missac (1975) quan, en el seu tanmateix just homenatge a la citació i l'aforisme, suggereix que la ruptura amb el seu medi i l'afirmació d'una solitud altiva --d'una "autonomie gestuelle" (143) que els és indispensable-- constitueixen per a aquestes formes una garantia de qualitat, ja que, aïllades, assoleixen l'estatus d'organismes o microcosmos. Molt ens sembla que el crític fa aquí prova d'una certa germanofília: com és sabut i han mostrat molt bé Lacoue-Labarthe i Nancy (1978), en el romanticisme alemany --que tantes reflexions ha suscitat pel que fa a l'oposició entre discurs sistemàtic i discurs asistemàtic (si hem de buscar un paral·lelisme, a França, sols destaca amb pes propi l'obra de Blanchot)-- el fragment és concebut com "totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même" (126, fragment 206).

Suggeríem més amunt que la seva assimilació a un diccionari fa de l'antologia de màximes d'una novel·la un text didàctic; més encara: un *thesaurus* o conjunt de productes de l'esperit humà segellats per un nom. I és aquí que sorgeixen, almenys, dues noves tergiversacions. La primera consisteix a vendre com a producte veritable o seriós el

es troba, a *La Prisonnière*, a la mateixa pàgina (III, 413). Sortosament, els editors de la darrera *Recherche* a La Pléiade, conduïda per Jean-Yves Tadié, han pres el bon camí, en inserir en l'indret que els corresponia tots els segments maximals (l'exemple referit es troba, aquí, a III: 914).

Afegim que Proust mateix havia pensat en la possibilitat de confinar en nota les "longueurs" del seu text --terme amb què designa els passatges de caràcter general, els "ajoutages" teòrics que dibuixen l'ombra del *Contre Sainte-Beuve* damunt la *Recherche*--, però no pas per convicció pròpia, sinó per conveniències editorials (font de tants i tants maldecaps, d'altra banda). Ho confirmen dues cartes de 1913 a Louis de Robert, el "negociador" de Proust amb els editors --poc després el rellevaria René Blumm--, que havia subratllat la densitat del text i li havia suggerit la idea de fraccionar-lo en una sèrie de petits volums: "Et si vous aviez la bonté", li deia Proust, "de me signaler les parties qui vous semblent faire longueur, que je devrais supprimer (ou peut-être mettre 'en notes' n'est-ce pas possible?) en les marquant avec un crayon bleu ou rouge, ou noir, vous me rendriez un grand service" (C, XII: 211); i "Dites-moi en une ligne si mon idée de mettre certaines longueurs en note (ce qui raccourcirait le volume) est mauvaise (je crois qu'elle l'est)" (217). La resposta de Louis de Robert és negativa: "Non, non, ne mettez pas ce que vous appelez vos 'longueurs' en note. Cela prendrait un air de livre d'érudition" (C, XII: 220). Abreugem amb C tota remissió a la *Correspondance* de Proust, editada per Philip Kolb (KOLB 1970-1922); com per a la *Recherche*, utilitzem les xifres romanes per designar el volum, i les aràbigues per a la pàgina.

que no és altra cosa que una veritat ficcional, si se'ns permet aquest fàcil *oxymoron*. La segona deriva tal vegada de la primera --si no és que la motiva en part--: consisteix a donar com a paraula d'autor el que és paraula de narrador --i, per tant, de personatge en major o menor grau--, amb la qual cosa es fa bascular irremissiblement la ficció en el camp de l'autobiografia. Ens trobem, doncs, al cor del que plantejàvem en introduir el present capítol.

Totes les famílies felices s'assemblen, i cada família dissortada ho és a la seva manera.

Totes les famílies felices són més o menys diferents; totes les infelices més o menys iguals.

Els coneguts incipits d'*Anna Karénina* i d'*Ada o l'ardor* són enunciats fictivals o seriosos? La pregunta se la fa John Searle, l'autor dels *Speech Acts*, al final del seu no menys cèlebre article "The Logical Status of Fictional Discourse" (1974-1975), contestat per Genette --que en un inhabitual rampell d'humilitat diu pretendre, sols, "completar-lo"-- a *Fiction et diction* (1991). La resposta que li dóna el pragmàtic és previsible, un cop hem detectat el seu interès, en parlar de literatura, per l'extratext: l'autor d'una ficció pot inserir enunciats no fictivals en l'argument o la història que narra; per bé que pertanyents a la novel·la, exemples de l'estil de Tolstoi i de Nabokov ens obliguen a distingir entre obra de ficció i discurs ficcional: "a work of fiction need not consist entirely of, and in general will not consist entirely of, fictional discourse" (332), sentència. El que no sembla voler entendre Searle és que una màxima de novel·la --com una persona o una ciutat manllevades a la realitat (el Napoleó de *Guerra i Pau* o el Rouen de *Madame Bovary*, diu Genette (37)), encara que segurament en menor grau-- és quelcom que diu una veu narrativa, i que el que diu aquesta veu està contextualment (ficcionalment) determinat⁵⁴. Pretendre el contrari és confondre veritat amb versemblança, i convertir un efecte "lateral" del text en un signe d'ideologia. Ens ajudarà a veure-ho amb

⁵⁴ En el seu article sobre Tolstoi, Proust mateix (1971: 658) fa referència, en un parèntesi, a les "plaisanteries [...] faisant le fond du début d'*Anna Karénine*".

més detall un sol exemple de la *Recherche*, obra en què, com ho vol encara Genette, "il n'y a [...] *aucun* acte de langage de Marcel Proust, pour cette bonne raison que celui-ci n'y prend jamais la parole -- 'feignant' toujours, comme disait déjà Platon, d'être Marcel ou quelque autre" (45).

Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas! comme les années.

És el final de *Du côté de chez Swann* (I, 419-420), que clou alhora la seqüència del "Bois", en el moment en què Marcel, evocant les elegàncies i les toilettes de Mme Swann --de qui sembla més enamorat que no pas de sa filla--, es plany de la impossibilitat de retrobar en les circumstàncies de la realitat els paisatges de la memòria. L'evidència de l'efecte de clausura que comporta hauria ja d'alertar-nos sobre la possibilitat que Proust no intenti aquí, a través del seu narrador, crear en el lector una previsió enganyosa, sobretot si tenim present les seves dots en la falsa anticipació. No en va, la darrera part de la conclusió (l'èxplicit) és pessimista --és a dir, aquí almenys, provisional i denegativa: es tracta d'un error deliberat, situat molt aviat en la cadena discursiva de l'obra, i que no serà rectificat del tot fins al *Temps retrouvé*; diem "del tot" intencionadament, perquè, de signes precursors en el mateix sentit (la salvació a través del record i l'art), el narrador n'acumula, i força, al primer volum --i no sols en l'episodi de la magdalena, sinó a la mateixa obertura, la qual situa el començament sota el signe de l'acabament, com veurem al capítol cinquè⁵⁵.

⁵⁵ Malgrat el nostre desacord amb KOTIN MORTIMER (1985), la qual, partint de Hamon, fa confluïr, costi el que costi, el fi i la fi, no deixa de ser cert que el final d'una obra mimètica és essencial al seu sentit; i Kotin Mortimer té raó d'incloure la *Recherche* en aquesta categoria --en un capítol per cert no massa reeixit (175-180) en què assimila la sensació de clausura a l'anàlisi de l'art com a redempció. Sigui com sigui, però, el cas és que, pel que fa a la màxima portada aquí, no necessàriament no hem de creure Proust mateix, que declarava a Jacques Rivière

En relació, doncs, amb les expectatives suscitades pel text, la màxima no sols pot tenir un poder de confirmació, sinó també de creació i d'anul·lació. Parafrasejant Iser ([1972]), direm que un relat literari és, per al lector, un horitzó d'anticipacions i retroaccions contradictòries, de perspectives que es modifiquen mútuament, de bloqueigs i de sorpreses, de tensions i d'indignacions..., i molt ens sembla, ja que ens trobem en el context de l'estètica de la recepció, que la màxima entraria dins les tècniques o els estratagemes de l'"unreliable narrator" de Booth ([1961], per molt que per a l'americà la *Recherche* sigui "the story of how Marcel becomes a reliable narrator" (292)⁵⁶. Pel que fa a Proust, Booth és conscient que el fet que el "je" de la *Recherche* --i per tant també el que implícitament n'enuncia les màximes-- no sigui el de l'autor podria rebatre la seva tesi, però respon que "the whole point of Marcel disquisition is that he has at last come to the truth about life and art --the truth which Proust himself holds" (291). El que xoca de la frase és, òbviament, la precisió final --a la qual ja ens havia preparat l'autor en sostenir que "Both narrator and reader constantly discover truths that Marcel Proust has known all along" (290). Hom es demana què en sap del cert Booth de la vida i les opinions de Proust... El crític no ens fa saber, és clar, *quan* Marcel esdevé ("becomes") digne de fe; no cal dir que, en el cas improbable de poder respondre a aquesta pregunta, ens trobaríem amb una doble escala de màximes --de segona i de primera categoria: les de Marcel i

el febrer de 1914 (C, XIII: 99-100): "Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. Celle que j'exprime à la fin du premier volume, dans cette parenthèse sur le Bois de Boulogne que j'ai dressée là comme un simple paravent pour finir et clôturer un livre qui ne pouvait pas pour des raisons matérielles excéder cinq cents pages, est le *contraire* de ma conclusion. Elle est une étape d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions [...] Je suis donc forcé de peindre les erreurs, sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs; tant pis pour moi si le lecteur croit que je les tiens pour la vérité. Le second volume accentuera ce malentendu. J'espère que le dernier le dissipera". Per segon i darrer volum cal entendre respectivament el segon i el tercer "volets" de la trilogia Grasset de 1914.

⁵⁶ BOOTH tracta específicament del tema en els capítols vuitè i, sobretot, dotzè del seu llibre, titulats respectivament "Telling as Showing: Dramatized Narrators, Reliable and Unreliable" (211-240) i "Price of Impersonal Narration, II: Henry James and the Unreliable Narrator" (338-374).

les de Proust respectivament, suposem⁵⁷. Recapitem: una màxima novel·lesca, conclusiva o no, no és discurs seriós, sincer o veritable --aquest és un efecte (una trampa més) del text--, sinó un "acte de ficció", i com a tal un fragment que té el poder facultatiu de revoltar-se contra el que el circumda.

*

⁵⁷ Entendrem potser molt millor la perspectiva de *The Rhetoric of Fiction* a la llum d'un article posterior (BOOTH, 1983) concernent el *Discours du récit* de Genette, del qual blasma l'esperit massa intel·lectualista, formalista i científic, i l'absència de remarques sobre la solidaritat moral i afectiva que els personatges de la *Recherche* desperten en el lector. GENETTE (1983: 104-107) s'apressà a respondre Booth, acusant-lo de cedir al funcionalisme propi d'una lectura psicologista i moralitzant basada en els moviments afectius que se suposa que generen en el lector els personatges d'una novel·la, amb la consegüent recerca de simpàtics i antipàtics --de bons i dolents--; moviments que, d'altra banda, deriven, diu Genette, de la història relatada o *diégèse*, i no pas del "récit" i la "narration", únic objecte d'estudi de *Discours du récit*.

Una trampa en què han caigut també, encara que en graus diversos, Pauline Newman-Gordon (1968), Justin O'Brien (PROUST 1948), Bernard de Fallois (PROUST 1989) i Jacques Barillon (PROUST 1994), antòlegs de màximes de l'obra de Proust --la primera de l'obra completa, els altres tres només de la *Recherche*. Les dues tergiversacions a què al·ludíem més amunt es veuen aquí conjuminades. Així, Alphonse Juilland, en el prefaci que escriu al diccionari de Newman-Gordon, presenta el gènere a què pertany l'obra (un vocabulari d'autor) com un instrument de recerca extraordinàriament útil a tots els interessats en la filosofia i la història de les idees --sospitem que, ultra aquests, més d'un periodista, més d'un alumne en vigília d'exàmens (i més d'un professor en vigília de classe) hi acuden--; l'autora, per la seva banda, introdueix el volum (de més de cinc-centes espesses pàgines) subratllant-ne, encara, la utilitat pràctica: recuperar la reflexió de Proust sobre una idea determinada, en forma de citacions, agrupades en funció d'aquestes idees o lleis generals; i ens avisa també que, per tal de preservar-ne la uniformitat i la coherència, ha calgut tallar textos, inserir paraules, transformar verbs en present i pronoms personals en impersonals. En descàrrec de Newman-Gordon, direm que l'obra és, si més no, honesta: sabem, gràcies a un acurat aparell tipogràfic, on i com ha estat "operat" el text original, quin és el lloc exacte (títol i pàgina) d'on ha estat extreta la citació, i què anem a buscar (l'índex temàtic és rigorós i molt ric en remissions).

És difícil ser tan benèvol amb O'Brien, Fallois i Barillon. O'Brien ens desconcerta, d'entrada, amb una dedicatòria, detall bastant infreqüent en una obra d'aquestes característiques⁵⁸. El text és fins a cert punt enigmàtic, però en tot cas curull de binarismes implícits: "À Harold Haviland, *New Yorkais* [sic] de *Limoges*. *Son ami, J.O'B.*". Com veiem, la dedicatòria és adreçada, presumiblement, a un nord-americà resident a França; i ho és en francès, en un volum doble en què, tanmateix, res del que hi apareix en aquesta llengua (les màximes de

⁵⁸ I especialment pervers i impertinent, si tenim en compte que Proust féu ús, ja, del gènere, en dos dels volums de la *Recherche* --*Du côté de chez Swann* i *Le Côté de Guermantes*, dedicats a Gaston Calmette i Léon Daudet respectivament--, malgrat reconèixer-ne amb gran perspiciàcia la hipocresia. Així, a *Le Temps retrouvé*, parla del "langage insincère des préfaces et des dédicaces" (IV: 489).

Proust) no pertany al signatari --O'Brien és l'autor del pròleg i de la versió (situada a la columna dreta de la pàgina, confrontada a l'original), tots dos en anglès. Parlant de les causes i els efectes demostratius i exhibicionistes (valoritzadors) de les dedicatòries d'obra, Genette (1987: 126) l'encerta una vegada més, quan ens fa remarcar que la destinació d'una dedicatòria és doble, ja que concerneix alhora el dedicatari i el lector (i potser més aquest que no pas aquell). I al que escriu aquestes línies si més no, li és difícil de treure's del cap la sospita que O'Brien pretengui vendre l'antologia com una obra de creació compartida (amb el mateix Proust, és clar); o que vulgui "apropiar-se" Proust com Haviland (possible caució intel·lectual o estètica del nord-americà francòfil que és O'Brien) França. L'ostentació de l'antòleg, com ja hem suggerit abans (77, n. 51), consisteix a ser o a creure's quelcom més que un compilador⁵⁹. Això no és tot, és clar. I és que O'Brien comença per presentar el llibre (una selecció) com el que no és --"The Maxims of M. Proust", diu el títol. És obvi que 428 màximes no són *totes* les màximes de la *Recherche*. El recompte que hem fet de les nostres fitxes quintuplica aquesta xifra. I això sense quantificar un gran nombre de passatges maximals que no recolliria, és cert, *cap* antologia, en virtut de les dificultats que comportaria la seva extracció (la seva reescriptura) i/o de la pèrdua informativa que en resultaria. Ens referim concretament a 1) fragments que contenen implícitament referències intradiegètiques explicitades en un altre lloc del text; 2) frases introduïdes per dítctics ("ce", "cette", "ces") --que poden remetre a enunciats provinents d'un extratext col·lectiu i il·localitzable: la doxa-- o bé per fórmules (com "un(e) de ces") que generalitzen una realitat individual fent-la passar pel sedàs del tipus; i 3) enunciats amb anafòrics (demostratius: "celui", "celle", o personals: "lui", "elles") que haurien de ser reemplaçats pel substantiu corresponent per tal de produir una màxima autònoma. Procediments, tots ells, que usa i de què abusa Proust⁶⁰. I que demostren que la

⁵⁹ Podrà objectar-se que O'Brien és també traductor... però el lector no ha de ser-ho necessàriament, ni necessàriament tampoc no ha de fer seva la sinergia que avui tothom reclama entre el quefer pròpiament creatiu i el "reproductiu".

⁶⁰ No cal dir que es tracta de procediments que admeten una gran quantitat de variants, i que no són incompatibles al si d'una mateixa màxima. Ens permetrem de citar a continuació, en lletra menuda, tres fragments exemplificadors del que

maximalitat és, com ja dèiem al final del capítol anterior i tornarem a veure-ho al cinquè, una força difusa i infosa en el text, i en aquest sentit inseparable d'ell⁶¹. O'Brien es permet, en fi, de vulnerar tres de les unitats que inclou en la seva llista --substituint personatges per persones-- i de reatribuir-ne la veu de dues altres (proferides pel doctor du Boulbon i per Swann) a l'autor mateix:

acabem de dir --separem el passatge maximal per mitjà d'una doble barra inclinada i destaquem en cursiva el procediment en qüestió:

Quelquefois je n'avais rien entendu, étant dans // *un de ces* sommeils où l'on tombe comme dans un trou duquel on est tout heureux d'être tiré un peu plus tard, lourd, surnourri, digérant tout ce que nous ont apporté, pareilles aux nymphes qui nourrissaient Hercule, *ces agiles puissances végétatives* [du datura, du chanvre indien, des extraits de l'éther, de la belladone, de l'opium, de la valériane, precisa el text 55 línies abans], à l'activité redoublée pendant que nous dormons (II, 387).

Et mes parents [representants, aquí, de la doxa?] du reste commençaient à lui [Swann] trouver // *cette* vieillese anormale, excessive, honteuse et méritée des célibataires, de tous ceux pour qui il semble que le grand jour qui n'a pas de lendemain soit plus long que pour les autres, parce que pour eux il est vide et que les moments s'y additionnent depuis le matin sans se diviser ensuite entre des enfants (I, 34).

Nous repartîmes escortés un moment par les petites maisons accourues avec leurs fleurs. La figure du pays nous semblait toute changée //tant dans l'image topographique que nous nous faisons de chacun d'eux [pays], la notion d'espace est loin d'être celle qui joue le plus grand rôle. Nous avons dit que celle du temps les écarte davantage [...] (III, 392-393).

El rescat de la màxima de les mans de la novel·la es faria en aquests casos pagant un preu ben car, ja que necessitaria una complicada cirurgia d'amputacions i trasplantaments.

⁶¹ Per això sorprèn encara més l'obsessió estadística i quantificadora d'O'Brien: segons ell, hi hauria una màxima --de vegades diu també "aphorism" o "epigram"-- cada nou o deu pàgines. És aquest, ens sembla, un dels seus trets com a crític; així, en un altre lloc (1954) --en què, a més, demostra no tenir massa assentats els seus coneixements en Retòrica-- afirma que la sil·lepsi i el zeugma serien usats, a la *Recherche*, en una proporció d'una unitat cada 16 (!) pàgines (743).

És clar que O'Brien no és l'únic a caure en aquesta visió computista de l'estil; en són ben a prop bona part de les diferents aproximacions crítiques a la màxima novel·lesca que hem tingut ocasió de llegir. Així, SILVERBLATT (1972) agrupa, als apèndixs del seu estudi sobre Duclos (105-151), les màximes de les diferents obres del novel·lista, i no deixa de precisar la mitjana de màximes per pàgina; VAN DER CRUYSSSE (1980), que sembla celebrar la (segons ell) escassetat de màximes en les *Mémoires* de Saint-Simon (en contindrien amb prou feines unes dues-centes cinquanta), no deixa de seleccionar-ne cent, que situa també en annex al seu article (59-62); GRAGG (1984) va encara més enllà, ja que ens delecta amb un quadre en què els elements d'estudi són la freqüència, la distribució i el nombre de línies de les màximes de *Le Paysan parvenu* (294). Encara sort que els fan un saludable contrapès estudis com el ja citat de BENNINGTON (1985) i els menys ambiciosos de HAIG (1985) sobre Flaubert --molt atent a la determinació contextual (ficcional) de la màxima-- i de GOLDIN (1978-1979) sobre *La Princesse de Clèves* --que no oblidava de parlar del doble moviment de la màxima cap al relat i del relat cap a la màxima.

Three maxims named characters in the book: in 345 it was advisable to change "Elstir" to "Manet"; in 349 "Elstir" became "Renoir" and "Vinteuil" became "Debussy"; and in 376 "l'artiste" takes the place of "Elstir" [...] Two of the maxims (130 and 311), although they are spoken by characters in the novel, seemed sufficiently representative of the author's point of view to deserve inclusion (xxi).

Suposem que la mesura pretén incrementar l'abast realista de la *Recherche*, el corpus de màximes de la qual representaria les "Proust's purely intellectual discoveries about man and world [...], the statement of Marcel Proust's philosophy" (xiii) --i la doble tergiversació de què parlàvem no pot ser més manifesta.

Pel que fa a Fallois, la referència que dóna per a cada màxima és volgudament incompleta; addueix que, "comme il existe de nombreuses éditions, on a donné seulement la référence au volume de la *Recherche* d'où la pensée était extraite" (22), amb la qual cosa la referència esdevé inutilitzable (i el divorci entre màxima i relat consumat), llevat que el lector assedegat d'exactitud s'armi de paciència (i que la sort l'acompanyi: li'n caldrà força) en la seva desesperada recerca de la font. És clar que la hi alleugereixen en gran part dues mancances de pes. La primera: l'estalvi de quasi tot un volum, ja que en la seva compilació Fallois només ha inclòs dues màximes de *Du côté de chez Swann* --perquè, segons pretén, aquest "n'en contient presque pas" (14), amb què sembla adherir-se a la tesi (Feuillerat [1934]), avui rebutada (i naturalment contradita per la lectura del primer volum de la *Recherche*), que la inclinació de Proust per la màxima és tardana. La segona (la qual contesta la primera): la inclusió, sense cap tipus de referència, d'una cinquantena de "pensées de jeunesse" (de la 373 a la 424) que tanquen el llibre --el qual, al seu torn, impugna el valor de veritat que ha de tenir tot peritext editorial (a la pàgina 5 se'ns diu, efectivament, "Maximes et Pensées dans *À la recherche du temps perdu*"⁶²). Diguem per acabar que

⁶² No serà potser sobrer en aquest context recordar que el mateix Fallois es va ocupar d'establir l'edició de *Jean Santeuil* (PROUST 1952), i que en batejà una secció amb el títol "De l'Amour" (III, 121-145) --es tracta d'un conjunt de notes marginals i sentencioses a partir del famós tractat de Stendhal. Uns anys més tard, Pierre

tant O'Brien com Fallois reivindiquen no ja un Proust filòsof, com era el cas de Newman-Gordon, sinó un Proust moralista --"Marcel Proust as a *moraliste*" i "Proust moraliste": així titulen el prefaci que ells mateixos han escrit--, amb les conseqüències que comporta l'apel·latiu⁶³. Aquest punt de vista està en consonància no sols amb el propòsit divulgador que fan seu, sinó també amb la mania rehabilitadora i fins redemptora que els mou, com si la idea que es fan de Proust i de la màxima hagués mobilitzat en ells un estrany mimetisme. En efecte, tots dos pretenen presentar un "nou" Proust, allunyat dels tòpics comunament admesos, i aquesta originalitat es resumeix en dues qualitats predictibles però del tot errònies: 1) la claredat: Proust és fàcil de llegir en màxima ("To some readers the maxims may make Proust more palatable", xiii), no cau ni en excessos d'enginy ni en paradoxes subtils, virtut que preuaran alhora els lectors apressats i aquells que Proust intimida (Fallois); i 2) la concisió: Proust és breu, pur i essencial: enmig de la laberíntica sintaxi de la *Recherche*, la màxima compareix çà i là com un tangible fil d'Ariadna. Fallois agrega, pel seu compte, una tercera propietat, sens dubte més suspecta encara: la bondat --Proust no és maliciós en màxima: la seva és una ironia indulgent i compassiva.

Clarac va rectificar Fallois, publicant a la Pléiade un manuscrit nou i en molts punts inèdit del mateix llibre (PROUST 1971). En la seva edició, Fallois havia combinat i agençat els fragments de *Jean Santeuil* --obra interrompuda i inacabada-- amb vista a presentar-la com una novel·la construïda. Clarac conserva "De l'Amour" com a títol general per designar no sols el primer desenvolupament stendhalià, sinó també totes les pàgines següents sobre l'amor (de Jean per Françoise, Charlotte, etc.). Fallois també va publicar una edició de *Contre Sainte-Beuve* (PROUST 1954), i va ser de nou corregit per Clarac (PROUST 1971), que hi va adjuntar fragments fins aleshores inèdits.

⁶³ Certament, no tothom és tan caut i amesurat com BÉNICHOU (1948), el qual, en la seva anàlisi de Corneille, Racine i Molière, preferia "*Morales*" du Grand Siècle, i això que tenia més motius per emprar el sufix. Diguem però de passada que no podem convenir amb el seu punt de vista sobre la màxima, exposat en part de les seves reflexions finals (298), i molt subordinat a la perspectiva socio-moral que adopta al llarg del seu valuós llibre.

Menys comentaris es mereix l'antologia de Barillon, l'última de les aparegudes al mercat en el moment de redactar aquestes línies, però probablement no pas la darrera, en el futur, d'aquesta ja llarga dilatada sèrie⁶⁴. Acollida per la prestigiosa Slatkine --i ens temem que en el fons "afavorida" per un preu injust--, la compilació és obra d'un (se'ns diu a la coberta posterior) "avocat au barreau de Genève", autor de "plusieurs ouvrages sur la justice" que ens brinda, en mots del seu prefacista (Roger Judrin), un "dictionnaire des sentiments volés à Marcel Proust" (VII) --i és només ara que entenem el sentit de l'enigmàtic títol: *Le coeur et l'esprit*. Es tracta en realitat d'un recull de prop de vuit-centes màximes de la *Recherche*, ordenades alfabèticament segons els conceptes que suposadament il·lustren --un centenar: d'"amitié" a "volonté", passant, és clar, per "justice" (les analogies amb l'obra de Newman-Gordon salten a la vista)--, i seguides de la referència completa a l'edició que de la *Recherche* ha realitzat recentment l'econòmica col·lecció "Bouquins" de Robert Laffont.

I perquè no es digui que evitem de trepitjar en terreny propi, uns mots de la nostra, d'antologia (Proust 1992). Perquè posteriorment a O'Brien i de Fallois, i abans que Barillon, també vam col·laborar --és cert que venent certs escrúpols, després d'una lluita secreta contra protestes de principi-- en la maniobra castradora que no hem deixat de censurar en el que portem dit fins ara, i que continua semblant-nos reproable. Diguem en defensa pròpia que ja vam suggerir-hi (a la "Nota sobre la selecció", 21) que tota antologia és enganyosa si no desemboca en la lectura íntegra de l'obra, per molt que a partir d'ella el lector aconseguixi de dibuixar-se de l'autor (en aquest cas del

⁶⁴ Sobretot si tenim present l'èxit que està assolint, almenys a França, la pràctica del *zapping* literari, i que, suposem, no trigarà a estendre's com una taca d'oli. Ens referim a l'anomenada "littérature fléchée" llançada per l'editorial Marabout, i que consisteix en un "programa" que permet al lector, amb l'ajut de les indicacions corresponents, saltar-se paràgrafs i pàgines (el text és donat en versió íntegra) per tal d'accedir sense pèrdues de temps als episodis centrals (les "séquences") de l'argument. L'interessat en la fidelitat conjugal i els adulteris d'Emma, posem per cas, ho té fàcil: "Emma et Charles (13-83)", "Emma et Rodolphe" (85-249) i "Emma et Léon" (251-372), heus aquí les tres seqüències fonamentals de *Madame Bovary*. Véronique Anglard, la responsable de la col·lecció, assegura que ja està "fletxant" l'obra de Proust.

narrador, com subratlla justament al pròleg Lluís M. Todó) un simptomàtic diagrama mental de la seva pràctica literària i, en el cas que ens ocupa, de la seva "filosofia" vital i artística (i encara...). No estem però gaire segurs que les atenuacions preventives i els incisos protectors que allí hi escampàvem hagin ajudat a conjurar els perills que veiem en tota obra d'aquest gènere, ni d'haver incrementat, com dèiem proposar-nos, el nombre de lectors de la *Recherche* --ans, tal vegada, al contrari.

Resumint, doncs: portada a les seves darreres conseqüències, la visió antològica de la màxima pressuposa no sols que autor i narrador són o poden esdevenir una mateixa persona, sinó que una novel·la que conté judicis ètics i estètics pot ser jutjada en relació amb aquests valors, els quals exigirien per part nostra la mateixa adhesió o hostilitat mental que un tractat de moral, de filosofia o d'estètica. En definitiva, aquesta perspectiva no té en compte que tota declaració teòrica que es trobi en una trama fictícia és determinada per desigs i càlculs, i sotmesa, com la resta dels elements del llibre, a la (quasi) mateixa acció irònica i distanciadora.

4. LA MÀXIMA EN LA NOVEL·LA

Le Livre (traditionnel) est un objet qui *enchaîne, développe, file et coule*, bref a la plus profonde horreur du vide. Les métaphores bénéfiques du Livre sont l'étoffe que l'on tisse, l'eau qui coule, la farine que l'on moud, le chemin que l'on suit, le rideau qui dévoile, etc.; les métaphores antipathiques sont toutes celles d'un objet que l'on fabrique, c'est-à-dire que l'on bricole à partir de matériaux discontinus.

Acabem de citar les paraules amb què Barthes ([1962]: 177) saluda, a partir del *Mobile* de Butor, la idea de fragmentació que sempre ha fet seva, i que a parer seu vulneraria un dels principis més lloats per l'ortodòxia clàssica --la qual, no en va, ha fet de la novel·la (més ben dit: d'un cert tipus de novel·la) el gènere estel·lar de la narrativa. Ens referim, és clar, al principi de la continuïtat, que la tradició i la crítica acadèmica esgrimeixen per atacar certes pràctiques literàries de signe contrari, sols "consentides" (i no des de sempre, com veurem) en usos reservats; és el cas dels llibres de màximes, que gràcies a l'esclat dels elements que els componen poden conjurar d'alguna manera la noció d'inacabament amb què encara avui alguns els censuren --i també nosaltres, com ja ho hem deixat prou clar, quan els llibres no són llibres sinó reculls artificials. La prosa francesa, ve a dir Barthes en un altre lloc ([1963]: 234), està impregnada del concepte de puresa genèrica: la paraula ha de ser brillant com la màxima, o bé ininterrompuda com la novel·la. L'asserció del crític, mestre com pocs en l'art de l'antítesi, no és tan exagerada com podria semblar d'antuvi. I presenta l'avantatge de ser altament útil al nostre propòsit, ja que suscita en termes molt clars la problemàtica concernent la relació, al si d'una mateixa obra, entre màxima i novel·la. Naturalment, la qüestió que acabem d'apuntar ve de molt lluny. I concretament, de la Retòrica, el discurs de la qual, per distant que pugui semblar-nos (malgrat la justa rehabilitació de què és objecte darrerament), presideix la idea d'obra literària que ens fem encara ara; és ella, precisament, que va conferir al concepte de continuïtat a què al·ludia Barthes una valoració quasi higiènica. Sembla doncs obligat encetar aquest capítol amb algunes precisions que ens traslladaran uns segles enllà, i que ens serviran de marc teòric general no sols per a la secció següent ("Màxima i ficció narrativa"), en què abordarem les relacions entre

màxima i novel·la a partir de les implicacions que per al tema presenta la concepció "continuista" que certa crítica es fa encara ara del relat ficcional --i que han conduït, entre altres, a respostes com la que ja hem analitzat al capítol tercer--; sinó també per al capítol cinquè, en què aplicarem aquest marc a la *Recherche*.

4.1. La Retòrica: el dogma de la continuïtat

Com és sabut, d'Aristòtil a Bernard Lamy la màxima i altres formes breus de la prosa no han estat considerades en el seu valor literari, sinó sota la perspectiva, primer, de la seva funció utilitària (com a forces persuasives) i, més tard, ornamental (com a elements estilístics) en l'economia del discurs. Per això la retòrica no considera la màxima com un gènere, sinó com una unitat que ha de ser inclosa en un discurs més ampli. Tot i que amb cautela, la bona prosa pot "integrar-la", sotmetre-la a les seves pròpies finalitats; però aïllada de tot context esdevé supèrflua, com ho dirà encara Voltaire (1957) de les *Maximes* de La Rochefoucauld --en un moment en què tanmateix la forma breu sembla ja haver assolit una dignitat reconeguda--, les quals, al seu parer, són "moins un livre que des matériaux pour orner un livre" (1004). No és estrany, doncs, que Aristòtil, parlant de l'argumentació en la seva *Retòrica*, situï la γνώμη --que donarà lloc a la *maxima sententia* medieval, la qualla al seu torn es dividirà en la sentència i la màxima en el francès clàssic-- entre dues formes que considera comunes a tota oratòria, a tots els gèneres de discursos. Es tracta de l'exemple i de l'entimema, qualificats com dos tipus de proves tècniques, és a dir, d'aquelles que han de ser trobades mitjançant l'aplicació d'un mètode. Exemple i entimema són però de naturalesa diferent, ja que el primer persuadeix per inducció o per analogia, mentre que el segon ho fa per deducció⁶⁵.

L'exemple és un relat que deriva d'un esdeveniment "real" (històric o mitològic) o fictici (inventat) --com és el cas de la paràbola o de la fable--, i que demostra l'universal procedint d'un particular a un

⁶⁵ ARISTÒTIL (1985) tracta de l'exemple (παράδειγμα) a I, 2, 1357b, i en particular a II, 20; de la sentència a II, 21; i de l'entimema a I, 2, 1358a i a II, 22.

altre particular. Aristòtil precisa en efecte que la relació establerta entre els elements de l'exemple no ha de ser "de la part al tot, ni del tot a la part, ni del tot al tot, sinó solament de la part a la part, d'allò que és similar a allò que és similar", segons una homologia perfecta entre els termes paral·lelitzats, però dels quals l'un ha de ser més conegut que l'altre: la similitud estableix un nexa persuasiu que prova un cas present. Així, del fet que Dionisi demani una guàrdia es pot inferir el seu projecte d'imposar la tirania, ja que, anteriorment a ell, Pisístrat, Teàgenes i altres en van demanar una amb aquesta mateixa finalitat. Conseqüentment, "tots aquests casos particulars cauen sota el mateix principi universal que qualsevol que aspira a la tirania demana una guàrdia personal" (I, 1357b). L'exemple constitueix, doncs, una regla general, però una regla general sols plausible o creïble, ja que, malgrat el servei que presta a la *causa* concreta amb què el relacionarà l'orador (per a nosaltres, l'escriptor), i malgrat, també, la significació seriosa que té --la seva pretensió és de ratificar o rectificar la consciència i la conducta de l'oient (el lector)--, vol fer arribar a conclusions de validesa sols particular o concreta, és a dir, "actualitzables" en una altra situació individual. Naturalment, el que aquí ens interessa no és pas la utilització edificadora i catequètica que de l'*exemplum* fan les col·leccions de fets memorables de l'hagiografia de tot temps (i no sols de la més declaradament religiosa, és clar); ens interessa més recordar, de moment, que aquesta forma de *digressio* que és l'*exemplum* (Lausberg & 415) pot ser considerada com la primera anella d'una cadena que conduirà a la novel·la⁶⁶.

Per la seva banda, l'entimema retòric és una forma feble o imperfecta de raonament, en el sentit que arriba a conclusions probables o versemblants, i per tant refutables --per oposició al sil·logisme lògic de la dialèctica, que proporciona una veritat irrefutable. L'entimema esdevindrà amb el temps (com ho demostrarà plenament Quintilià, en qui acaba un moviment ja palès en Aristòtil) un

⁶⁶ L'*exemplum* no ha estat objecte, que sapiguem, de cap estudi morfològic rigorós (Jolles, per exemple, no li dedica cap capítol, a *Formes simples*), però sí d'aplicacions suggestives, com les de LYONS (1989) i SULEIMAN (1977). Lyons explora, després d'un capítol introductori ple d'interès (3-34), la relació entre exemple i relat en Maquiavel, Marguerite de Navarre, Montaigne, Descartes, Pascal i Lafayette; i Suleiman vincula el "récit exemplaire" amb la novel·la "à thèse", de què parlarem al capítol sisè.

sil·logisme el·líptic o truncat, ja que la recerca de l'adequació a l'interès i l'atenció de l'auditori comportarà la conveniència d'abreujar-lo ometent-ne la conclusió o una de les premisses: com que aquestes darreres pertanyen a les representacions dipositades en la memòria col·lectiva --els $\tau\acute{o}\pi\omicron\iota$ o llocs (siguin comuns o propis)--, poden resultar pleonàstiques per massa òbvies. El que importa, però, és que l'entimema es recolza en la sentència, definida per Aristòtil com:

[...] una formulació que no es refereix pas al particular, com ara quina mena de persona és Ificrates, sinó a l'universal, per bé que no a tots els universals, com ara que la línia recta és el contrari de la línia corba, ans es refereix a aquells que constitueixen accions i que poden ser escollits o evitats tocant al fet d'actuar, de manera que, com que els entimemes són sil·logismes referents a aquestes matèries, les conclusions i les premisses dels entimemes exempts del sil·logisme constitueixen les sentències (II, 21, 1394a).

I, més avall, dóna com a exemples els enunciats, manllevats a Eurípides: "No hi ha cap home que sigui feliç en tot" i "Cap dels homes no és un home lliure", que esdevenen entimemes si els afegim l'epíleg o la demostració següent: "Car és esclau dels diners o de la fortuna" (1394b, 207).

La diferència entre l'exemple i l'entimema és doncs sobretot, com ho subratlla encara Barthes (1970: 200), estètica o estilística. L'exemple seria el correlat inductiu de l'entimema, i donaria lloc a una persuasió suau i plaent, per mitjà de la comparació; la força de l'entimema seria en canvi més vigorosa, ja que es val de l'energia del sil·logisme⁶⁷. No és desencertat, ens sembla, extrapolar del que hem dit fins ara que la parella exemple/sentència remet a una estructura bàsica del relat, ja que correspon a la cèlebre oposició establerta per Benveniste ([1959]) entre *histoire* i *discours*, entre els enunciats que descriuen o concerneixen situacions particulars --però que no per això deixen de proposar generalitzacions implícites-- i les assercions de

⁶⁷ Remetem, per a més clàries, a MORTARA ([1988]: 271-273), que entén exemple, entimema i sentència com a figures de pensament per addició. Aquestes poden ser-ho 1) per amplificació (com l'entimema), 2) per clarificació semàntica, i 3) per dilatació semàntica, bloc que es subdivideix al seu torn en les figures de a) l'antítesi, b) el lloc comú (en què entren sentència i epifonema) i c) la similitud (comparació i exemple).

valor permanent o absolut; ambdós es troben, en major o menor grau, en tot text continu.

Tanmateix, i aquest és un aspecte de gran importància per al nostre tema, la majoria de tractadistes posteriors a Aristòtil no han deixat passar per alt les conseqüències derivades del pas d'una retòrica instrumental --que tenia per finalitat l'eficàcia o la persuasió del discurs-- a una retòrica ornamental. Efectivament, no és inútil recordar que Aristòtil inclou la *γνώμη* en el terreny de la *inventio* (la recerca de les proves, de les idees o arguments), i que, en aquest sentit, la sentència és indispensable a l'exercici de la retòrica. Però en la mesura que aquesta es restringeix progressivament a l'*elocutio* --l'elecció i arranjamant dels mots en el discurs o la normativa de l'estil, la *lexis* o *escriptura*--, el que la preocupa és, entre altres coses, l'homogeneïtat del text. No és estrany, doncs, que la sentència, gràcies a la seva relativa autosuficiència i la seva densitat (el seu horitzó, com hem vist, és la frase nominal), sigui considerada, progressivament, com una forma heterogènia respecte del discurs que la circumda. La seva clausura la predisposa a l'isolament, i és en aquest sentit que constitueix un destorb al si de la concepció del text com a *continuum*.

Per entendre però l'abast de la conclusió que acabem d'apuntar, convé que ens aturem un xic en aquella mutació de la Retòrica d'un art de persuadir a un art de parlar --de la paraula eficaç o activa a la paraula bella, entesa com a forma--, perquè des de fa uns anys és un dels temes que més interès desperta i que més planys ha fet sorgir al si de la teoria literària, i especialment en aquella que es reclama, veladament o no, d'Aristòtil. Per prejudici analític, doncs (i aquí exagerem una mica), donem el nom de Retòrica a una disciplina que ha acabat reduïda a una de les seves parts (l'*elocutio*), i fins a una part d'aquesta (la teoria de l'*ornatus* o dels *colores rhetorici*), al seu torn cada vegada més clarament monopolitzada per una de les seves figures (la metàfora), la qual ha acabat devorant les seves companyes menys brillants... De Còrax als nostres dies, la història de la Retòrica és la història d'una repressió, com ho deien amb diferents paraules quasi tots els col·laboradors del famós número que fa ja vint-i-cinc anys *Communications* consagrà al tema: Kuentz (1970) hi invocava un retorn de la retòrica que no desestimés la *pronuntiatio*, la *memoria*, la

dispositio i la *inventio*; Genette (1970), que dos anys després defensaria ja, contra l'opinió comunament admesa, un Proust metonímic (1972), hi lamentava la "rhétorique restreinte" en què hem acabat convertint la disciplina⁶⁸; i Todorov (1970) hi apuntava amb enginy que en circumscriure la Retòrica a l'*elocutio* i aquesta a la metàfora prenem dues vegades la part pel tot, i que per tant pequem de doble sinècdoque... Més tard, Mortara ([1988]: 67) hi afegirà per la seva banda l'"antonomàsia": el que és (o era) objecte de l'*elocutio* ha esdevingut per excel·lència l'objecte de tota la disciplina⁶⁹. No cal dir que el fet que la Retòrica, des dels inicis de la nostra era (a partir de Quintilià), consideri el llenguatge com a objecte de reflexió i d'admiració, i que centri el seu interès en la "forma de l'expressió" i no pas en les "formes del contingut", podria haver significat una conquesta saludable de les paraules (*verba*) damunt les coses (*res*), una valoració del material lingüístic en i per si mateix. Si les coses no han estat així és perquè la Retòrica no assumirà la seva nova funció sense condemnar-la: el gaudi del llenguatge com a tal, la felicitat de la forma per la forma significarà paradoxalment la condemna de la Retòrica mateixa. La història de la Retòrica és la d'una "fête manquée": ho diu Todorov (1975) en un altre article molt poc citat i tanmateix inspiradíssim (a més d'amè), i en què no oblida de relacionar el poder de l'eloqüència amb els vaivens de la política (els valors de la llibertat i la democràcia); en instal·lar-se la monarquia comença el segon període de la Retòrica (de Quintilià a Fontanier: quasi 1800 anys...), un període de declivi i humiliació, d'ofec i autoacusació, i en el qual no hi haurà cap retòric que no assumeixi la seva professió sense mala consciència.

Quintilià és en aquest aspecte exemplar --i ara enllacem de nou

⁶⁸ Més recentment, i no sense autoacusació apologètica, GENETTE (1991: 65-93) propugna una narratologia també generalitzada, i no sols cenyida com fins ara al discurs de ficció.

⁶⁹ La *Rhétorique générale* del GROUPE M ([1970]), malgrat (o més aviat a causa de) l'intent que sembla desprendre's des del títol, no acaba de convèncer; els autors mateixos reconeixen, a la "Note liminaire", congregar-se sota "l'initiale du mot qui désigne, en grec, la plus prestigieuse des métaboles" (la metàfora). Partint principalment de la lingüística estructural i de Jakobson, els retòrics de Lieja consagren el gruix del seu llibre al que era ja objecte de l'*elocutio* clàssica.

amb el nostre tema. A la secció cinquena del llibre vuitè de la *Institutio oratoria*, consagrat a l'*elocutio*, tracta llargament de la *sententia* --que qualifica de tret lluminós (*lumina*) situat principalment al final d'un període, a les clàusules-- i del dosatge que ha de regir les manifestacions d'aquesta forma en l'economia del text. Quintilià considera la *sententia* com una "vox universalis, quae etiam citra complexum causae possit esse laudabilis", una paraula universal que, fins i tot fora del tema al qual està lligada, pot ser citada (VIII, 5, 3). Òbviament, el que ens interessa d'aquesta definició és la frase adverbial --a l'altra ja hi tornarem al capítol cinquè--, perquè insinua el caràcter superflu o centrífug que pot tenir la sentència respecte del text que l'envolta; així, més avall, referint-se a la pràctica que en fa Ciceró --que la utilitza sovint com a ornament final i no com a prova--, parla de "minuti corruptique sensiculi et extra rem petiti" (VIII, 5, 14), pensaments (sentits) esquifits i falsos (viciosos) que hom va a cercar fora del tema. I és que, com veurem tot seguit, el que més inquieta Quintilià no és pas el mèrit inherent a la sentència, sobre el qual, com a bon eclèctic que era, no acaba de decidir-se; el que més el preocupa és el perill que comporta el seu abús --hi caurien els "moderns" o "modernistes" (Vibius Crispus, Julius Africanus, Sèneca, etc.), que descomponen el seus relats en una infinitud de petites seccions epigramàtiques--, en la mesura que compromet la regularitat del discurs⁷⁰:

⁷⁰ Un parell de precisions, abans de la llarga citació que segueix. Ja havíem advertit, en parlar de les relacions entre màxima i *Witz* (Cf. 47-49), que Quintilià dilatava el marc semàntic de *sententia*, ja que designa també amb aquest terme el que avui, en francès, rep el nom de "trait" o "mot d'esprit" (i per al qual no hem sabut trobar cap equivalència catalana prou ajustada); Quintilià no deixa però d'admetre i de reconèixer que *sententia* pot correspondre's amb la *γνώμη* d'Aristòtil, com hem vist unes línies més amunt i demostren molts dels enunciats adduïts pel llatí. Pel que fa a altres sentits del terme, remetem a les dues nodrides columnes que li dedica el clàssic *Oxford Latin Dictionary* (1982: 1736).

La segona precisió és més prosaica i més trista. Hem de lamentar la inexistència al mercat de cap traducció catalana completa dels dotze llibres de què es compon el famós tractat de Quintilià: la Fundació Bernat Metge la va emprendre el 1961, i el 1987 n'havia publicat els quatre primers llibres, però va interrompre aquí la seva tasca --pel que hem sabut no té pensat reprendre-la, almenys de moment. Hem decidit doncs arriscar-nos a fer nosaltres mateixos la traducció del passatge que ve a continuació, situant a peu de pàgina el text original --segons l'edició crítica que en dona WINTERBOTTOM a l'Oxford University Press (1970)--; hem tingut en compte la versió francesa de Cousin per a Les Belles Lettres (1978) i l'anglesa de Buttler per a The Loeb Classical Library (1921), i hem comptat amb

25. [...] Els rètors sostenen dues opinions oposades: als uns, gairebé només els abelleixen les sentències, els altres les condemnen totalment; jo no aprovo en absolut ni els uns ni els altres. **26.** Si s'acumulen, es fan nosa entre elles, igualment com en tota mena de sembrats i en els arbres fruiters res no pot desenvolupar-se plenament si li manca espai per créixer. Ni tampoc ressalta una figura pintada si no té un contorn; per això, els artistes, encara que apleguin diversos objectes en un mateix quadre, els separen amb espais, perquè els uns no facin ombra als altres.

27. Un procediment semblant fa que el discurs resulti tallat. Cada sentència implica una interrupció, i per això, després d'ella, forçosament ve una altra cosa diferent. D'on resulta que un discurs gairebé inconnex i constituït no de membres, sinó de trossos, manca d'estructura, ja que aquells elements, arrodonits i absolutament delimitats, no poden encaixar uns amb altres. **28.** A part d'això, el color mateix de l'estil, per molt brillant que sigui, tanmateix en surt esquitxat de moltes i variades taques. Endemés, de la mateixa manera que les franges i altres peces de porpra, posades de manera adient, donen esplendor, així mateix, sens dubte, a ningú no li escaurà un vestit fet de retalls virolats. **29.** Per això, encara que aquestes sentències semblen brillar i ressaltar fins a cert punt, es diria que semblen no una flama, sinó espurnes que esclaten entre el fum (en efecte, ni tan sols es deixen percebre quan el discurs sencer relluu, igualment com a ple sol les estrelles mateixes es deixen de veure), i allò que, a còpia de petits esforços repetits, hi sobresurt només de manera desigual i abrupta, no assoleix l'admiració deguda a allò que és rellevant i, a més, perd la gràcia de la pròpia d'una superfície llisa. [...].

34. Pel que fa a mi, considero aquests trets brillants de l'estil com els ulls de l'eloqüència. Però no m'agradaria pas un cos tot ple d'ulls, no fos que els altres membres perdessin la seva funció, i, si hagués d'escollir, preferiria la rudesia d'aquell estil antic a aquest abús modern. Però hi ha a l'abast un camí intermedi, així com també en el vestir i en la manera de viure es pot assolir una mena d'elegància lliure de blasme⁷¹.

l'inestimable ajut d'Antoni Seva, a qui donem aquí les gràcies.

⁷¹ **25.** [...] Duae sunt diuersae opiniones, aliorum sententias solas paene sectantium, aliorum omnino damnantium, quorum mihi neutrum admodum placet. **26.** Densitas earum obstat inuicem, ut in satis omnibus fructibusque arborum nihil ad iustam magnitudinem adolescere potest quod loco in quem crescat caret. Nec pictura in qua nihil circumlitum est eminet, ideoque artifices, etiam cum plura in unam tabulam opera contulerunt, spatiis distingunt, ne umbrae in corpora cadant.

27. Facit res eadem concisam quoque orationem: subsistit enim omnis sententia, ideoque post eam utique aliud est initium. Vnde soluta fere oratio et e singulis non membris sed frustis conlata structura caret, cum illa rutunda et undique circumcisa insistere inuicem nequeant. **28.** Praeter hoc etiam color ipse dicendi quamlibet clarus multis tamen ac uariis uelut maculis conspergitur. Porro, ut adferunt lumen clauus et purpurae loco insertae, ita certe neminem deceat intertexta pluribus notis uestis. **29.** Quare licet haec et nitere et

Seria difícil per no dir impossible trobar un passatge en què s'expressés amb la mateixa riquesa i el mateix convenciment la idea paradoxal que la utilització de la sentència és problemàtica en virtut d'un dels seus valors intrínsecs --el seu relleu o *rotunditas*, aquesta autonomia de la fórmula perfectament tancada en si mateixa. El text és un camp, un organisme, un teixit: massa arbres impedeixen la fertilitat dels sembrats, com massa membres l'harmonia del cos, i massa vores la cohesió del vestit... Es tracta d'una sèrie metafòrica que ha fet fortuna, com ho demostraran directament o indirecta Lamy, Le Bossu o D'Aubignac (al segle XVII), i Buffon i Crévier (al XVIII). Se'n dedueix que massa *sententiae* poden aparèixer no ja com a membres d'una estructura, sinó com a peces soltes (*frustis*), hiatus que no s'integren fàcilment en el discurs, ja que en desvien l'orientació lineal (el flux, la salut), obligant el lector a aturar-se en aquestes fulguracions (*lumina orationis*)⁷². Amb Quintilià comença doncs a reduir-se l'espai dels *verba*, ja que en ell la forma esdevé poca cosa més que un embelliment afegit, l'ornament donat a un contingut. I aquest hauria de passar com més desapercebut --com més pur d'additius externs i inútils-- millor. En aquest context, com ho subratlla agudament Compagnon (1979: 145-146), la sentència vindria a ser la forma malaltissa i espectacular (histèrica) de l'eloqüència; multiplicar les sentències és com saturar el text de mirades, de punts de vista múltiples i desacordats, convertint-lo en una mena d'Argos castrador. Resumint: un text amb massa sentències seria, seguint les metàfores

aliquatenus extare uideantur, tamen et lumina illa non flammae sed scintillis inter fumum emicantibus similia dixeris (quae ne apparent quidem ubi tota lucet oratio, ut in sole sidera ipsa desinunt cerni) et quae crebris paruisque conatibus se attollunt inaequalia tantum et uelut confragosa nec admirationem consecuntur eminentium et planorum gratiam perdunt. [...].

34. Ego uero haec lumina orationis uelut oculos quosdam esse eloquentiae credo. Sed neque oculos esse toto corpore uelim, ne cetera membra officium suum perdant, et, si necesse sit, ueterem illum horrorem dicendi malim quam istam nouam licentiam (VIII, 5, 25-34).

⁷² Al Llibre primer (I, 5, 2) Quintilià divideix en tres els components de la paraula *verbum*: entre les *voces* (*singula verba* o paraules individuals) i les *dictiones* (frases senceres), es troben efectivament les *locutiones*, la relativa autosuficiència de les quals deriva del fet que apareixen com un pont entre lexicalització (el mot isolat) i textualització (el relat continu) --defugen alhora la "dependència" mútua de les *voces* entre elles i l'assimilació completa amb les *dictiones*.

de Quintilià, estèril (com un camp ple d'espines), divergent (com un cos desarticulat) i discordant (com un vestit virolat). I és que a la *breuitas*, que fragmenta la frase, Quintilià anteposa, seguint Ciceró i els ciceronians, la *continuatio sermonis* o *compositio* --l'arranjament dels mots, la uniformitat dels períodes--, a la qual dedica una secció a part (IX, IV, 1-147), per tal de desenvolupar-la amb més profunditat. Així, aprofitant una de les analogies usades per Barthes en el fragment amb què hem obert capítol, Quintilià expressa la necessitat que l'estil discorri com un riu que no es veu obstruït, en el seu fluir, per cap escull (IX, IV, 7); i en el mateix capítol reafirma que l'ordre (*ordo*), la connexió (*iunctura* o *coniunctio*) i el ritme (*numerus*) són les tres qualitats necessàries de tota composició artística (IX, IV, 22 i 147)⁷³. Òbviament, ens interessen més aquí les dues analogies (complementàries) del discurs com a cos (amb els seus gestos i actituds) i el llenguatge com a revestiment (l'abillament d'aquell). Malgrat les aparences, continuen informant la teoria, la crítica i la pràctica de la literatura --bona part de les quals romanen encara ancorades en la perillosa dialèctica del fons (l'interior: el cos) i la forma (l'exterior: el vestit)--, i per això els dedicarem ara unes línies.

Rera la duplicitat de la comparació hi ha, és clar, una manca de reconeixement de la dimensió pròpiament lingüística de la textualitat o, si es prefereix, l'exili d'aquesta dins la presó del mimetisme. Efectivament, la identificació del text amb un objecte viu (l'organisme), tan reiterada per la posteritat --especialment per les teories estètiques romàntiques i per tots aquells "tematismes" que se'n reclamen obertament o no--, comporta l'abandó de la fenomenalitat pròpia de la

⁷³ BARTHES ([1962]) insisteix en la pervivència actual d'aquest model: "Que dit la rhétorique traditionnelle? qu'il faut construire une oeuvre par grandes masses et laisser courir le détail: coup de chapeau au 'plan général', négation dédaigneuse que l'idée puisse se morceler au-delà de l'alinéa; c'est pourquoi tout notre art d'écrire est fondé sur la notion de *développement*: une idée 'se développe', et ce développement fait partie du plan; ainsi le livre est-il toujours composé d'une façon fort rassurante, d'un *petit nombre d'idées bien développées*" (178). La màxima, qualificada poques línies abans de "petit continu tout plein", desafiaria el desenvolupament unitari del text. Naturalment, per "retòrica tradicional" Barthes entén "retòrica moderna" --suposem que escriu aquí l'adjectiu com a sinònim de "conservador"--; GENETTE ([1966]: 31) recorda oportunament que aquesta darrera és quasi exclusivament una retòrica del "plan", per oposició a la retòrica antiga i a la retòrica clàssica, basades, respectivament, en la *inventio* i l'*elocutio*.

literatura. Abandó que, segons els casos, motivarà al seu torn condemnes morals: excessivament ornat, el cos desapareix en benefici de l'empolainament, i com que el maquillatge acaba suplantant la bellesa natural i verge --i la vestimenta no val el cos (en versió cristiana: la lletra mata i l'esperit vivifica)--, caldrà preferir l'absència del retòric. Todorov (1975: 91-92) té raó d'intuir un judici altament reprovatori rera la comparació que fa Quintilià del text com un cos abillat: el discurs massa vistós o guarnit és com una dona indecent --fàcil. Per Quintilià, el llenguatge, en lloc de ser una festa, seria una orgia, i com que el discurs és d'essència masculina, els ornaments no sols el fan canviar de sexe --amb les sospites d'inversió sexual que indefectiblement recauen damunt de certs autors, com ara Ciceró--, sinó que el converteixen en una mena de cortesana. Que Todorov no exagera ho demostra una lectura de diferents passatges del llibre vuitè, el "Proemium" del qual ja ens adverteix que els *corpora sana* no usen depiladors ni cosmètics, i que les vestimentes efeminades i luxurioses no adornen el cos, ans revelen la baixesa mental --de la mateixa manera que un estil massa brillant i pompós efemina el tema⁷⁴.

L'analogia del text amb el teixit (Proust dirà la "robe", i Butor emprarà, precisament a *Mobile* (1962), el terme anglès "quilt": edredó⁷⁵) sembla sens dubte més encertada, i també ha estat àmpliament recuperada --sobretot per l'estructuralisme, que tan sovint apel·la a l'etimologia dels conceptes que li resulten més cars. Diem que més encertada perquè, si més no, presenta l'avantatge d'insistir en el costat "fabricat" i artístic de la creació literària: entrellaçar, tramar o trenar no són precisament operacions naturals, sinó que impliquen un

⁷⁴ "At muliebris et luxuriosus non corpus exornat, sed detegit mentem. Similiter illa translucida et versicolor quorundam elocutio res ipsas effeminat, quae illo verborum habitu vestiantur" (VIII, Pr., 19-20). El discurs ha de ser *virilis, fortis* i *sanctus* (VIII, III, 6): els discursos mancats d'estil (*vitiosas orationes*) són aquells que contenen (es notarà la gradació dels adjectius) expressions *impropria, obscura, tumida, humilia, sordida, lasciva* i *effeminata* (II, V, 10).

⁷⁵ "Dans le village de Shelburne, on a rebâti un certain nombre de maisons anciennes condamnées à la destruction dans le Vermont, constituant ainsi un singulier musée. La partie la plus étonnante en est peut-être la collection de courtepointes, ou "quilts", en mosaïque d'étoffes. Ce 'Mobile' est composé un peu comme un 'quilt'" (29).

arranjament artificial i sempre modificable d'elements, una actuació relacional --en definitiva, la recerca d'una "estructura", terme que al *Littré* i al *Robert* és donat com a sinònim de "texture" (l'alemany ha optat pel mateix partit).

Pocs autors han explorat com Bennington (1985)⁷⁶ les implicacions que comporta per al nostre tema aquesta metàfora del text com a teixit --del qual la màxima seria un pedaç o un sargit; és a dir, un element que amenaça la unitat de la roba, damunt la qual hauria de ser embastat amb la major dissimulació possible. Bennington argüeix brillantment que la presència d'un pedaç pot ser interpretada com un senyal de la precarietat de la tela damunt la qual apareix; des d'aquest punt de vista, la màxima no seria un annex extemporani o secundari, sinó una mena d'excedent necessari, perquè completa un buit o una absència: un "suplement" en el doble sentit (sembla que ara ja canònic i consagrat) d'apèndix i de substitut que Derrida (1967: 208) ha donat a aquest terme⁷⁷. La marginació i la dissimulació de la màxima, heus aquí les dues maniobres principals amb les quals la posteritat ha intentat conservar el prestigi d'aquesta forma tot conjurant la seva doble propensió a descosir el teixit del discurs i a erigir-se en una entitat autònoma. Dues estratègies, doncs, que pretenen esquivar la incompatibilitat formal entre màxima i diegesi, terme amb què Genette (1972: 280) defineix "l'univers spatio-temporel désigné par le récit".

⁷⁶ Ja hem fet constar que es tracta d'un dels pocs intents (i malauradament desconegut, si fem cas de les mencions que n'hem trobat) de considerar en la seva complexitat les relacions entre màxima i novel·la. Per bé que a parer nostre el llibre es ressent massa sovint de l'influx del deconstruccionisme, el seu mèrit és innegable, i no seria just que silenciéssim la nostra satisfacció en constatar que convergíem amb moltes de les seves propostes. Pel que fa als nostres deutes, ens ha estat especialment útil el primer capítol --"Approaching Sententiousness" (3-63).

⁷⁷ "Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence [...] Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de*; s'il comble, c'est comme on comble un vide". Deu anys més tard, i amb remarcable virulència, DERRIDA (1977: 79-80) respondrà a Searle --el qual li havia contestat el famós "Signature Événement Contexte" (DERRIDA 1972)-- que "suplantar" no sols vol dir "afegir", sinó que aquesta operació significa, també, "alterar"; una addició, com una repetició (una citació), implica alhora identitat i diferència. Pel que sembla, Searle no gaudeix de gaire predicament entre els francesos.

La primera maniobra (la marginació) consisteix a situar la màxima als límits del discurs --tal vegada els seus punts més vulnerables--, sia al seu començament (com a lllindar o exordi), sia al seu final (com a conclusió o epifonema), sia en ambdós emplaçaments. El pedaç que és la màxima esdevé, si fem cas de la metàfora tèxtil estudiada per Bennington, una vora que sembla tenir per funció impedir un possible esfilagarsament del vestit en les seves fronteres externes, però que en virtut de la seva localització pot ser isolable amb una relativa facilitat. La història de la literatura en forneix múltiples i variats exemples, però no és aquest el lloc (ni cap altre dins el nostre treball) de fer-ne el recorregut o el repertori.

Pel que fa a la segona estratègia (la dissimulació), consistiria a trenar la màxima en el vestit, a fer-la-hi funcionar d'una manera més subtil --i és que l'escriptura, com ho volia Barthes (1970: 165-166), està feta d'una multitud de veus "tressées" o "tressantes". Alguns teòrics del segle XVII --i aquí fem un salt intencionat en el temps-- permeten d'il·lustrar aquesta pràctica. D'Aubignac (1971), per exemple, al capítol "Du discours didactique, ou instructions", manté una actitud ambivalent: per una banda, sembla concedir un lloc a la màxima en admetre la necessitat instructiva del teatre; per una altra, preconitza que el seu ús sigui subordinat als exemples, o bé amagat sota enunciats aparentment particularitzants. Le Bossu, en canvi, és més explícit als capítols "Des Sentences" i "Des Sentences Déguisées" del seu *Traité du poème épique* ([1675]), que en molts aspectes és una teoria de la composició literària. En tractar de *La Il·líada*, *L'Odissea* i *L'Eneida*, sosté que el poema èpic (que és el poema per excel·lència) pot ser considerat com l'expansió ficcional d'una màxima fonamental o nuclear; i el mateix ve a dir de la "fable", l'estructura doble de la qual (composta, d'una banda, de dissimulació i, d'una altra, de veritat oculta⁷⁸) permet un seguit d'oposicions possibles que caracteritzaran el procés poètic: màscara/cara, vestit/cos, visible/invisible, exterior/interior, superfície/profunditat, continent/contingut... Le Bossu sembla així reafirmar la seva idea que es pot determinar per a tot text

⁷⁸ "Aristote dit que la Fable est la composition des choses. Deux choses la composent en effet, comme ses deux parties essentielles. L'une est la Vérité qui lui sert de fondement; & l'autre est la Fiction qui déguise allégoriquement cette Vérité, & qui lui donne la forme de la Fable" (I, 6, 34).

el missatge o la veritat oculta que l'autor ha volgut demostrar: "La Vérité est *cachée*; c'est le point de Morale que l'auteur veut enseigner [...] La fiction est l'action, ou les paroles dont on *couvre* ces instructions" (la cursiva és nostra; I, 6, 35); però en la mesura que està amagada, aquesta veritat (que té en la màxima la seva traducció discursiva) pertany a l'estructura profunda del text: ja no és un pedaç o una vora, sinó que es troba en un lloc indeterminat i desconegut. En aquest sentit, la dissimulació que Le Bossu sembla prescriure per a la màxima podria entendre's com una maniobra d'expulsió. Cosa que exemplifica a la mateixa època el Pare Lamy ([1675]), el qual, travessant els segles, s'hauria entès perfectament amb Quintilià⁷⁹.

Sigui com sigui, sembla que hi ha en la màxima una certa lògica inherent a tota forma breu, una lògica que la porta a destacar en el text que la inclou. En aquest context, l'opinió segons la qual la màxima, a la manera de la citació, emergeix com un relleu en la superfície regular que ha de ser el discurs, o bé desentona com un pedaç en un teixit, n'ha comportat una altra segons la qual la seva vocació és buscar-se un lloc específic, un espai en què no destorbi, efectuant en l'isolament tipogràfic de la pàgina una ruptura ja en potència en tot text pretesament homogeni. Al capítol anterior ja hem estudiat la conseqüència més vistosa (l'antologia) d'una opinió anàloga (la màxima com a essència o com a despulla), però es notarà que ara donem una nova llum des de la Retòrica. Amb el temps s'arriba, a partir del segle XVI, a agrupar les màximes en reculls (Balavoine 1984) -- tot i que aquesta pràctica no és del tot nova, ja que n'hi ha mostres a l'antiguitat⁸⁰; i, sobretot: a fer de la màxima un gènere individualitzat, i per tant a considerar-la en la seva especificitat literària, com ho provaran els exemples insignes de La Rochefoucauld, Vauvenargues i Chamfort. En definitiva, l'interès general de l'època pels *lumina*

⁷⁹ "Les sentences trop fréquentes troublent aussi l'uniformité du stile [...] Les plus belles, si elles sont placées trop près-à-près, s'étouffent, & rendent le stile raboteux: & comme elles sont détachées du reste du discours, on peut dire d'un stile qui est chargé de ces pointes, qu'il est hérissé d'épines. Ces pensées détachées sont comme des pièces cousues & rapportées, qui étant d'une couleur différente du reste de l'étoffe, font une bizarrerie ridicule" (328).

⁸⁰ Com ho recorda Cousin a la seva "Notice" de la *Institution Oratoire* (30, n. 3), se n'havien fet florilegis llegits i comentats a les escoles.

orationis (recordem que així designava ja Quintilià la sentència al final del seu capítol sobre el tema) acabarà afectant la relació mateixa de la màxima amb el text en el qual estava incrustada: d'ornament del discurs esdevindrà discurs independent.

L'escriptura discontinua sembla, doncs, conseqüència d'una lectura cada vegada més atenta als aspectes discontinus del relat. Naturalment, aquesta mutació consistent a fer de la màxima la unitat del llibre per al qual està destinada (puix que ara ja no serà sempre un element provinent d'una altra obra) comença a qüestionar l'hegemonia del discurs continu. Alguns, efectivament, preferiran les fulguracions o les guspies en lloc d'una flama uniforme, o els estels i els astres en lloc d'un cel pla, el qual pot semblar massa avorrit o feixuc, i fins i tot irrespirable⁸¹. Aquesta acceptació de la màxima com a gènere autònom ha provocat un efecte en certa manera previsible, i que sembla tancar el cercle obert per Quintilià. Admesa com a forma constituïda en un recull de peces similars --amb la qual cosa contribuiria segons alguns a crear una certa continuïtat en la discontinuïtat--, la màxima serà bandejada d'un discurs més ampli. Com és sabut, l'elogi escolar de l'estil ple, fluid i seguit ocuparà un lloc primordial, també, entre les dèries de la teoria i la crítica literàries posteriors al segle XVII, del qual ja hem consignat (via Lamy, Le Bossu i D'Aubignac) l'actitud més característica. Com a emblemes del XVIII destacarem únicament Buffon i Crévier. Del primer sols cal dur aquí l'exitós *Discours sur le style* (Buffon [1753]) que pronuncià en ser rebut a l'Académie, i que proposa més una retòrica (l'estil hi és considerat com una manera d'expressar, gravar i ordenar els pensaments) que no pas una estilística; el classicisme que hi defensa l'autor l'aproxima més a Boileau i a Bossuet que no pas als grans escriptors de l'època, de qui blasma la recerca de la brillantor subtil (Marivaux), la singularitat equívoca (Voltaire), l'oralitat destratera i

⁸¹ Vegeu el brillant article de LAFOND (1984), en què fa un encomi quasi militant de la pràctica de la discontinuïtat, amb vista, indubtablement, a equilibrar un xic la balança, tradicionalment inclinada en favor del discurs continu. En un envejable esforç de síntesi contrastiva, l'autor hi precisa que "à travers les vicissitudes de ces formes [les formes brèves aux XVIe et XVIIe siècles] sont en jeu des choix qui touchent au style --style coupé et style périodique--, à un type d'éloquence --atticisme et asianisme-- et, plus encore sans doute, à l'opposition des discours discontinu et continu" (102).

entusiasta (Diderot) o la suspensió inharmònica (Montesquieu): "[...] Il y a tant d'ouvrages faits de pièces de rapport, et si peu qui soient fondus d'un seul jet [...] Rien ne s'oppose plus à la chaleur, que le désir de mettre partout des traits saillants" (501-502). El discurs ha de ser u i continu, seguit i encadenat, perquè aquestes i no altres són les qualitats de les obres de la natura que les produccions de l'home han d'intentar imitar. És el famós estil "coulant" i periòdic que molts consideren sec i aspre, i al qual cedirien aquells que, en una succulenta "boutade", Diderot (1875) compararà --valent-se de Sèneca, tan crític amb la *compositio* ciceroniana-- amb les dones lletges i contingudes, però no per això més intrínsecament púdiques)⁸². Pel que fa a Crévier, ens acontentarem amb assenyalar la seva coincidència amb Lamy, en considerar, en el segon volum de la seva *Rhétorique française* (1765), l'amenaça que representa la sentència en el teixit uniforme i regular que ha de ser el cos del discurs:

Les sentences sont un grand ornement dans le discours [...] [Elles] ont pourtant un grand inconvénient: c'est qu'elles décousent le style, & en altèrent la liaison. Chaque sentence fait un tout, & comme un corps à part, qui arrête la marche du discours [...] Mais il est un art de les enchâsser dans un raisonnement, dans une narration, de manière que, sans rien perdre de leur substance, elles entrent dans le tissu du discours, & ne soient point mises en saillie (II: 247-248).

Poc després --i també ja poc abans, però amb menor pertinàcia (el caràcter sumari del nostre recorregut ens obliga a fer desplaçaments massa ràpids i esquemàtics)-- s'esdevindria el que

⁸² DIDEROT: "Sénèque le père dit que les écrivains arides et stériles suivent facilement le fil de leurs discours; que rien ne les détourne, ne les amuse, ne les distrait en chemin, ne les embarrasse, ni les figures, ni le choix des mots, ni la manie des réflexions. Il en est d'eux comme des femmes laides: si elles sont chastes, c'est manque d'amants et non de désirs" (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, 10, n. 1).

El mateix estil, si fa o no fa, que un segle més tard motivarà les escomeses de BAUDELAIRE (1961: 1280-1281) contra George Sand, objecte per al poeta de tants i tants greuges, i no sols en matèria purament artística; en efecte, a "Mon coeur mis à nu" trobem perles com aquesta: "Elle [George Sand] a le fameux *style coulant* cher aux bourgeois. Elle est bête, elle est lourde, elle est bavarde".

Todorov (1975) considera el tercer període de la Retòrica, que significarà la seva segona gran crisi, encara més greu que la primera⁸³. Efectivament, al llarg del segle XVIII es fa ja palesa una nova concepció de la Història que el Romanticisme portarà a les seves darreres conseqüències, i que conduirà a l'esfondrament oficial de tota ciència amb pretensions universalistes. La Retòrica com a base de tot discurs, i *a fortiori* de la literatura, serà sentida com un aparell massa constrictiu i exigent, i perdrà la batalla contra la reivindicació tenaç dels atzars de la intuïció artística i els frenesís de la sensibilitat íntima --si més no aparentment, és clar. Pot semblar, doncs, que en un període en què la novel·la aconsegueix progressivament un domini cultural i literari innegable --i més encara si ens traslладem a finals del XIX i començaments del XX, moment de gestació de la *Recherche*--, la retòrica com a ciència del discurs no té res a dir-nos o a ensenyar-nos pel que fa al nostre tema. I sobretot si tenim present que, d'entre tots, la novel·la en el sentit modern del terme és tal vegada el gènere que més sembla haver contribuït a destronar les concepcions i els mètodes tradicionals de la retòrica. Aquest és el punt de mira des del qual planteja la qüestió Kibédi-Varga (1970: 98; d'ara endavant direm Kibédi), el qual sosté que a partir del moment en què la novel·la s'allibera de l'epopeia en prosa --d'Urfé a M^{lle} de Scudéry (és a dir, a partir de Mme de Lafayette)-- i esdevé un gènere autònom, no podem ni tan sols interrogar-nos sobre les relacions del gènere amb la disciplina retòrica: un dramaturg o un poeta (líric o èpic) poden encara acomodar a la seva matèria bona part de les tècniques retòriques, ja que aquestes serveixen per a la composició d'un retrat, un discurs o una conversa, però no pas per a la narració novel·lesca. El detall important que sembla negligir Kibédi --tot i que no és l'únic a incórrer en el mateix error, com veurem en el pròxim apartat-- té a veure, d'entrada, amb la seva concepció enormement limitada de la novel·la, una de les característiques de la qual és, precisament, la seva permeabilitat a totes les altres formes. Anys més tard, Kibédi mateix (1979) farà marxa enrera, en pretendre que el matrimoni de la

⁸³ Todorov veu rera el retorn actual de l'eloqüència i del poder de la paraula com a arma eficaç (per a l'home públic, per exemple) indicis d'una possible quarta era en què, com als primers temps a Grècia i a Roma, podria haver-hi rêtors feliços.

Retòrica i la Poètica --que tindrien per propòsit crític respectiu el text des d'una perspectiva argumentativa i el text des d'una perspectiva narrativa-- hauria de permetre estudiar una novel·la i un sermó exactament de la mateixa manera, fent ús dels mateixos instruments i del mateix arsenal terminològic. Amb què, com es veu, l'autor sembla annexar un dels elements de la parella (la Poètica) a l'altre (la Retòrica) --tot text, inclòs el literari, seria concebible com un trampolí per a l'exemplificació, i creat "pour communiquer un message et pour persuader" (381)--, i de pas empenyora el "récit" a la casa del "discours", de la mateixa manera que anys abans havia exiliat aquest darrer dels territoris de la ficció narrativa⁸⁴. És clar que el partit de l'autor s'inscriu en la línia de certs estudiosos actuals provinents de la lògica, i en particular de Perelman i Olbrechts-Tyteca, els quals, amb el seu ambició i certament ric *Traité de l'argumentation* (1988), aspiren a establir les bases per a una *nouvelle rhétorique* no limitada als procediments d'expressió --i en aquest sentit han col·laborat decisivament a deixar de circumscriure la Retòrica a la tropologia (i a la metaforologia)... Però hom pot demanar-se en contrapartida si la seva lleialtat quasi unilateral a l'observació de la tendència lògica de la retòrica aristotèlica (basada en la funció conativa del llenguatge) i el seu menyspreu declarat per la tendència estètica no fan de l'objectiu que persegueixen --l'anàlisi de les destreses discursives que permeten de provocar o augmentar l'adhesió de l'oient o el lector a les tesis que li són presentades-- un aliat d'una nova "rhétorique restreinte". Perquè és evident que entre les regles i pràctiques de construcció retòrica del

⁸⁴ En un article recent però molt pobre sobre Proust, KIBÉDI (1994) ha tornat al tema. Hi aboca una vegada més la distinció entre Poètica i Retòrica --la primera donaria compte de les "phrases informatives", ja que, segons Kibédi, examina la literatura des de la perspectiva del referent, mentre que la segona es consagraria, en canvi, a les "phrases communicatives"--, i recorda que ni l'una ni l'altra no són capaces d'estudiar adequadament la novel·la, per tal com aquesta no és un gènere informatiu ni comunicatiu... Sempre segons Kibédi, les poques anàlisis consagrades sols a la poètica o a la retòrica de les novel·les redueixen aquestes de manera "outrageuse" (30), cosa que no s'esdevindria en els estudis anàlegs dedicats a la poesia lírica o al teatre. Malgrat tot, hi hauria, "à un état abstrait, deux types fondamentaux du roman: le roman 'communicatif', plus conforme à la tradition française, et le roman 'informatif', plus fidèle à la tradition allemande" (32); entre els clàssics de la novel·la francesa, la *Recherche* seria aquella que presentaria el major nombre de trets característics del segon tipus, exemplificat principalment pel *Bildungsroman*.

discurs han de figurar no sols aquelles "tècniques comunicatives" explicables des del terreny i les necessitats de l'argumentació --la qual té per domini el versemblant o el plausible, i per centre centre el destinatari (i ja veurem als capítols cinquè i setè, respectivament, el rendiment que es pot treure d'aquesta doble orientació complementària). A aquestes altures, pot semblar quasi un truisme o una tautologia, o fins i tot reaccionari dir-ho: la nova retòrica ha d'abraçar *també* l'examen d'aquells procediments de què dóna compte l'anomenada "poètica del text", per a la qual no interessa tant l'orientació pragmàtica com la funció artística --la seva *literariness*, com deien els formalistes russos, o, en versió jakobsoniana, la seva literaritat--, i que, sota el patrocini de la lingüística (i malgrat algunes de les seves demesies), malda encara per exorcitzar la teoria i la crítica literàries d'incursions (i d'excursions) que no tenen res o molt poc a veure amb l'essència mateixa de la literatura --el llenguatge, és clar.

A hores d'ara també, s'entendrà per què no considerem suspectes de manierisme científic o de verbositat improductiva l'escola estructuralista i les seves filials, almenys globalment. Va ser precisament l'estructuralisme, i amb Barthes i Genette a l'uníson entre els seus motors, que va expressar el *desideratum* de fer de nou de la Retòrica una semiòtica del discurs. Del mateix any ([1966]) són efectivament "L'analyse rhétorique", de Barthes, i, de Genette, "Raisons de la critique pure" i "Rhétorique et enseignement". En el primer, Barthes anomena ja "rhétorique" (133-134) l'element específic que converteix un missatge verbal en obra d'art, per tal de "bien marquer qu'il s'agit d'un plan général du langage commun à tous les genres, aussi bien à la prose qu'aux vers"⁸⁵; en el segon, Genette --

⁸⁵ En el primer volum del seu darrer llibre --titulat precisament *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance* (1994)-- Genette dilata la qüestió que aquí tractem acudint no ja a la poètica, sinó a l'estètica general en què l'engloba, i que sembla guiar-lo des de *Fiction et diction* (1991). Una obra d'art, hi diu, "est un objet esthétique intentionnel, ou, ce qui revient au même: [...] un artefact (ou produit humain) à fonction esthétique" (10), ja que sense intencionalitat pot haver-hi objecte estètic, però no pas obra d'art. El llibre de Genette s'inscriu però, una vegada més, contra la filosofia nominalista (encarnada per Nelson Goodman) --a favor, doncs, de la "immanència plural" (i no pas singular) i la "identitat genèrica" (i no pas única). Vegeu a propòsit d'aquesta obra les respostes de Genette a Yvan Leclerc (GENETTE 1995: *Magazine littéraire*, 328, gener 1995: 96-102), que el qualifica de "notre Aristote" --suposem que per la ràbia classificatòria que encara no l'ha abandonat.

incisiu des del títol-- saluda i acull l'adveniment d'una nova crítica, que bateja amb el vell nom de Retòrica; és però en el darrer que més prim fila i en què més despert i agut es mostra, en haver vist que l'"antirhètorisme" (41) declarat de la literatura contemporània, en gran part vinculable amb la deserció de la Retòrica del panorama cultural i acadèmic, no és altra cosa que una retòrica a partir del moment que, amb Mallarmé, Proust, Valéry o Blanchot, la literatura esdevé ahora discurs i reflexió sobre la literatura mateixa. És clar que no cal anar tan lluny (o tan a prop); perquè ja Baudelaire (1961), en tot tan augural, ens advertia al *Salon de 1859*:

Il est évident que la rhétorique et les prosodies ne sont pas des tyrannies imposées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir, qu'elles ont aidé à l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai (1043).

El text és justament citat com a epígraf, amb dues frases de Valéry, pel *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de Morier ([1961]). I també per Mortara ([1988]: 10) en les pàgines preliminars del seu manual, en què no oblidava d'apuntar els dos sentits, mútuament dependents i no sempre fàcilment distingibles, de "retòrica": la retòrica entesa ara com a teoria o disciplina, preceptiva o conjunt de doctrines que regulen el funcionament del discurs; ara com a praxi o exercici, tècnica comunicativa o eloqüència, i objecte d'estudi d'aquella. En anglès, respectivament, "rhetorics" i "rhetoric", i en italià "rettorica" i "retorica" (359, 362), segons una distinció terminològica que, pel que hem pogut comprovar, encara no ha entrat als diccionaris⁸⁶. Sigui com sigui, Baudelaire parla, evidentment, de la Retòrica. I si en aquest ja llarg *excursus* hem portat aquí les seves paraules i l'oportuna discriminació de Mortara, no ha estat pas per sancionar amb oracle de poeta i

⁸⁶ I això que, almenys l'italià, sols hauria de fer un salt enrera i aprofitar els ensenyaments que li brinda aquí la història de la llengua. Català, castellà i francès no han proposat, que sapiguem, cap solució, i potser no fóra del tot desafortunat prendre un partit més econòmic encara: escriure en majúscula la inicial del terme que designa la ciència, i deixar intocada la del que concerneix els procediments.

discurs d'especialista l'opinió pròpia o la teoria que més ens convé. Més aviat ha estat perquè un i altre ens donen peu a distingir entre el que un text diu que fa i el que fa realment, entre la teoria indígena que suposadament l'aguanta i la pràctica subterrània que en desvia els dissenys --entre, en poques paraules, la Retòrica que l'inspira i la retòrica, sovint involuntària, que la combat; la distància o el desequilibri entre, d'una banda, les lleis o el Codi que el relat expressa, i, d'altra banda, la resistència que el mateix relat els oposa, estableix una "différance", diferència del text amb si mateix i diferiment provocat per la inevitable lectura del passat a la llum del present⁸⁷. En el reconeixement de la ciència retòrica i de la seva tàcita permanència, pocs han mostrat, els dos darrers segles, la lucidesa (i aquí ens sembla que la sinceritat) de Baudelaire, que no sent la necessitat de declarar a la Retòrica cap "guerra" ni cap altre tipus de "terrorisme" amb què justificar l'autenticitat de la "inspiració" o l'originalitat pròpia.

Desterrats i negligits oficialment, els cànons de la Retòrica reapareixen, en la poètica contemporània, de manera furtiva i clandestina, quasi *a contrario*, i el seu poder és avaluable a partir d'aquella distància entre propòsits o intencions i realitats o efectes a què acabem d'al·ludir, i que ara intentarem precisar amb més detall. Recordem justament que a finals del XIX i començaments del XX la literatura viurà una autèntica controvèrsia, un debat que afronta els fanàtics de l'obra com a totalitat i els sectaris de la fragmentació, i que en certa manera recupera i prolonga, recobrint-la, l'antiga polèmica entre continuïtat i discontinuïtat; entre, simplificant, les declaracions o professions de fe en favor de la primera i la pràctica --amb major o menor grau i amb més o menys (mala) consciència-- de la segona. Com veurem en la primera secció del pròxim capítol, aquesta és precisament la perspectiva des de la qual diferents especialistes han estudiat la *Recherche*. Ens mantindrem però de moment en un àmbit

⁸⁷ En aquest sentit, ningú no haurà enganyat tant la crítica com Proust, que ha aconseguit que aquella es mostri més proustiana que no pas ell, i sobretot perquè ha cregut cegament en els dictàmens del Mestre. Tanmateix, si en els laboratoris de la crítica la *Recherche* figurarà sempre en un bon lloc (entre les millors proves i els millors assaigs), és a causa, precisament, del seu caràcter "autoreflexiu", el qual, al seu torn, més que adormir el desig crític, desperta inacabables "idées de recherche" --la novel·la de Proust és una "galaxie infiniment explorable", deia BARTHES ([1971]: 35). És potser aquest el mèrit i el destí fatal de les grans obres.

més general, i ho farem, per començar, de la mà de Jean Roudaut, a través del seu molt sintètic "Le mythe du Grand Livre, fragment et totalité" (1990), en què superposa a la parella fragment/totalitat les d'incomplet/acabat, heterogeni/homogeni i il·legible/llegible. I no oblida, tampoc, d'indicar la naturalesa teològica dels pressupòsits de què deriva la hipervaloració tradicional (però encara en voga) del segon terme d'aquestes parelles, assenyalant que, per oposició a les nocions de coordinació i de subordinació (de totalitat), inherents als gèneres de l'èpica i de la novel·la policíaca clàssica, "la juxtaposition serait une forme démoniaque, ou schizophrénique; le système serait conforme à l'idée de l'harmonie et fidèle à la pensée de l'Un" (420). Roudaut no té però espai, en un article d'enciclopèdia --per molt que sigui al "Symposium" de la *Universalis*, en el primer dels dos volums dedicats als "Enjeux"--, de desenvolupar aquesta idea; no hauria estat però sobrerera una referència, a la bibliografia final a què remet (sens dubte massa centrada en la literatura francesa), al tal vegada millor especialista en el tema. Ens referim a l'inspirat Frank Kermode de *The Sense of an Ending* (1968) i *The Genesis of Secrecy* (1979). En el primer, efectivament, l'anglès postula que la narrativa, com a manifestació del "paradigma", manté un nexa necessari amb "other ways in which, to quote Erich Auerbach, 'we try to give some kind of order and design to the past, the present and the future'" (93). El camí a través del qual Kermode explora la qüestió és conegut: es tracta de veure quina expressió literària reben les idees d'unitat i ordre, tot associant-les amb el sentiment de finalitat que confereixen al text; la creació per part de la ficció, mitjançant l'ús que fa d'una trama o intriga --que Kermode metaforitza brillantment en el *tick-tock* del rellotge (44-46), el qual organitzaria el temps i li donaria forma humana--, és entesa com la imposició d'un temps ple o orgànic (καίρως) damunt un temps il·limitat (χρόνος). Parafrasejant ara Lotman ([1970]: 262), podríem dir que l'obra d'art no seria sinó un model finit (τέλος) del món infinit (χάος)⁸⁸.

⁸⁸ Tanmateix, així com Kermode creu que els mitjans serien clarament determinats per les finalitats (i els finals) --el mateix pensen, entre altres, BARTHES a "Introduction à l'analyse structurale des récits" ([1966]), GENETTE a "Vraisemblance et motivation" (1969) i KRISTEVA a "Le texte clos" ([1966-1967]), però sols pel que fa al relat clàssic--, Lotman suggereix en més d'una ocasió que el text s'orienta no pas cap al final, sinó cap al començament (265).

A l'obsessió de la nostra cultura pel model escatològic, tractada molt de pas a *The Sense of an Ending*, reserva Kermode pàgines memorables en el seu estudi de l'hermenèutica bíblica, *The Genesis of Secrecy* (1980). La imatge del llibre (del "Gran Llibre" o "Llibre total" que pretén ser la Bíblia, i fins del "Livre" de Mallarmé) seria una de les materialitzacions més fermes de la necessitat del "dernier mot", per citar el títol que Blanchot --un dels millors pensadors i practicants de l'escriptura fragmentària (especialment a *L'écriture du désastre* (1980))-- dona a un dels capítols de *L'Amitié* ([1971])⁸⁹. Al capítol quart ("Necessities of Upspringing", 75-99), Kermode recorda oportunament que la forma moderna del llibre --reflex físic de la significació històrica del cristianisme i els seus principis de completesa i de totalitat explicatives-- deriva del còdex grec, el qual acabarà substituint el *volumen* o rotlle indefinidament obert i interpretable de la tradició jueva:

[...] the Old Testament becomes the basis for a enormous peripeteia; one finds in its *chronos* prefigurations of the *kairoi* manifested in the New. So the codex [...] became the vehicle for a new kind of narrative, reflecting new views on the divine and human arrangement of time. In its way the novel perpetuates that archaic confidence in the figural relation of the new event to the old, in continuities of sense ever to be renewed and re-established, and in the expectation, however qualified, that the end must cast its potent shadow over all that precedes it. The book, then, is a permanent image of occult design and coherence (89).

I és en aquest sentit que el llibre troba els seus "models" ideals en l'èpica i la novel·la policíaca clàssica que evocàvem, fa unes línies, amb Roudaut, per tal com es tracta de gèneres que condueixen el lector a una satisfacció progressiva i direccional (una mena de revelació apocalíptica) dels secrets i els enigmes escampats des de l'inici de la intriga⁹⁰. Rera la passió crítica que, en major o menor grau,

⁸⁹ No es tracta pas però del darrer, ja que el segueix un altre ("Le tout dernier mot") que en confon i en desorienta el finalisme.

⁹⁰ La fidelitat de Kermode a la idea que els evangelis són el patró del que el consens cultural i institucional considera com a prototipus de narrativa --i, consegüentment, la seva defensa sistemàtica de la noció de totalitat-- el fan, ens sembla, poc comprensiu amb la poètica del fragment. Vegeu en aquest sentit el seu article "Fragments and Ruins" (KERMODE 1989).

autors i lectors manifesten per la clausura hi hauria, doncs, un horror al buit explicable pel paradigma escatològic dominant en la nostra cultura, i que és omnipresent, fins i tot, en pensadors declaradament jueus. Valgui com a exemple, en aquest sentit, la corpenedora i encesa "Circonfession" de Derrida, escrita al marge inferior mateix (en aquest "altre lloc" o "no lloc") del llibre que dedica a la seva obra el seu amic i seguidor Bennington (Bennington, Derrida 1991), i que molt òbviament juga des del títol amb "circoncision"⁹¹.

És clar que, ben mirat, l'ideal del "Livre" de Mallarmé és una quimera, i Mallarmé mateix sabia de sobres que una obra no és mai "acabada" sinó "abandonada". I això, no sols en el moment de decidir lliurar-la a la impremta, ans molt abans, en cada frase i cada signe. Però per arribar a aquesta constatació, evident i quasi insultant per a aquells que han agafat alguna vegada la ploma, no cal esperar a Mallarmé ni simpatitzar amb la noció del "*possible à-chaque-instant*" amb què Valéry, contrari a la "illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel" (1957: 1467), formularia quina mena de cosa és escriure --ben mirat, el naufragi dels possibles és l'alt preu que ha de pagar tot text per arribar a ser tal⁹². Ni tampoc no calia arribar als

⁹¹ Anotem per la nostra banda que els cinquanta-nou fragments de què consta recorden molt la "manière" del darrer BARTHES (1975, 1977, 1980), tan ostensiblement obsedit, també, pel model femení: la mort de la mare, el consegüent dol intolerable, i els presagis de la pròpia (esdevinguda ja indiferent); Derrida sembla conscient d'aquesta confluència --creiem haver-ne trobat la pista en la menció, pel que fa als temes acabats d'apuntar, de "B. en 1980", data en què ens deixà Barthes.

En relació amb la qüestió escatològica que interessa aquí, Derrida "confessa" efectivament, al fragment quinzè: "[...] J'aurai toujours été eschatologique, si on peut dire, à l'extrême, je suis le dernier des eschatologistes, j'ai à ce jour avant tout vécu, joui, pleuré, prié, souffert comme à la dernière seconde, dans l'imminence de la fin en *flash-back*, et comme pas un j'ai fait de l'*eschaton* un blason de ma généalogie, le bord des lèvres de ma vérité [...]" (74). Bennington (272-278) remarca tanmateix, molt oportunament, que el rebuig que Derrida oposa a la hipòtesi ontoteològica i la tirania grega del *logos* --en certa manera mimat pel més pur estil de l'autor, que es fa i es desfà a la manera dels interminables comentaris dels talmudistes-- topa en part amb la seva relació amb Heidegger, el filòsof del Ser i la presència.

⁹² I Teste no serà altra cosa que la personificació de la inhumanitat pròpia de tot anhel d'autoacabament. En són tal vegada una prova els exercicis d'abstracció geomètrica a què es lliura en sentir la proximitat de la incertesa: "Quand *cela* va venir, je trouve en moi quelque chose de confus ou de diffus. Il se fait dans mon être des endroits... brumeux, il y a des étendues qui font leur apparition. Alors, je

ensenyaments recents de la genètica textual, que, com veurem, han demostrat (també en Proust) que l'afany del continu i de la totalitat no exhibeixen altra cosa que una mena d'estat neuròtic del llenguatge. La idea de l'inacabament com a condició mateixa de l'escriptura es troba ja en Montaigne si no abans, i desarma el punt de vista segons el qual tot, en un relat, existiria en funció d'una necessitat amagada i determinada *a priori* per la seva configuració significativa final. En aquest sentit, no caldria oblidar (es fa massa sovint) les troballes de la física moderna, que va acudir puntualment a la cita, el 1900, amb els seus principis de relativitat (Einstein), discontinuïtat (Planck) i incertitud (Heisenberg), i que, com l'inconscient de Freud i la revolució permanent de Marx, vingueren a trastocar els paradigmes mateixos de la realitat --i, per efecte retroactiu, no sols de la realitat del segle XX. Dit altrament: la implantació, en la imaginació col·lectiva contemporània, d'un nou esquema o *gestalt* --el del "network" o xarxa com a forma universal, juntament amb les figures que l'acompanyen: el trànsit i la bifurcació, la discontinuïtat i la fragmentació (Pierssens 1988)-- capgira la visió mateixa que tenim de tota la literatura --una altra cosa, és clar, és que sigui principalment la literatura contemporània la que manifesti amb més energia la nova *epistémé*. Això és el que ha sabut mostrar Dällenbach, en un article categòric --en convenciment i mitjans-- sobre Balzac (1981). Sobre Balzac precisament, fonamentalista i invocador incansable, com el mateix Proust, de la continuïtat i la totalitat, i respecte del qual, en una deformadora "mise en abîme", la crítica s'ha mostrat (com envers Proust), i també fins a l'ofec, prodigiosament crèdula. Llegint Balzac contra Balzac (com Genette anys abans, a "Discours du récit" (1972), Proust contra Proust), Dällenbach sosté que la totalitat-ficció al·legada per l'autor és al seu torn un simulacre interessat, una il·lusió tendenciosa però necessària per escriure, "une expérimentation imaginaire narcissiquement gratifiante et littérairement indispensable" (497). L'obstinació de Balzac

prends dans ma mémoire une question, un problème quelconque... Je m'y enfonce. Je compte des grains de sable... et, tant que je les vois... -- Ma douleur grossissante me force à l'observer." (VALÉRY 1960, II: 25). CALVINO (1978) reprendrà la fórmula en la seva creació d'Agilulf, el protagonista d'*Il cavaliere inessistente*, el qual mostra una predilecció anàloga per l'exactitud en els seus intents per combatre els desordres de l'ànima.

en la referència arquitectònica --la catedral i la seva vocació constructora, *topos* ja consagrat per Ciceró i Quintilià, i del qual abusarà també Proust-- no aconseguiria d'anul·lar la rellevància que té, a la *Comédie humaine*, la "figura" del mosaic (el seu *analogon*), el tret principal de la qual és definible per l'atribut que li manca --el caràcter organològic. Ho veurem més endavant al pròxim capítol: de Balzac a Proust el trajecte és menys llarg del que sosté Proust mateix i gran part de la crítica, si més no en aquest aspecte.

S'entendrà, en aquest context (i ara es veurà també que no ens hem allunyat del nostre tema), per què no té res d'estrany que els defensors del discurs discontinu (Montaigne, per exemple, i més tard Joubert, Blanchot, Perec o Butor) hagin escollit freqüentment la Retòrica com a blanc de les seves ires --els defensors del continu, per contra, rarament li reconeixen el que li deuen, com ja hem suggerit, i això amb independència que a la pràctica li siguin fidels o no, com també hem insinuat. Perquè, en la mesura que no constitueix un discurs ple, orientat o lineal, el discontinu esquiva les lleis de la composició retòrica, el dogma segons el qual l'organització del relat ha de ser prou clara per permetre al lector d'abraçar-lo amb una sola mirada i de recórrer-lo com qui navega per un riu sense obstacles. Abans de Quintilià, de qui hem dut ja aquí la insistència en l'*ordo*, la *coniunctio* i el *numerus*, Aristòtil havia dictaminat que la composició retòrica s'ha de regir per una doble economia: la dels poders mnèmic i sinòptic, estretament vinculats; així, als capítols setè i vuitè de la *Poètica* (1985), consagrats a l'extensió i la unitat de la faula --en molts aspectes un dels més clars antecedents de la novel·la--, deixa clar que un cos o un animal (un text) són fàcils de conèixer perquè són fàcils de ser retinguts, i fàcils de ser retinguts per abraçables amb un sol esguard⁹³.

⁹³ Abans de precisar que "allò que [...] pot afegir-se sense que es produeixi cap efecte remarcable no és pas una part constitutiva del tot" (330), ARISTÒTIL sosté que "[...] un animal bell no pot ser ni extremadament petit (car la visió es confon quan és produïda en un temps gairebé imperceptible) ni extremadament gran (car aleshores la visió no es produeix, sinó que tant la unitat com la totalitat s'escapen de la visió d'aquells qui contemplen, com ara si es mirés un animal de milers d'estadis), en aquest sentit, així com cal certament que tant els cossos com els animals tinguin certa magnitud que pugui ser observada perfectament, de la mateixa manera cal que les faules tinguin certa llargària, una llargària que pugui ser recordada perfectament" (328).

Les paraules del Grec ressonen immediatament en la nostra, de memòria, en rellegir, per exemple, "The Philosophy of Composition" d'Allan Poe (1950). Efectivament, en els raonaments científico-literaris amb què descriu el *modus operandi* que pretén haver seguit per al cèlebre "The Raven" (que tanta consideració han suscitat en la posteritat), Poe recalca la indissoluble relació entre llargària i unitat, durada i totalitat, amb què implícitament condemna la novel·la --forma més fràgil que no pas la "short story"--, a causa de la promesa contínua d'una totalitat i una unitat que mai no podrà complir. Poe desenvolupa aquesta idea, però, no pas a "The Philosophy of Composition", sinó en un dels articles que dedica a Nathaniel Hawthorne (1984), en què llegim:

As the novel cannot be read at one sitting, it cannot avail itself of the immense benefit of *totality*. Worldly interests, intervening during the pauses of perusal, modify, counteract and annul the impressions intended. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out his full design without interruption. During the hour of perusal, the soul of the reader is at the writer's control (586).

Borges (1983: 217), fervent admirador de Poe, defensarà el relat breu al·legant, endemés, una raó biogràfica (orgànica) que no acaba de convèncer --a saber: la ceguesa, la qual no li hauria permès de pensar, escriure ni recordar d'una sola tirada una obra llarga (els esborranys, en el seu cas, "tienen que ser mentales")⁹⁴.

⁹⁴ "The Philosophy of Composition" va ser llegida per Proust en la versió francesa que en féu Gabriel Mourey per al *Mercur de France* (2a. edició), el 1910. Del 30 d'abril d'aquest mateix any és una carta que Proust adreça al traductor, i en què apunta: "Sur le morceau où Poe explique comment il a fait le *Corbeau*, j'ai toute une théorie, j'en ai même trois dont je vous fais grâce. Mettons pour en hasarder une quatrième que ce morceau de prose est lui-même un morceau fort concerté, dont la fin a été faite d'abord, qui me semble écrit, bien plutôt que le *Corbeau*, selon la théorie qu'il expose" (C, X: 91). Amb gran sentit de l'estratègia, Proust s'avança ja aquí (en un intent per combatre-les) a les crítiques que recauran més tard damunt la futura *Recherche* --de la qual l'any abans havia ja redactat, segons sembla, el començament i el final, i de la qual molts comentaristes, com veurem, censuraran la manca de composició o de construcció. Naturalment, la carta de Proust és una mostra indirecta de les preocupacions de l'autor pel que fa a l'alternativa amb què va lluitar part de la seva vida --entre inventar una ficció o escriure un o molts assaigs--, i que va conjurar amb la creació d'una novel·la (la *Recherche*, és clar) d'evident vocació demostrativa; en parlarem al capítol sisè.

Poe serà molt contestat, és clar --i també Proust, com veurem al capítol següent. Per Macherey (1966: 32-38), per exemple, que llegeix Poe contra si mateix a través dels comentaris que en féu Baudelaire, i que denuncia com una il·lusió el principi de la unitat en què es basen les idees del poeta, partint de la hipòtesi que el "décalage" i l'inacabament són lleis generals constitutives de tota producció literària (34). I sobretot per Iser ([1972]) --ho hem suggerit ja al capítol anterior i ho veurem amb més detall al darrer--, que portarà a les darreres conseqüències la teoria d'Ingarden ([1931]), per al qual les llacunes, les ruptures i els llocs d'indeterminació d'un text tenien ja tanta importància com les explicacions donades per l'autor; Iser ve a sostenir que, com més hiatus presenta un relat, més fascinant és per al lector, ja que són precisament aquests hiatus que li ofereixen un mitjà per entrar en el text i col·laborar amb ell, a través d'un treball de "concretització":

The hiatus that blocks the flow of sentences is, in Ingarden eyes, the product of chance, and is to be regarded as a flaw; this is typical of his adherence to the classical idea of art. If one regards the sentence sequence as a continual flow, this implies that the anticipation aroused by one sentence will generally be realized by the text, and the frustration of one's expectations will arouse feelings of exasperation. And yet literary texts are full of unexpected twists and turns, and frustration of expectations. Even in the simplest story there is bound to be some kind of blockage, if only because no tale can ever be told in its entirety. Indeed it is only through inevitable omissions that a story gains its dynamism. Thus whenever the flow is interrupted and we are led off in unexpected directions, the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections --for filling in the gaps left by the text itself (279-280).

4.2. Màxima i ficció narrativa

"Cette goutte d'encre échappée à la plume du romancier au milieu d'une page de prose fluide ou mouvementée où elle fait tache". Són les paraules amb què Claude-Edmonde Magny (1950: 99), en referir-se a l'obra de Radiguet, caracteritza la màxima inclosa en la novel·la. Una gota de tinta que, en el seu relleu i la seva immobilitat, sobreix de la superfície llisa i fluent que ha de ser la prosa, i que n'empastifa el cos i els seus moviments, encesos i agitats com la vida mateixa. Amb què se'ns suggereix que la màxima no pertany a l'essència de la novel·la, perquè és un enunciat resoltament lingüístic ("goutte d'encre"), i, com a tal, irrecuperable i irreductible (ja no és ni tan sols un ull o un pedaç, sinó una taca) en l'espai representatiu que, segons una llarga i sòlida tradició, ha de ser el relat⁹⁵. No cal dir que rera el símil implícit entre novel·la i vida --i, doncs, entre màxima i estancament de la vida, com si aquella fos una hèrnia que fa nosa al teixit que l'envolta o bé un tumor que acaba absorbint-lo-- traspua una concepció higienista i jeràrquica de les diferents manifestacions del fet literari (el primer lloc del pòdium l'ocupa la novel·la, és clar) rera la qual no és difícil de veure aparèixer al seu torn la sacrosanta noció de puresa genèrica que ja condemnàvem, amb Barthes, en iniciar aquest capítol. Autors com Lacretelle, Rivière, Chardonne, Schlumberger i Radiguet formarien part de la casta dels "romanciers moralistes", els quals presentarien en comú

⁹⁵ Naturalment, aquesta tradició prové, com recorda GENETTE (1969: 61), de Plató i Aristòtil, ja que tant la *República* com la *Poètica* circumscriuen tota la literatura al camp de la imitació (ποίησις = μίμησις).

une certaine sécheresse de style, souvent poussée jusqu'à l'apparente abstraction [...], un dédain, ou une incapacité de se plier aux basses besognes du roman --détails matériels, peinture d'une multiplicité de personnages, construction minutieuse d'une intrigue relativement complexe (68-69).

Magny utilitza molt alegrement, com es veu, el terme i el concepte de moralista, sobre l'ús i abús tenaços i incontrolats dels quals per part de la crítica Van Delft (1982) ha escrit un llibre fonamental. L'autor hi sosté que la presència massiva de reflexions morals no fa pas caure la novel·la en un altre gènere --tota literatura és, poc o molt, existencial--, i defineix el moralista com aquell escriptor

qui traite des mœurs et (ou) s'adonne à l'analyse, en ne s'interdisant pas de rappeler des normes; qui adopte très généralement pour forme, soit le traité, soit le fragment; dont l'attitude consiste à se maintenir avant tout à hauteur d'homme, du fait du vif intérêt qu'il porte au vécu (108)⁹⁶.

Sigui com sigui, per Magny aquells novel·listes que es permeten el luxe de la màxima són novel·listes frustrats que no poden o no saben il·luminar el món altrament que refugiant-se en un "ersatz de démiurgie" (77) --fórmula amb què, algunes pàgines després, l'autora qualifica el gènere. Com es veu, les reivindicacions universalistes de la màxima s'erigien en contra del món concret i temporal que ha de reproduir la novel·la: qui s'expressa en màximes no retrata la superfície sempre variable de l'oceà de la vida, els esdeveniments únics i imprevistos, els instints i sentiments pregons de l'existència. Des d'aquest punt de vista, la màxima seria una mena de lava o de cendra, una ganga que sufoca i vela les emocions originals⁹⁷. Afegim

⁹⁶ És també d'utilitat la ressenya que d'aquest llibre va fer ROSSO (1984), prou conegut com a especialista de la màxima (1968 i 1986). Malgrat els elogis que brinda a l'estudi de Van Delft (el qual hauria construït "una topica imponente" (97)), l'italià no deixa de remarcar l'estretor del criteri metodològic utilitzat, en limitar i restringir l'abast de la matèria a l'anàlisi de l'escriptor moralista de l'àmbit francès del segle XVII. En un altre lloc, en relacionar la màxima amb el substrat ideològic preexistent del qual derivaria, ROSSO (1984-1985) intenta distingir el moralista --que portaria "il lutto delle illusioni perdute" (81)-- del filòsof, sempre més candorós i ingenu.

⁹⁷ És altament reveladora en aquest sentit la crítica de Magny a *Monsieur Teste*, que inclou dins els exemples del que considera "roman par trop désincarné", i que,

que no ens convenç tampoc la distinció que estableix Magny entre màximes inductives i màximes deductives, ni les seves netes preferències per les primeres. Aquestes, en efecte, partirien d'una experiència concreta de la qual podria extreure's una significació --i en aquest cas es tractaria d'abstraccions més que no pas de generalitzacions--; per contra, les màximes deductives serien apriorístiques o axiomàtiques, ja que precedirien els fets i reclamarien d'aquests la seva confirmació. Aquesta jerarquia, fins a cert punt xocant en algú tan reaci al gènere maximal, sembla a totes llums indefensable, sobretot si tenim en compte l'ambigüïtat i la imprecisió derivades de l'ús antinòmic que fa l'autora de termes anàlegs (¿quina diferència hi ha, per exemple, entre abstracció i generalització?, ¿i per què la primera seria superior a la segona?). És de doldre que en el seu remarcable capítol sobre Proust (150-202) Magny s'hagi reservat tot comentari a propòsit de l'ús de la màxima en la *Recherche*⁹⁸; absències com aquesta ens fan sospitar que els seus judicis sobre el gènere deriven més de secretes preferències literàries que no pas d'una anàlisi objectiva del tema --sorprèn, per exemple, la seva oberta animadversió per La Rochefoucauld, que a ningú no se li acudiria de catalogar entre els novel·listes (frustrats o no)... En aquest sentit, Rosso (1986) i més tard Lafond (1992) han sabut aportar abundant material per demostrar que les crítiques de què és i ha estat objecte la

"à force d'être trop dépouillé de ses éléments anecdotiques, quotidiens, il ne parvient plus à s'insérer dans la temporalité et à l'exprimer --alors que cette expression est sans doute l'une de ses fonctions essentielles, celle qui en fait le genre *chrétien* par excellence, le seul qui soit capable d'assumer l'histoire en tant que telle et de la faire paraître" (83).

⁹⁸ No així POUILLON ([1946]), el qual parla en termes molt més tècnics del tema (sense esmentar però per res la forma de la màxima), i també a partir de *Le Bal du comte d'Orgel* de Radiguet. Pouillon situa dins la "vision par derrière" (76-92) la manera com el novel·lista intenta considerar "de façon objective et directe" (76) la vida psíquica dels seus personatges, posició que li permet de dirigir els fils que la mouen com si es tractés d'una marioneta, i que l'exposa al perill d'anorrear l'imprevisible en benefici de la deducció demostrativa. El crític sembla veure en la *Recherche* (179-188) una conciliació d'aquesta visió amb la "vision avec" ("nous sommes 'avec' le narrateur, mais 'avec' lui nous avons à nous comprendre et à comprendre les autres 'par derrière': nous vivons avec lui un effort d'analyse" (183)), i insisteix que és la reflexió explícita i no altra cosa el que dona a l'obra proustiana la seva veritable dimensió.

màxima són en molts casos indissociables de les que es fan als seus autors, i que sovint resulta difícil saber quina ha motivat l'altra. Naturalment, si hem portat aquí algunes de les manifestacions de l'energia amb què Magny estigmatitza la màxima novel·lesca ha estat sols a tall d'exemple d'una actitud bastant paradigmàtica i generalitzada.

I ja que, de la mà de Magny, citàvem Lacretelle i Chardonne, no serà de més convocar-los, al seu torn, com a testimonis de la possible convergència entre novel·la i màxima --i, ben mirat, de l'exclusió d'aquesta darrera de l'univers narratiu. Efectivament, Lacretelle escrivia el 1939, en el seu *Tableau de la Littérature Française* (1962: 30-33), que La Rochefoucauld no era un moralista, sinó "un romancier, le premier en date de nos romanciers. Chacune de ses maximes est une intrigue découverte". I preconitzava un mètode consistent a inventar una història a partir del canemàs d'una màxima; o bé, inversament, a acomodar aquella a aquesta: "un fait divers découpé dans un journal et adapté à une maxime de La Rochefoucauld, voilà un très bon point de départ pour un roman". No hi ha dubte que la idea de fons, segons la qual tota màxima és convertible en una anècdota i tota anècdota ajustable a una màxima, té el seu interès, perquè dona a entendre que la forma breu podria ser, com ja hem suggerit en més d'una ocasió, un embrió o motor productiu, un estímulo per a la creació⁹⁹. Però en deixar clar que màxima i intriga no provenen de la mateixa font ni conviuen en el mateix text si no és per collage, Lacretelle sembla delimitar ben

⁹⁹ És aquesta una opinió manifestada per molts. Així, HUXLEY (1925: 72-75) diu que no el sorprendria que "many novelists turn to the *Maximes* for suggestions for plots and characters", i que no podem llegir Proust "without being reminded of the *Maximes*, or the *Maximes* without being reminded of Proust [...] What are all the love stories in *À la recherche du temps perdu* but enormous amplifications of these aphorisms"; Huxley conclou però amb un judici al nostre parer desafortunat --per la relació de primàcia i subordinació genèrica que comporta: "Proust is La Rochefoucauld magnified ten thousand times".

També IMBERT (1985) cau en la mateixa normativa depuradora en parlar de Stendhal --que hauria "purgé le La Bruyère dans le Roman" (51)--, bandejant la màxima i la reflexió en favor de la novel·la, i donant a aquest ordre de preeminència el segell institucional: "Il y a quelques années, je proposai, comme sujet de leçon à l'Agrégation des Lettres modernes le sujet: 'Éléments de création romanesque dans les *Caractères*'. La candidate me donna la plus heureuse des surprises" (41, n. 30).

clarament la frontera que les separa. I ja que hi som, no sabem estarnos de citar en nota el relat amb què l'autor il·lustra (ben mediocrement, per cert) la màxima 71 de La Rochefoucauld ("Il n'y a guère de gens qui ne soient honteux de s'être aimés quand ils ne s'aiment plus" (1964: 412)), amb vista, sens dubte, a "recuperar" aquest "romancier manqué" que fou, en paraules de Magny (75), l'insigne moralista¹⁰⁰. Certament, Gide (1939), ofès davant la prolixitat de certs autors --aquells que menys coses tenen a dir--, l'encertava en apuntar al seu *Journal* (el 2 de gener de 1931) que "La Rochefoucauld eût sans doute été bien malavisé, en délayant en romans ses *Maximes*" (1019). Aquesta llei té, naturalment, les seves excepcions: no es podrà dir, per exemple, que Rabelais, Montaigne o Proust siguin especialment "continguts", i tanmateix ningú no s'atreveria a qualificar-los de prolixos --almenys, és clar, en el sentit literal del terme.

La mateixa mania "sanificadora" (rehabilitadora i rectificativa alhora) de Lacretelle i de Huxley envers La Rochefoucauld i d'Imbert envers La Bruyère inspira Camus i Barthes (aquest, però, escudant-se com sempre i amb cert èxit en el rigor científista) en parlar, respectivament, de Chamfort i, de nou, de La Bruyère. Així, en la seva "Préface" a les *Maximes et Anecdotes* de Chamfort ([1944]), Camus s'afanya per convertir el moralista en novel·lista; partint de la premissa que "nos plus grands moralistes ne sont pas des faiseurs de maximes, ce sont des romanciers" (1099), Camus imagina la novel·la inconfessada de l'autor --el qual és parangonat amb Stendhal i contraposat als models (negatius) de La Rochefoucauld i Vauvenargues--, no sense detallar els ingredients (els llocs comuns) del gènere: l'argument, el protagonista, la resta de personatges, el

¹⁰⁰ "Ils s'étaient donné rendez-vous dans le même jardin où ils s'étaient si souvent rencontrés deux ans plus tôt. Il y arriva le premier et s'assit sur un banc, près d'un gros buisson rebondi qui le masquait à demi de l'entrée.

Elle ne le vit pas tout de suite quand elle pénétra dans l'allée, leur allée. Elle marchait vite mais sans impatience, et par la crainte visible d'avoir, en arrivant trop tard, décalé sa fin de journée. Il la laissa avancer sans faire de signe, éprouvant une joie perfide à voir cette silhouette égarée et qui dansait toute seule. Il lui semblait que, de tout l'univers, elle seule n'avait pas reverdi cette saison. Quand elle approcha et qu'il distingua son visage, il eut la sensation de quelque chose de dur et de fibreux qui lui mit comme un goût amer dans la bouche.

Heureusement que la dernière fois déjà il ne l'avait pas serrée dans ses bras. Il eût préféré se sauver".

marc i les situacions... Camus conclou amb atreviment --i amb una simplicitat inhabitual i un xic pusil·lànim-- que si Chamfort no ha escrit cap novel·la és "parce qu'il n'aimait ni les hommes ni lui-même" (1107)! No és difícil d'endevinar, ultra els prejudicis ideològics que guien la visió camusiana de la literatura (Chamfort és l'emblema de la revolució suïcida i La Rochefoucauld i Vauvenargues de l'aristocràcia pactista...), l'ànim autojustificador de l'autor, el qual cedeix molt sovint a l'expressió maximal i sembla témer les acusacions que poden derivar-se d'aquesta inclinació. També Barthes, conscient de la seva pròpia vena aforística i de la ideologia conservadora que part de la crítica atribueix al gènere, escombra cap a casa en el seu prefaci a *Les Caractères* ([1963]); l'obra de La Bruyère seria "un livre de fragments", forma que ocuparia un lloc intermedi entre

la maxime qui est une métaphore pure, puisqu'elle *définit* (voyez La Rochefoucauld: *l'amour propre est le plus grand des flatteurs*) et l'anecdote, qui n'est que récit: le discours s'étend un peu parce que La Bruyère ne saurait se contenter d'une simple équation [...]; mais il cesse bientôt dès qu'il menace de tourner à la fable (234).

Més instructiva i transparent encara que no pas totes aquestes recreacions (en ambdós sentits del terme) poc o molt correctores i poc o molt reparadores sembla l'operació que s'enginyà Jacques Chardonne, el qual decidí extreure de les seves pròpies novel·les --*Eva* (1930) i *Claire* (1931) principalment-- tot un recull de màximes intítulat, ben maldestrament, *L'amour c'est beaucoup plus que l'amour* (1937)¹⁰¹. El que ens interessa aquí, però, no és pas el resultat a què ha conduït aquesta segregació, ni tampoc les motivacions narcisistes pròpies de l'autocitació i l'autoplagi --és a dir, la suficiència que hom busca en la repetició de si mateix, com si calgués tornar-se a dir per esdevenir allò que hom (creu que) és, i de què tant i tan magistralment ha parlat Schneider (1985). Ens interessa més aviat la intenció o la

¹⁰¹ L'interior no és gaire superior. L'operació era predicible, si fem cas de l'"Avant-propos" d'*Eva*, on l'autor apuntava: "La moindre pensée gêne dans un roman. Le lecteur a les siennes auxquelles il est attaché et qui auront toujours sa préférence. Si l'auteur s'exprime avec concision, l'idée prend un tour irritant. On l'appelle maxime, et les maximes n'ont pas bonne réputation, avec leur ton de vérité générale".

ideologia literària que sembla sostenir aquesta manipulació. Perquè, en definitiva, Chardonne podria haver optat per altres solucions: tornar a publicar les seves novel·les després de suprimir-ne les màximes que contenen, o constituir un llibre de màximes que no tingués com a referència obligada la seva producció anterior com a novel·lista. L'ambivalència de la mesura adoptada és significativa, perquè suggereix que la màxima, amb relació a l'espai representatiu de la novel·la (la diegesi), és alhora, com ja hem deixat dit en el capítol anterior, l'essència i les sobres del text. Més endavant, a l'apartat 5.3.2., intentarem desfer el maniqueisme implícit en aquesta actitud, mostrant que la màxima no és ni el millor ni el pitjor del text, sinó, almenys en gran mesura, el necessari, un dels expedients amb què molts relats (és el cas de la *Recherche*, és clar) basteixen o exalten la ficció, i amb què, per tant, resolen el problema valerià de l'arbitrarietat narrativa. Rescatant la màxima de les mans de la novel·la (encara que a molt alt preu), Chardonne fa ús de la mateixa violència que l'exercida pels antòlegs --és clar que no ha de demanar cap permís, tractant-se del seu propi text (naturalment, la diferència és de pes).

Rera tot el que estem dient sura una qüestió fonamental que fins ara ens hem refusat a plantejar directament. Ens referim al vell problema de la definició de la novel·la com a gènere. No cal dir que és aquesta una inquietud que ha experimentat un renaixement espectacular al si de la teoria literària, tan preocupada darrerament per la "genologia" (Guillén 1985: 141-181)¹⁰². Com és sabut, la rehabilitació actual de la noció mateixa de gènere literari és una mostra indirecta de la superació de l'actitud nominalista pròpia de començaments de

¹⁰² Ja fa més d'un quart de segle, GENETTE ([1966]: 14-15) declarava: "La notion de genre est aujourd'hui plutôt mal reçue, peut-être à cause, précisément, de cet organicisme grossier dont elle a été entachée à la fin du siècle dernier, et sans doute aussi et surtout parce que nous vivons un âge littéraire qui est celui de la dissolution des genres et de l'avènement de la Littérature comme abolition des frontières intérieures de l'écrit [...] Il n'est peut-être pas vrai, ou plus vrai, que les genres vivent, meurent, et se transforment, mais il reste vrai que le discours littéraire se produit et se développe selon des structures qu'il ne peut même transgresser que parce qu'il les trouve, encore aujourd'hui, dans le champ de son langage et de son écriture".

GENETTE tornarà als seus atacs a l'historicisme i el relativisme en la matèria a *Introduction à l'architexte* (1979), en què reformula el seu article "Genres, types, modes" (*Poétique*, 32, 1977, 389-421).

segle, tendència estretament vinculada al nom de Croce i que bandejava l'estudi de les formes i les estructures en favor de l'obra individual, considerant el gènere com una pseudo-exterioritat. És a dir, pur no-res, diu Schaeffer ([1983]: 185), el qual anys més tard (1989) tornarà a deixar ben clar que la majoria de les teories genèriques no són altra cosa que teories del coneixement, i que, a partir del moment que el discurs genèric transposa en el terreny de la literatura posicions de natura ontològica, el debat sobre la qüestió esdevé un camp de batalla de la famosa querella dels Universals¹⁰³ --amb els seus protagonistes de sempre: realisme, idealisme, constructivisme, etc. Schaeffer reclama amb raó una definició purament textual i empírica de la genericitat, que com a tal permeti produir la noció d'un gènere a partir de les similituds que es puguin establir entre un conjunt de textos, i no pas --com postula la concepció segons la qual el gènere seria una exterioritat transcendent a la textualitat-- aplicant la tesi de l'existència d'un text ideal del qual els textos reals serien exemplars derivats, reproduccions més o menys conformes a l'original. Naturalment, el nostre propòsit no és pas ni tan sols evocar el ventall riquíssim de respostes donades a la qüestió de la delimitació genèrica de la novel·la¹⁰⁴, sinó solament donar constància de com afecta el nostre tema la percepció que té del gènere un cert tipus de crítica molt estesa encara avui.

Ha esdevingut ja un tòpic l'afirmació que la novel·la no obeeix a regles estrictes; certament, el seu poder de metamorfosi i de docilitat, la seva versatilitat, en fan la forma més lliure i més indisciplinada de totes. Tanmateix, no és menys cert que bona part de les autoritats en la matèria subscriuen poc o molt la concepció empirista i "existencial" que ja s'endevinava rera els judicis de Magny a què al·ludíem més amunt: la vocació de la novel·la és la descripció del particular i l'anecdòtic, la construcció d'una intriga feta de detalls, circumstàncies i personatges singulars. Precisem d'entrada que parlem d'"empirisme" metafòricament, i no pas des d'una òptica estrictament filosòfica. No

¹⁰³ Fa ben poc, MOLINO (1993) venia a dir el mateix.

¹⁰⁴ Per a un repàs molt sumari però útil poden consultar-se CHARTIER (1990) i COULET (1992).

és voluntat nostra abordar les implicacions epistemològiques concernents el valor de les proposicions o els enunciats (particularitzants o universalitzadors), en part perquè no sabríem igualar el magnífic capítol que dedica Bennington a la qüestió -- "Sententiousness, Language, Knowledge" (1985: 29-39)--, i en què retreu a Locke la seva inòpia conceptual a l'hora de donar compte de la màxima, a la qual l'empirisme denega tot tipus de prioritat cognoscitiva a partir de l'axioma segons el qual l'adquisició del coneixement deriva de l'*hic et nunc* de les sensacions¹⁰⁵. És clar que, quan sabem que Bennington segueix els passos de Derrida, no ens sorprenen ja tant ni el seu estil ni les seves idees¹⁰⁶. Efectivament, Bennington reclama amb èmfasi que no sigui menystinguda la plataforma legislativa en què es basa tot discurs, ja que la "sentenciositat" és connatural a tot llenguatge; aquest no existiria més que a partir de la possibilitat d'establir una identitat --una abstracció o propietat comuna-- entre dues idees o representacions, possibilitat sense la qual no hi hauria proposició possible (i naturalment tornem a pensar en el Funes de Borges). L'espai del llenguatge no "s'obriria"

¹⁰⁵ Ens acontentarem amb portar aquí la lliçó que sobre el tema ens brinda BORGES a "Funes el memorioso" (1974), que podem llegir com una al·legoria de les relacions entre llenguatge i realitat (i, per extensió, entre màxima i coneixement): "Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. [...] Éste [Funes], no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas" (489-490). La moralitat del conte figura, en bona retòrica borgiana, a la darrera línia, on el narrador ens precisa que Funes mor d'una congestió pulmonar, és a dir, a causa de la seva incapacitat de respirar el món --de sotmetre'l a categories universals, direm nosaltres. Com és sabut, Borges insisteix sempre que tots els homes hem nascut o aristotèlics o platònics; no és difícil endevinar de quin costat se situa ell, i menys encara quan sabem la resposta que no es cansà de donar ara i adés: els conceptes són creacions del mateix esperit, i com a tals se sobreposen al món en lloc de tocar-lo, però no per això deixen de ser indispensables.

¹⁰⁶ El crític té però el coratge de no dissimular la seva filiació deconstruccionista, ans d'exhibir-la amb certa autosatisfacció en una constant i enrevessada *mise en abîme*. I això des de part de l'aparell titular, de què tant parlà el mateix Derrida: *Laying down the Law*, diu el subtítol de *Sententiousness and the Novel*, jugant amb extraordinària destresa amb el concepte de repetició (aquí, almenys, fonètica); com és sabut, per Derrida aquesta es veu sotmesa a la llei, i a una llei que subjuga el text des del títol, el qual és un operador com pocs de la norma.

sense aquesta abstracció --sense aquest fer derivar el comú del propi, deia ja Bennington anys abans (1981) invocant un vers del *De Arte Poetica* d'Horaci¹⁰⁷. Naturalment, la intervenció violenta del jurídic afecta també tot metallenguatge, i Bennington pensa que ja seria hora que la crítica es comencés a preocupar seriosament per la força legislativa del seu propi discurs. Amb què topem amb la irremeiable circularitat o equacionalitat (tan saludada per la deconstrucció) entre el literari i el no literari --el dins i el fora: el text i el seu comentari--, i que Bennington sap fer rendir amb perspicàcia i en profit propi en afirmar pocs anys després, en el seu assaig emblemàtic (1985), que està obligat a parlar maximalment de la màxima¹⁰⁸.

A l'extrem diametralment oposat, un especialista de la talla d'Henri Coulet (1967: 7-14), per exemple, enumera entre els sis trets pertinents de la novel·la el seu esforç per romandre en la superfície concreta de les coses: 1) "un roman est une oeuvre en prose"; 2) "le roman est un genre sans forme préétablie"; 3) "*le roman ne montre que le concret*"; 4) "un roman est une fiction"; 5) "un roman est une histoire"; 6) "un roman est un récit" (la cursiva és nostra). La classificació

¹⁰⁷ "*Difficile est proprie communia dicere*". A saber: "És difícil dir el comú de manera apropiada", proposa Bennington, que no està d'acord amb les versions que l'han precedit: "És difícil expressar sota trets individuals caràcters generals" (Villeneuve), "És difícil donar una vida individual a sentiments abstractes" (Richard), i "És difícil tractar a la seva manera temes coneguts de tothom" (Hucher).

¹⁰⁸ "It is in principle impossible for me to write anything like a theory of sententious propositions without producing more sententious propositions [...] In other words, in writing about sententiousness I am 'laying down the law' about laying down the law" (21).

Per a una crítica d'aquesta inter o pantextualitat embolcalladora entre text primari i text secundari remetem al sempre vehement i sever STEINER (1988). Oficiant de la presència i de la sacralitat estètica, Steiner professa la distinció entre l'essència --el text primer (el qual "és")-- i l'accident o el seu comentari --el qual significa--, i no pot combregar amb les tesis del que ell anomena la "nova semàntica", de la qual profetitza amb aspror la desaparició: "Le carnaval et les Saturnales du poststructuralisme, de la *jouissance* de Barthes, ou la recherche étymologique sans fin sous forme de calembour et de mot d'esprit chez Lacan et Derrida, passeront, comme l'ont fait tant d'autres rhétoriques de la lecture" (56). Més recentment, STEINER ([1992]: 99-101) ha tornat al tema amb acritud, titllant d'immoral i de narcisista la teoria deconstruccionista derridiana, i autoritzant-se d'Aristòtil, que hauria estat partidari de no confondre les dues categories del text i la glossa.

és, com es veu, simple i clara --potser fins i tot massa simple i massa clara--, i no exempta de les contradiccions pròpies de tot manual en què la prescripció recobreix la descripció; contradicció, per exemple, entre el darrer tret (en què Coulet fa entrar màxima i reflexió: el seu "récit" correspon més o menys al que ara sol rebre el nom de "discours") i el caràcter restrictiu donat al tercer. Per la seva banda, Jean Ricardou, que ningú no gosaria acusar de conservadorisme i de manca de rigor, obre el primer capítol del celebrat *Nouveaux problèmes du roman* (1978: 24) amb aquestes paraules:

Soit un roman. Pour l'essentiel, il s'élabore d'une part dans l'ordre du récit, puisqu'il propose événements et actions, d'autre part dans l'ordre de la description, puisqu'il dispose objets et personnages.

Ricardou s'amaga rera Genette (1969: 56), el qual havia ja assenyalat el mateix en termes sorprenentment anàlegs, però considerant la descripció no ja com una forma independent del relat --que comprendria *totes* les formes de la representació literària--, sinó com un dels seus aspectes, una de les seves fronteres internes. Més important i significatiu --més fronterer o més "marginal", per dir-ho així, però no per això marginable-- és per contra tot allò que es pot incloure en el que, seguint Benveniste, Genette anomena "discours", i en què naturalment la màxima ocupa un lloc de pes. Ho ha vist també Guillén en el seu notable capítol sobre els gèneres, i al qual hem fet ja al·lusió indirecta més amunt; sentim però no poder estar d'acord amb el vocabulari i l'adjectivació discriminadors i excloents que utilitza el teòric en parlar de la "incompatibilidad entre la inclinación `existencial' del género [la novela], por un lado, y por otro, la pertinaz afición al `esencialismo' de la escritura gnómica, de la sentencia moral o máxima" (178); línies més amunt i més avall, Guillén considera la màxima com un "anticuerpo" --un contragènere-- dins el cos de la novel·la --es notarà que l'analogia entre novel·la i vida i màxima i mort ja vista en Magny es tenyeix aquí d'accents encara més lúgubres--, una "ocurrencia" que introdueix en el gènere una "presencia inquietante" amb què pocs autors haurien sabut negociar (i cita a propòsit Musil, el darrer Camus i la portuguesa Austina Bessa Luis).

Més equànime i globalitzador que no Coulet, Ricardou o Guillén

sembla Michel Raimond, que té la virtut de no ignorar els ensenyaments de la història literària ben feta, justament rehabilitada els darrers anys, com molt bé ho testimoniava no fa gaire Compagnon des de l'"Avant-propos" (hàbilment subtitulat "Les deux Barthes") de *La Troisième République des lettres* (1983). Al capítol "Le roman et les idées" del seu voluminós *La crise du roman* (1985: 179-193), Raimond traça precisament les vicissituds d'un dels episodis de la crisi interna que patí el gènere novel·lesc de finals de segle als anys vint (justament l'època d'elaboració de la *Recherche*). Es tracta de la convicció que el detall sol no fa una novel·la, que la dramatització es queda coixa sense l'elucidació. Raimond esmenta, entre d'altres, les influències que en aquesta nova consciència van tenir el simbolisme -- segons el qual la novel·la havia de ser "une somme d'acquisitions intellectuelles ou un recueil d'impressions poétiques" (184-185)-- i la novel·la ideològica, pròxima al conte filosòfic voltairià. I no deu ser casual que la majoria de crítics de l'època s'adonessin que l'obra de Proust feia una revolució aollint alhora poesia i assaig¹⁰⁹.

Certament, ningú no dubta que una novel·la està composta principalment, com ho volen Magny, Coulet, Ricardou i tants d'altres, pels dos ordres de la narració (esdeveniments i accions) i la descripció (objectes i personatges). És a dir, per tota una sèrie d'ingredients que entren dins el camp del que entenem per imitació. Tanmateix, considerar la "representació" com a emblema únic de la ficció narrativa comporta reduir aquesta darrera a un correlat textual de l'art de la imatge. Aquesta assimilació desafortunada (i, evidentment, inconfessada per la majoria dels crítics) entre literatura i cinema predestina la màxima a una trista sort. En efecte, no és casual que la versió fílmica d'un relat condemni a l'exili tota proposta sentenciosa: en virtut del seu caràcter irrevocablement lingüístic ("tache d'encre", deia Magny amb desdeny), la màxima, en una pel·lícula, sols pot ser mantinguda amb l'ajut de dos procediments que tot espectador

¹⁰⁹ Servirà com a mostra l'opinió de BOYLESVE ([1923]: 99-100), que parlà del "nonchalant coup d'épaule par quoi l'auteur rejette l'affabulation romanesque à laquelle nous sommes surtout accoutumés [...] L'intrigue sacro-sainte y est simplement ignorée; la fameuse 'situation dramatique', avec son 'exposition', son 'noeud' [...] et son 'dénouement'[...], M. Proust a pu connaître des prédécesseurs qui la réduisaient à la plus simple expression, lui, il refuse même de la connaître".

trobaria artificials: la seva reinscripció als marges de la pantalla, o bé la seva verbalització per part d'un personatge o d'una veu *en off*¹¹⁰. Se'ns acut que la impossibilitat repetida de Visconti, Pasolini i Losey (tres dels realitzadors més proustians de la història del cinema, sobretot els dos primers) de traslladar la *Recherche* s'explica, en part, per la infidelitat radical al text que requeriria tota versió visual de l'obra de Proust. N'és tal vegada una prova *a contrario* el fracàs ostensible de Volker Schlöndorff (com més va més extravagant) amb el seu *Un amour de Swann* --que no podrà acusar-se, precisament, de traïció a la lletra de l'original¹¹¹. Afegim que l'adaptació cinematogràfica, malgrat certs experiments moderns en sentit contrari, difícilment pot contravenir al cànon de l'encadenament coordinat de les seqüències; el seu propi llenguatge la condemna a falsejar la discontinuïtat --la juxtaposició-- pròpia de moltes obres literàries (és el cas de la *Recherche*, com tindrem ocasió de veure en el pròxim apartat)¹¹².

¹¹⁰ Aquesta, com ha mostrat molt bé JOST (1983), "omple" la imatge de tot allò que li manca: expressa les anàlisis psicològiques que la fisonomia de l'actor no pot expressar tota sola, i construeix una narració completa correlativament a l'escena; així, el narrador en veu *en off* pot actuar com a testimoni o com a intèrpret. Deixeble un xic díscol de Genette (ho demostrà no fa gaire a Girona (JOST 1994)), Jost és sens dubte un dels millors teòrics de la narratologia cinematogràfica ara tan en voga.

¹¹¹ Sobre el tema de les relacions entre el text de Proust i les adaptacions (reeixides o no) a què ha donat lloc, vegeu *Avant-Scène* (1984) i, més recentment, la llista de CARTER (1990). Per la seva banda, GOODKIN (1991) creu que la *Recherche* hauria estat el "subtext" del *Vertigo* de Hitchcock; el cert però és que la relació que estableix entre certs elements d'ambdues obres ens sembla ben fantàsica: així, ultra la similitud de l'experiència central (la recreació del passat), el nom de la protagonista fílmica --Madeleine Elster-- evocaria alhora el pastisset rememorador i el pintor favorit de la *Recherche* (Elstir, és clar)... Goodkin afegeix en suport de la seva tesi que Samuel Taylor, l'autor principal de l'"screenplay", havia llegit Proust deu anys abans de treballar en el film, i que trobava "reasonable" (154, n. 10) que Hitchcock hagués fet el mateix, tenint en compte l'abast de la seva biblioteca.

¹¹² A propòsit de la qüestió, BARTHES (1975: 59) apunta justament: "Résistance au cinéma: le signifiant lui-même y est toujours, par nature, lisse, quelle que soit la rhétorique des plans; c'est, sans rémission, un continuum d'images; la pellicule (bien nommée: c'est une peau sans béance) *suit*, comme un ruban bavard: impossibilité statutaire du fragment, du haïku. Des contraintes de représentation (analogues aux rubriques obligatoires de la langue) obligent à tout recevoir [...] dans l'écriture, au contraire, je ne suis pas obligé de voir comment sont faits les ongles du héros".

Conclourem amb Bakhtine ([1975]), tardanament reconegut, però, en ser-ho, recuperat de manera quasi unànime per les més diverses i adverses escoles de la teoria i la crítica. Les remarques que ens interessaven de moment es troben al capítol "Le plurilinguisme dans le roman" (122-151), en què el rus obre una via per a l'estudi d'una de les formes més fonamentals amb què la novel·la organitza la seva polifonia. Es tracta de la inclusió d'altres discursos o gèneres, que Bakhtine anomena "intercalars", i que divideix en tres categories. 1) els gèneres directament intencionals, en què allò que és dit pertany a l'expressió directa de l'autor, com ara les poesies de Goethe al *Wilhelm Meister*; 2) els gèneres completament objectals o objectivats --és a dir, aquells en què no afluïxen els propòsits de l'escriptor--, no dits sinó mostrats com una cosa pel discurs: per exemple, la poesia del capità Lebiàdkin als *Dimonis* de Dostoïevski; i 3) els gèneres refractats, que corresponen a la modalitat més freqüent, i així anomenats perquè modulen i matisen en graus diversos les intencions de l'autor: és el cas dels versos de Lenski i les sentències del seu oposat Onegín en la famosa obra de Pushkin, i que estan proveïts d'un alt índex de paròdia o d'ironia --ja que l'autor no se'n fa solidari, sinó que guarda fins a cert punt la seva distància. Després de subratllar la riquesa aforística de l'obra de Jean Paul, Bakhtine conclou (142) que la presència de la forma breu en la novel·la pot adoptar un o altre valor de l'escala que acaba d'establir. No cal dir que aquest reconeixement de la màxima com a component de la polifonia textual revela la fidelitat de Bakhtine a la lingüística de l'enunciació que tant va col·laborar a assentar en els estudis literaris, així com igualment al principi dialògic segons el qual la consciència del protagonista d'una obra (com també la del seu lector) pot rebel·lar-se contra la del mateix autor; aquest no seria altra cosa que un convidat en l'escena, sense més autoritat que la dels altres participants --detall molt en consonància, és clar, amb l'elogi bakhtinià de la cultura carnavalesca, que ignoraria tàcitament tota distinció autor-espectador.

5. LA MÀXIMA EN LA RECHERCHE

5.1. La mobilitat de la *Recherche*

Ja hem deixat entendre en més d'una ocasió que el tema de les relacions entre màxima i ficció narrativa en la *Recherche* s'inclou dins d'un altre d'especialment espinós i debatut: el de l'estructura global de l'obra, a la qual es refereix Proust amb una insistència i un ardor poc comuns¹¹³. Simplificant una mica, podríem dir que el primer detall destacable en aquest sentit és l'ambivalència que es deriva de la comparació entre les declaracions de l'autor en les seves cartes i altres documents no destinats a la publicació --es tracta, en terminologia genettiana (1987: 341-370), de l'epitext privat, especialment ric pel que fa a *Swann* i la manera com Proust vol reorientar la crítica *pro domo*-- i les opinions que sobre la qüestió escampa al llarg de l'obra Marcel narrador; aquestes darreres, paradoxalment, permeten de fer-se una idea bastant diferent del tema, i són tal vegada més fiables o adequades a la realitat.

D'aquelles confidències suposadament íntimes i sinceres ressalta l'esforç de l'autor per fer valer costí el que costí l'arquitectura sàvia i concertada de la seva obra, especialment enfront dels contemporanis que van gosar manifestar-se en sentit contrari. Així, en una carta a Robert de Montesquieu a primers d'abril de 1912, Proust (C, XI: 90) qualifica el seu futur llibre de "composé et concentrique"; l'octubre del mateix any escriu a Louis de Robert que la seva composició és "très sévère, quoique peu saisissable parce que complexe" (251); a Jacques Rivière, el febrer de 1914 (un cop ja publicat *Swann*): "Enfin je trouve un lecteur qui *devine* que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction" (C, XIII: 98); i uns dies després, felicitant-lo per *Les Caves du Vatican*, declararà a Gide:

J'aurais beaucoup à vous dire de ce roman, plus passionnant qu'un Stevenson, et dont les épisodes convergent, composés comme

¹¹³ No deu ser casual que en l'índex temàtic de GRAHAM (1966) figurin més d'un centenar de referències a la paraula "composition". Vegeu així mateix l'entrada "composer" i els seus derivats al vocabulari de BRUNET (1983, II: 287-288).

dans une rose d'Église. C'est à mon goût la composition la plus savante, mais je n'ai peut-être pas le droit de dire cela, puisque, ayant mis tout mon effort à composer mon livre, et ensuite à effacer les traces trop grossières de composition, les meilleurs juges n'ont vu là que du laisser-aller, de l'abandon, de la prolixité (108).

Els judicis de Proust en el mateix sentit fan cort. Les representacions de què se serveix amb més predilecció a l'hora de fer palès el rigor arquitectònic de la *Recherche* són, d'una banda, la del cercle tancat¹¹⁴, i, d'una altra, la de la catedral --que Proust imagina, simptomàticament, inacabada. Afegim que la fortuna que han tingut entre la crítica posterior és doblement significativa; perquè mostra, en primer lloc, la bona fe amb què si més no part d'aquesta crítica obeeix als dictàmens del mestre, i, en segon lloc, la persistència callada però tenaç dels prejudicis de la continuïtat i de la totalitat de què ja hem parlat en l'apartat anterior, persistència que segurament motiva aquella credulitat. Podríem adduir com a exemples molts noms il·lustres. Però en destacarem solament tres que brillen amb llum pròpia, i no només pels estudis, certament valuosos, que han consagrat a Proust; ens referim a Jean Rousset, Jean-Yves Tadié (que declara inspirar-se en el primer) i Michel Raimond, els resultats dels quals semblen dependre de totes totes del punt de vista escollit¹¹⁵. Sortosament però, com veurem més

¹¹⁴ En carta a Benjamin Crémieux insistia PROUST el gener de 1922 (C, XXI: 174): "On méconnaît trop en effet que mes livres sont une construction, mais à ouverture de compas assez étendue pour que la composition rigoureuse et à qui [sic] j'ai tout sacrifié, soit assez longue à discerner. On ne pourra la nier quand la dernière page du *Temps retrouvé* (écrite avant le reste du livre) se refermera exactement sur la première de *Swann*". La idea d'obra circular (juntament amb la noció reconfortant de centre que generalment comporta) apaivaga, segurament, la consciència de la fragmentació, però res no diu ni suposa quant a les relacions internes entre les parts.

¹¹⁵ Vegeu ROUSSET: "Notes sur la structure d'À *la recherche du temps perdu*" (1962: 137-149); TADIÉ: "Architecture de l'oeuvre" (1971: 236-292); i RAIMOND: "Structure de *Guermantes*" (1976: 48-63). Precisem però que, sense abandonar del tot el seu punt de vista original, Tadié l'ha anat mitigant amb els anys, potser com a conseqüència del seu contacte amb els avant-textos de la *Recherche*, una part important dels quals figura en la darrera edició de la Pléiade --precisament dirigida per ell. Vegeu-ne la seva prolixa "Introduction générale", de més de cent pàgines, així com també el seu article de 1986, en què parla del "complexe de Pénélope" (84) de l'escriptura proustiana.

endavant, aquest crèdit optimista i un xic mitòman en les "protestes" de Proust s'ha vist equilibrat per altres recerques més serenes i neutrals.

Menys unilaterals i més riques alhora són, en canvi, les imatges amb què Marcel narrador al·ludeix a la factura de la seva obra futura, en gran part aplicables a la mateixa *Recherche*. La nostra ambició no és pas però fer-ne l'inventari, sinó subratllar que ens sembla altament simptomàtic i en certa manera de doldre que la crítica n'hagi retingut sobretot aquella que més s'adiu amb la suposada aspiració de Proust al desenvolupament unitari i sostingut de la matèria que hauria de compondre el relat. Ens referim, és clar, al símil orgànic de l'església o catedral, ja entrevist en la carta a Gide, i en què Proust hauria pensat a l'hora de titular les diferents parts de la *Recherche* --això si fem cas, és clar, d'una carta famosa d'agost de 1919 a Jean de Gaigneron¹¹⁶. Per la nostra banda, subratllarem dues altres analogies que, si més no, matisen les pretensions continuistes de Proust i dels seus crítics --i menys per si mateixes que pel tractament que reben. L'una és clàssica (ja l'havíem trobada en Quintilià): l'analogia entre la fabricació de l'obra i la costura d'un vestit; l'altra, més heterodoxa i insòlita, tal vegada més íntima: l'analogia entre el text i un plat de cuina (un estofat), el "boeuf mode". Ambdues es troben al *Temps retrouvé*, a poques línies de distància, després que el narrador ha desestimat per presumptuosa la comparació del llibre amb la catedral:

¹¹⁶ "Et quand vous me parlez de cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que j'écris ici pour la première fois: c'est que j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre: *Porche I, Vitraux de l'abside etc.* pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait du manque de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties" (C, XVIII: 359). Com Genette ho ha demostrat a bastament a *Seuils* (1987: 54-97), un dels aspectes essencials del paratext és l'aparell titular, el qual forneix molt sovint informacions de gran interès sobre l'estructura de l'obra. Pel que fa a la *Recherche*, la comparació dels estats successius d'aquest aparell revela el pas progressiu (en part exigit per les circumstàncies editorials amb què se les hagué Proust) d'una estructura inicial unitària i contínua --l'autor hauria pensat en un llarg corrent textual desproveït de marques o de senyals que en facilitessin el recorregut-- a una estructura més esqueixada o tallada, més articulada en divisions i subdivisions.

je travaillerais auprès d'elle [Françoise], et presque comme elle [...]; car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe [...] À force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là. Au besoin Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les consolider, de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes, ou qu'à la fenêtre de la cuisine, en attendant le vitrier comme moi l'imprimeur, elle collait un morceau de journal à la place d'un carreau cassé? Françoise me dirait, en me montrant mes cahiers rongés comme le bois où l'insecte s'est mis: "C'est tout mité, regardez, c'est malheureux, voilà un bout de page qui n'est plus qu'une dentelle" et l'examinant comme un tailleur: "Je ne crois pas que je pourrai la refaire, c'est perdu. C'est dommage, c'est peut-être vos plus belles idées. Comme on dit à Combray, il n'y a pas de fourreurs qui s'y connaissent aussi bien comme les mites. Ils se mettent toujours dans les meilleures étoffes".

D'ailleurs [...] ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce boeuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée? (IV: 610-612)¹¹⁷.

Metàfores del treball de l'escriptura, la "robe" i el "boeuf mode" de la inefable Françoise (tan semblant a Marcel en tantes coses) remet en però molt més a la idea de l'amalgama i el collage que a la d'una homogeneïtat sòlida i contínua¹¹⁸. Més pur i menys sectari (i no per humil menys fidel, si més no en aquest aspecte...) sembla el testimoni de Céleste Albaret (1973), la darrera majordoma de Proust, que ens el mostra a l'hora d'escriure (o més aviat d'"agençar" el ja escrit): "Parfois, les descriptions venaient par morceaux; il ajoutait,

¹¹⁷ La recepta del plat es pot trobar a *Proust, la cuisine retrouvée* (BORREL, SENDERENS, NAUDIN 1991: 158-159), aparegut un any després que *Le musée retrouvé de Marcel Proust* (LE PICHON 1990) i tres anys abans que *Le jardin secret de Marcel Proust* (MARGERIE 1994) --catàlegs exquisits que fan les delícies de nadals i aniversaris de proustòfils. Per a una glossa menys extratextual i divulgativa remetem però a la comunicació d'HAROCHE (1987), en què Alain de Lattre (76), en el debat consecutiu, recorda les dues frases següents --de Martin du Gard i de Flaubert respectivament--: "c'est la sauce, ce n'est pas le lièvre, qui fait le civet" (Proust dirà la "gelée"), i "ce ne sont pas les perles, c'est le fil qui fait le collier".

¹¹⁸ Això és en canvi el que pretenen, per exemple, CHEVALIER (a la seva d'altra banda brillant "Notice" de la Pléiade (IV: 1004)) i, per bé que més matisadament, RICHARD a *Proust et le monde sensible* (1974: 33-34 i 200-201).

petit bout par petit bout, comme quand on cherche les raccords d'un puzzle" (165). I si la *Recherche*, en lloc de ser una unitat *cosida*, fos un *patchwork*? L'harmonia final del llibre, compost per peces de roba juxtaposades i d'origen i naturalesa diferents --a imatge i semblança de l'abillament fibrós i fortuït d'Odette¹¹⁹--, depèn potser de l'elecció i l'arranjament de fragments heteròclits.

Proust, però, es rebel·la repetidament enfront d'aquesta concepció, subratllant la importància del projecte i la construcció de la seva obra, que es farien evidents al lector al final del seu recorregut. "Composer pour moi ce n'est rien. Mais rafistoler, rebouter, cela passe mon courage", escrivia simptomàticament a Gaston Gallimard l'octubre de 1921 (C, XX: 500), queixant-se de la sol·licitud d'un "nouveau fragment" o "morceau" que li havia fet Jacques Rivière, per a la seva revista, pocs dies abans (488). La frase delata els escrúpols de Proust davant el dilema fonamental entre unitat i diversitat, construcció i dispersió, totalitat orgànica i conglomerat parcel·lari; però, inclinant la balança en el primer sentit de la disjunció --compondre i no pas adobassar o apedaçar--, Proust s'esforça a desmentir el que tot lector un xic atent de la *Recherche* (per no parlar de *Jean Santeuil*) ja havia intuït per si mateix, i que recentment ha corroborat, com veurem, la crítica genètica: que, com tants d'altres (potser com tothom), ell mateix redactava per fragments, per blocs de *membra disjecta* que després reunia en un simulacre de cohesió articulada. Que la fragmentació constitueix una dada important del diccionari personal de Proust ho confirma l'estadística de Brunet (1983), en la qual figuren un total de 197 usos de "morceau", "fragment" i mots de la mateixa família. No és doncs

¹¹⁹ "[...] et quant à son corps qui était admirablement fait, il était difficile d'en apercevoir la continuité (à cause des modes de l'époque et quoiqu'elle fût une des femmes de Paris qui s'habillaient le mieux), tant le corsage, s'avancçant en saillie comme sur un ventre imaginaire et finissant brusquement en pointe pendant que par en dessous commençait à s'enfler le ballon des doubles jupes, donnait à la femme l'air d'être composée de pièces différentes mal emmanchées les unes dans les autres" (I: 194). Convertida en Mme Swann, Odette neutralitzarà però no suprimirà del tot aquesta discontinuïtat que provoca en la seva *toilette* la confusió de motius antics (vegeu I: 608-610). El "fondu" i el "lien" són també l'ideal que busca en la seva indumentària la sempre original Oriane, la duquessa de Guermantes.

casual que l'hostilitat dels primers crítics de Proust tingués com a blanc l'absència d'organització de la matèria narrativa, la disgregació del cos del relat en una profusió de parts poc conjuminades¹²⁰. Com tampoc no deu ser casual el to justificador dels raonaments que es fa Marcel en referir-se, en un ric i famós passatge de *La Prisonnière*, a les grans obres inacabades del XIX, la unitat de les quals seria reconeguda pels seus creadors *a posteriori*; és a dir, afegirem nosaltres contra les disculpes de Proust (que subratlla el costat "non factice" d'aquesta unitat), com un artifici o una fal·làcia:

Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une oeuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composée [...] et s'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une Tétralogie, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père [...] s'avisa brusquement en projetant sur eux une illumination rétrospective qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient et ajouta à son oeuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. Unité ultérieure, non factice. Sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systématisations d'écrivains médiocres qui à grand renfort de titres et de sous-titres se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein. Non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre [...] Elle est (mais s'appliquant cette fois à l'ensemble) comme tel morceau composée à part, né d'une inspiration, non exigé par le développement artificiel d'une thèse, et qui vient s'intégrer au reste (III: 66-67)¹²¹.

¹²⁰ Les reaccions de GHÉON (1914) poc després de la publicació de *Du côté de chez Swann* serviran com a exemple; rera les seves paraules sembla ressonar encara la veu de Quintilià: "M. Marcel Proust au lieu de se résumer, de se contracter, s'abandonne. [...] Il ne prend même pas la peine d'être logique et encore moins de `composer`. Cette satisfaction organique, que nous procure une oeuvre dont nous embrassons d'un regard tous les membres, la forme, il nous la refuse obstinément [...]. Voilà son amusement et sa coquetterie. Il écrit des `morceaux`. Il place son orgueil dans le `morceau`: que dis-je? dans la phrase. Et quand je dis morceau ou phrase, je dis mal [...] Son livre est `temps perdu`, il se lit page à page, à temps perdu, comme on lit les *Essais*" (140).

¹²¹ Que rera Marcel es deixa sentir la veu de Proust ho suggereix una pàgina de *Contre Sainte-Beuve* en què, parlant de Wagner, es demana: "Les ajoutages, ces beautés rapportées, les rapports nouveaux aperçus brusquement par le génie entre les parties séparées de son oeuvre qui se rejoignent, vivent et ne

Naturalment, som conscients del perill que comporta llegir la *Recherche* matisant les "teories" amb què Marcel narrador intenta legitimar-la, és a dir, refusant la idea que sembla pretendre fer-se'n el mateix Proust, en juxtaposar (com per art de màgia poètica o de miraculosa il·luminació) un ordre ulterior a un desordre inicial. Sens dubte, però, pensar més o menys el contrari --que Proust segueix fil per randa un pla preconcebut-- és molt més desassenyat encara. L'esforç, com el fa aquí Proust i més tard bona part de la crítica, per trobar la unitat i la "clôture", la proporció i l'equilibri justos i exactes, és altament seductor; per cedir-hi i satisfer-lo alhora sols cal certa dosi de retòrica interpretativa, deia ja Genette al molt metodològic "Après-propos" de *Discours du récit...* Aquells que, com Genette, es malfien del suposat acord entre l'estètica declarada d'un autor i la seva pràctica textual efectiva --solen ser els mateixos que no es neguen a llegir el passat a la llum del present-- han vist que la matèria novel·lesca proustiana "es resistia" a l'equació¹²². El tema de què parlem fou ja objecte, el 1972, d'una moguda "table ronde" dirigida per Serge Doubrovsky en el si d'un col·loqui sobre "Proust et la nouvelle critique" (Barthes *et alii* 1975). Allí, Ricardou, Genette i Barthes --per al qual (i aquí exagera, evidentment) la *Recherche* seria "un véritable mobile, [...] la véritable incarnation du Livre rêvé par Mallarmé" (88)-- fan callar Richard, profeta de la continuïtat de la *Recherche* i ens temem que, també, de la continuïtat "tout court" com a atribut inherent a l'art. El que no sembla acabar d'assimilar Richard és la contradicció existent, pel que fa a la novel·la de Proust, entre la ideologia explicitada pel text --valoradora dels ecos, les similituds i les simetries-- i una pràctica que molts (Barthes, Genette o Ricardou) qualifiquen amb els termes oposats:

pourraient plus se séparer, ne sont-ce pas de ses plus belles intuitions?" (274).

¹²² En paraules del doctrinari Saint-Loup, tal vegada portaveu de Proust en discórrer sobre l'estratègia militar (metàfora, a la *Recherche*, de l'escriptura): "Un général est comme un écrivain qui veut faire une certaine pièce, un certain livre, et que le livre lui-même, avec les ressources inattendues qu'il révèle ici, l'impasse qu'il présente là, fait dévier extrêmement du plan préconçu" (IV: 341).

esclatament, mobilitat, fragmentació...¹²³.

Cal convenir que el debat entre l'obra entesa com a totalitat o bé com a suma de fragments ha estat, sobretot els darrers anys, especialment ric pel que fa a la *Recherche*. I és precisament des d'aquesta perspectiva que diferents autors que seria injust d'ignorar en aquestes pàgines han estudiat l'obra, ja sia recorrent a la història o bé a la filosofia literàries, o a l'una i l'altra alhora. Si els portem aquí és en part perquè les seves remarques contraresten aquella ingenuïtat d'altres crítics (més amunt hem esmentat Rousset, Tadié, Raimond, Richard i Poulet) pel que fa a l'harmonia compositiva de l'obra. Destacarem doncs, per ordre cronològic, els estudis de Deleuze, Descombes, Fraisse i Compagnon, que glossarem tot seguit¹²⁴.

De tots ells és sens dubte Deleuze qui s'ha mostrat més radical en la seva defensa d'una visió no dialèctica (no orgànica) de la *Recherche*; no cal dir que aquesta visió no té res de sorprenent, si pensem en el combat antihegelià (nietzscheà) que des de sempre ha lliurat el teòric de l'esquizo-anàlisi, i si tenim en compte la seva militància a favor de les diferències i les singularitats, els desitjos múltiples i les intensitats mòbils... En parlar de la *Recherche*, Deleuze contraposa el $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ --òrgan o $_p\omicron\gamma\alpha\nu\omicron\nu$) comparable a un

¹²³ Ja hem insinuat més d'una vegada que bona part de les "dificultats" que veiem en la crítica temàtica deriven del seu reconeixement tàcit del "principi de continuïtat" com a imperatiu cultural. La qüestió és especialment espinosa si tenim en compte que, d'ençà de Poulet (DE CHANTAL 1967: prefaci, xiii), Proust passa per ser "le fondateur de la critique thématique". No sorprendrà doncs que, en els escrits que ha dedicat a l'obra de Proust (POULET 1952, [1963]: esp. 57-59 i 80-82, 1968, 1971), l'autor de *Les métamorphoses du cercle* (1961) s'esforci amb aplicació tenaç a veure arreu la lleialtat a aquell principi; un principi al qual, sigui dit de passada, també seria fidel, fins i tot, un panegirista (i practicant textual) del "passage" com Montaigne (POULET 1952), amb la forma d'escriure del qual -- nombroses fases de redacció que dilaten el full en una multitud d'excrecències-- tantes vegades s'ha comparat Proust (ROLOFF 1979: 262).

Sobre els diferents "ismes" en què cauria la crítica temàtica (psicologisme, sensualisme, eudemonisme i epicureisme), remetem a l'article de GENETTE (1966).

¹²⁴ Vegeu, respectivament: DELEUZE: "Antilogos", "Le style" i "Présence et fonction de la folie, l'Araignée" (1964: 127-139, 193-203 i 205-219); DESCOMBES: "Le régime moderne de l'art" (1987: 119-154); FRAISSE (1988a); i COMPAGNON: "Le dernier écrivain du XIXe siècle et le premier du XXe siècle" (1989: 23-52).

animal de membres unificats sota un principi o una idea directriu-- al *πάθος* --vegetal fet de parts no comunicants (210)--, de la mateixa manera que pàgines enrera (136 i ss.) confrontava dues pràctiques d'escriptura fragmentària: la dels grecs i la de Proust. Per als primers, el fragment vindria a ser un microcosmos rera el qual s'endevina el macrocosmos de què ha estat extret i al qual pot ser readaptat, de manera que el logos resta sa i estalvi; en Proust, en canvi, el fragment no seria propietat de cap organisme, no tindria com a referent cap totalitat anterior. En definitiva, la "modernitat" de la *Recherche* --l'estructura formal de la qual seria, en una felïç troballa terminològica, la "transversalitat" (202)-- deriva de la seva vinculació amb l'"anti-logos", màquina o *cogito* dispersat que funciona a base de peces soltes i irreductibles al Tot, no pertanyents al mateix puzzle:

L'essentiel est que les parties de la *Recherche* restent morcelées, fragmentées, *sans que rien leur manque*: parties éternellement partielles entraînées par le temps, boîtes entrouvertes et vases clos, sans former un tout ni en supposer un, sans manquer de rien dans cet écartèlement, et dénonçant d'avance toute unité organique qu'on voudrait y introduire (193)¹²⁵.

No cal dir que aquesta autonomia del fragment, afegirem nosaltres, va en contra del sentit etimològic del terme --desintegració d'una totalitat, part d'una unitat trencada--, sentit que han servat els diccionaris¹²⁶. I que no calia esperar Proust per copsar aquesta tendència emancipadora, ja ben visible en autors anteriors, i dels quals Deleuze no parla en el seu assaig. Pensem, sense anar més lluny, en l'escriptura dels germans Schlegel, en Novalis i en el primer

¹²⁵ Naturalment, el sistema proustià dels objectes parcials sedueix Deleuze en altres terrenys, com ara el sexual; i explica la fórmula, menys banal que no sembla, amb què el filòsof l'exemplifica en Proust: el que hi ha d'home en una dona --i de dona en un home-- persegueix el que hi ha de dona en un home --i d'home en una dona.

¹²⁶ LITTRÉ (1971), per exemple (el voluminós *Le Robert* no va gaire més enllà), defineix el fragment com una ruïna arqueològica, o sota la perspectiva d'un tot passat o futur: "[...] 2: ce qui est resté d'un livre, d'un poème perdu [...]; 3: morceau d'un livre, d'un ouvrage qui n'est point encore terminé ou qui n'a pu l'être [...]" (II, 2612).

romanticisme alemany en general, que faran del fragment un veritable gènere literari; diguem de passada que són constants, en aquest moviment, les referències a la literatura moral llatina i francesa --així com també la presència de màximes i aforismes en els seus propis escrits¹²⁷.

També Descombes intenta escatir els elements que fan de la *Recherche* una novel·la moderna, i parteix de la base que cal cercar la resposta en els episodis que relaten l'educació estètica de Marcel, en la mesura que la seva experiència de l'art --la literatura (Bergotte), el teatre (*Phèdre*), la pintura (Elstir) i la música (Vinteuil)-- es pot considerar com una mena de mirall en què es reflecteix la mateixa *Recherche*. Descombes sosté amb justícia que aquests episodis obeeixen a un únic esquema: Marcel s'adona que el plaer estètic deriva de l'excel·lència de la part (els fragments) a expenses del tot (l'obra), com si l'originalitat d'aquest depengués de la d'aquella. Així, el nostre personatge (com Jean Santeuil respecte dels escrits de l'autor conegut a Beg-Meil) llegirà les obres de Bergotte discontinuament, isolant aquells passatges que li semblaran especialment bells, i que poden considerar-se fragments independents, "morceaux choisis" --es tracta en bona part, com és sabut, de desenvolupaments generals que tallen la progressió del relat. La manera com són percebuts el teatre, la pintura i la música s'ajusta al mateix patró: Marcel no assisteix a una representació completa de *Phèdre*, sinó a un o dos actes (no és la unitat de la tragèdia que l'interessa, sinó la Berma), amb la qual cosa té de l'obra una visió fragmentària; i davant els quadres d'Elstir i el quartet de Vinteuil es comporta com Bergotte amb relació a la *Vista de Delft* de Ver Meer --de la qual selecciona el "petit pan de mur jaune" en virtut del seu valor absolut i autosuficient-- i com Swann amb relació a la Sonata --de la qual sols el captiva la "petite phrase"¹²⁸.

¹²⁷ Remetem per a més detalls al llibre clàssic de LACOUÉ-LABARTE i NANCY (1978), així com també a l'entrevista que fan al primer CHEVRIER i MAURICE (1979).

¹²⁸ Descombes relaciona suggestivament les nocions d'obra com a unitat o com a juxtaposició d'elements amb l'holisme i l'individualisme, respectivament: "Si on considère qu'une oeuvre d'art doit présenter un ordre de type holiste, on cherchera à justifier la présence de *tous* les détails par leur contribution à l'effet d'ensemble. Des parties qui seraient jugées inférieures ou défectueuses si on les considérait isolément seront alors justifiées par la théodicée de l'oeuvre. [...] En revanche, un ordre individualiste des mérites est un classement par rangs individuels. Ce

Per la seva banda, Fraisse es dedica al llarg de més de quatre-centes pàgines a desgranar els resultats d'una enquesta minuciosa i exhaustiva --i sens dubte no exempta d'un clar desig rehabilitador-- sobre la noció i la pràctica de la fragmentació en tot el corpus proustià, inclosa l'obra assagística. I sosté que aquesta noció i aquesta pràctica revelen que Proust és alhora hereu de la tradició i portaveu d'una certa avantguarda. Pel que fa a la primera, es refereix a Mme de Sévigné --la qual excel·lí en el conreu de formes breus (d'entre elles, la màxima) disseminades en una obra més vasta--, el romanticisme i el simbolisme (Nerval i Baudelaire principalment). Quant a la segona, Fraisse convoca sovint (creiem que massa arbitràriament) els noms d'Apollinaire i de Marinetti, juntament amb les experiències del collage i del muntatge cinematogràfic.

Acabarem aquest breu repàs de la crítica entorn del tema amb Compagnon, sens dubte un dels comentadors més hàbils de Proust, a més d'especialista sagaç en Montaigne, la Retòrica, la citació i altres llices no menys àrdues. Compagnon caracteritza la *Recherche* com a novel·la de "l'entre-deux", no sense recordar-nos que Pascal veia en aquesta noció l'índex de la veritat. I es val del terme per al·ludir a la idea d'instabilitat, de simetria defectuosa que defuig tota síntesi dialèctica gràcies a la qual podrien resoldre's les contradiccions i els desequilibris, les desviacions i els desplaçaments que intervenen en l'obra proustiana (com es veu, el vocabulari evoca Deleuze, ignorem si volgutament). Així, la *Recherche* compartiria amb altres creacions de l'art un tret que a parer de Compagnon les fa excelses --i que li permet de passada condemnar, discretament, l'estructuralisme i l'organicisme, que no saben com apropiar-se'l: el "dérèglement" (49, nota). Qualificada d'última novel·la orgànica del XIX i primera novel·la formal o lògica (experimental) del XX, la *Recherche* seria una mena de text-frontissa, oscil·lant entre el vitalisme --l'exigència d'una unitat estructurant-- i la modernitat --la reivindicació de l'obra d'art com a fabricació, com a màquina ("productiva", hauria afegit Deleuze). Després de nombrosos balanceigs en un i altre sentit (característica en què és pròdig l'estil de Compagnon), l'estudiós sembla optar pel segon:

classement ne correspond pas à une totalité (comme peut l'être une tragédie), mais à une simple liste d'individus" (137).

En dépit de toutes les théories du génie, de l'unité sublime et transcendante de l'oeuvre, auxquelles le narrateur de la *Recherche du temps perdu* paraît adhérer, celui-ci ne se conçoit-il pas après tout comme un faiseur? (52)¹²⁹.

Afegirem a aquesta sèrie (formada per Deleuze, Descombes, Fraisse i Compagnon, recordem-ho), per tal de contrabalançar-ne la uniformitat teòrica i l'homogeneïtat avaluativa, el testimoni refinat però un xic punyent d'un crític escriptor. Ens referim a Julien Gracq (1986), de qui és coneguda la prevenció envers Proust (que confronta sovint amb Stendhal), i que ha valorat la labilitat de l'agençament compositiu de la *Recherche* en termes més aviat aspres, com ja ens té acostumats:

L'enchaînement des séquences dans la *Recherche du temps perdu* ressemble souvent --plutôt qu'à l'articulation habituelle en chapelet des scènes romanesques selon l'écoulement du temps-- à la multiplication cellulaire par dédoublement des noyaux. Dès qu'un foyer d'intérêt inédit ou inattendu se densifie suffisamment sur les marges d'un des tableaux animés qui constituent la *Recherche*, il centre sur lui l'attention et le regard du narrateur et devient le noyau d'une séquence neuve, laquelle organise aussitôt son autonomie. Aussi difficile à relier, spatialement et chronologiquement, à la précédente, aussi capricieusement apparentée à elle qu'il advient aux cellules d'un tissu qui prolifère dans l'anarchie (11-12).

No cal ser especialista en Gracq per detectar rera aquestes afirmacions l'estranya tendència de molts autors a perseguir en d'altres (especialment aquells que admiren més) els defectes o mancances propis --si és que cal entendre com a tals alguns d'aquests "defectes" i d'aquestes "mancances". Proust respecte de Balzac, o Montaigne respecte de Plutarque, es comporten d'igual manera. Però el que aquí ens

¹²⁹ Anàlogament però en un altre lloc, en paral·lelitzar Proust i Montaigne, COMPAGNON (1984) es pregunta amb escepticisme: "Faut-il rapprocher l'unité ainsi prêtée aux *Essais*, le tryptique, le retable, la cathédrale, de celle revendiquée par Proust pour la *Recherche*, et dont on a soutenu que l'invention fut ce qui autorisa le passage des morceaux mal ajustés, du puzzle de *Jean Santeuil* à une oeuvre qui est à la fois un tout cohérent et une succession [...] de fragments individuels et d'aperçus multiples, de facettes et perspectives décrochées et discontinues? [...] la construction est-elle réellement, en dépit de l'insistance de Proust, ce qui fait l'unité de la *Recherche*?" (11).

interessa aquí no és pas la caça i captura dels símptomes que traeixen el pes de l'*auctoritas* en aquells que la combaten més aferrissadament, terreny privilegiat i a bastament aprofundit per la psicoanàlisi --com ho confirma el llibre suggestiu (i sens dubte escrit sota l'influx de Proust) de Michel Schneider (1985). Preferim, per introduir la conclusió a aquest subcapítol amb una certa circularitat, intentar tancar el cercle que hem obert en començar-lo; i ho farem, de nou, al·ludint a la Retòrica i a aquells ideals d'unitat i il·lació, d'harmonia i articulació que la inspiren, i que afloren per antonímia en les imatges atomistes amb què Gracq blasma Proust: "multiplicació cel·lular", "autonomia de les seqüències", "proliferació anàrquica del teixit del discurs"...¹³⁰ Proust fou més indulgent amb Francis Jammes, i segurament no pas per caritat intrínseca, sinó perquè degué veure reflectits en l'obra del seu compatriota alguns trets de la seva pròpia manera de compondre (aquells mateixos que li retreia Ghéon (vegeu nota 120)) --i tal vegada també perquè, tractant-se d'un autor que no podia fer-li ombra, no tenia raons per a l'atac; efectivament, en una carta a Louis de Robert de gener de 1913, llegim:

Ne sût-il [Francis Jammes] pas mettre ses sensations en ordre, faire un livre, même un conte, même un paragraphe, même une phrase, il lui resterait que la cellule même, l'atome, c'est-à-dire l'épithète et l'image sont chez lui d'une profondeur et d'une justesse que personne n'atteint. [...] Sans doute j'aimerais mieux que toutes ces parcelles de vérité entrassent dans un ensemble admirable qui serait la révélation du monde réel. Mais j'aime mieux leurs justes indices que les grandes

¹³⁰ Per a opinions negatives en el mateix sentit, FORSTER ([1927]: 164-166) i REVEL ([1960]: 44-50). Altres veus militen en el bàndol contrari, és clar: així, ADORNO ([1958]) --que explica la *Recherche* submergint-se, precisament, en alguns fragments-- lloa el fet que Proust s'hagi revoltat "contre le mensonge autoritaire d'une forme subsumante, venant coiffer le tout" (141); i GIRARD (1961: 247) saluda en la *Recherche* que puguem obrir-la per qualsevol pàgina sense que això sigui cap obstacle per entendre-la: "Chez Proust la complexité se situe au niveau de la phrase, chez Dostoïevski au niveau du roman tout entier. On peut ouvrir *La Recherche du temps perdu* n'importe où et l'on comprend toujours".

El mateix que del teixit estructural de la *Recherche* en el seu conjunt s'ha dit de les frases que el componen. Així, MARÉCHAL (1963) en destaca la feblesa articulatòria dels elements, i Normand, àlies Madeleine, diu de la frase proustiana qu'"[elle] fuit de partout" (MADELEINE [1912]: 19); per oposició, GUICHARD (1956) i SIMON (1957) tenen en certa manera raó en sostenir que, contràriament a Flaubert, Proust no fa passar les seves frases per la prova del "gueuloir", sinó del "penser".

constructions où dix mille ratages fardés par l'intelligence et la rhétorique donnent l'impression (pas à moi) d'une réussite (C, XII: 37-38).

Proust subscriuria probablement l'epígraf que hauria pogut encapçalar aquest capítol: "Le problème littéraire général est de lier", la frase amb què Valéry (1974: 1021) evidencia la contradicció amb la qual lluità sempre, dividit com estava entre el desig de la continuïtat i la pràctica oposada --la qual, precisament, distingiria la literatura de les altres disciplines¹³¹. Com quasi sempre, Valéry sabia de què parlava quan, en el seu "Hommage à Marcel Proust" ([1923]), i malgrat la seva inflexible animadversió per la novel·la, deia que Proust havia sabut treure un partit extraordinari de les condicions del gènere, ja que, en lloc de cedir a la tirania de la linearitat orientada en un sentit (la famosa horitzontalitat de la intriga), focalitzava l'interès en cada fragment:

On peut ouvrir le livre où l'on veut; sa vitalité ne dépend point de ce qui précède, et en quelque sorte de l'*illusion acquise* [...] Proust divise --et nous donne la sensation de pouvoir diviser indéfiniment-- ce que les autres écrivains ont accoutumé de franchir (772).

Naturalment, l'escriptura de les transicions no era motiu d'angoixa només per Valéry. Proust va saber detectar aquesta preocupació en Flaubert, que qualificà --al *Contre Sainte-Beuve* ("À ajouter à Flaubert")-- de "génie grammatical" (299) per l'originalitat, precisament, de la seva sintaxi. En el mateix sentit cal entendre les seves remarques en un altre lloc --*Essais et articles* ("À propos du style de Flaubert")--, en què, situant-se contra Thibaudet, subratlla amb admiració l'ús que fa Flaubert de la conjunció "et", i, sobretot, del blanc tipogràfic. Pel que fa a la primera, insisteix que quasi mai no conclou una enumeració, sinó

¹³¹ Llegeixi's si no el text que citem a continuació, que precedeix immediatament la frase que acabem de dur, i del qual respectem la puntuació original: "Ce qui distingue le mieux, le plus simplement la littérature des autres disciplines -- -- et même des arts du dessin, --c'est la *discontinuité*, la licence d'abandonner la chose ou l'idée -- le passage, et contre cette licence, divers efforts ou moyens pour faire l'ouvrage revenir sur lui-même et se clore *formellement* -- au lieu de ne se fermer que par épuisement de son *objet* ou de son *sujet*, c'est-à-dire par une circonstance *extérieure, étrangère* -- au fonctionnement de l'activité lectrice ou auditrice" (1974: 1020-1021).

que marca una pausa; quant al segon, es deté en l'anàlisi d'un dels passatges finals de *l'Éducation sentimentale*, en què un blanc introdueix, sense transició ni preparació, una ruptura temporal, un veritable "changement de vitesse" en el relat (595). Ambdós comentaris palesen la consciència de Proust de l'oposició de dos estils, el *legato* i l'*staccato*: el primer no podria suportar el buit; el segon (el de Flaubert) es mostraria partidari del salt. Més religiosament, Joubert ([1901]), després de confessar-se, com Montaigne, "impropre au discours continu" (225) --qualificat de "Style [...] où tout est lié et contenu par une espèce de bandelette ou de linceul comme les momies et les corps morts" (231)--, pensava que la plenitud exclouïa l'home. És obvi que la discontinuïtat desafia tota teoria orgànica de l'art i les concepcions clàssiques del logos i el sistema, perquè fereix el gust tradicional pel desenvolupament articulat (sense plecs ni cesures) del discurs, i amb més raó la discontinuïtat pròpia d'una obra de fragments al si dels quals no és difícil descobrir nous elements de ruptura --és el cas de la *Recherche*, en què el fragment es veu al seu torn fracturat per la màxima. En definitiva, la Retòrica no seria sinó (i això és molt, evidentment) que una teoria i una pràctica de la soldadura (σύνδεσις) textual¹³², com ho suggeria el mateix Proust, però amb paraules menys tècniques, en les seves remarques sobre Jammes citades més amunt.

La relativització radical de les nocions d'unitat i d'acabament és precisament la pedra de toc, d'ençà d'un quart de segle, d'una disciplina encara tendra, però que ja ha donat fruits saborosos. Ens referim a la crítica genètica o gènesi textual, la qual disposa ja a hores d'ara d'un lèxic força consolidat i una bibliografia molt respectable, a part de més d'una revista i d'una col·lecció de prestigi --per no parlar, és clar, dels "Instituts" i laboratoris que l'acullen i del nombre ja digne d'edicions de manuscrits (d'Hugo, Flaubert, Zola, Valéry i Proust, per exemple) a què destinen el gruix de les seves investigacions una cohort ja ben nodrida d'especialistes¹³³. Com és ben sabut, l'aposta científica de la genètica

¹³² GALAY (1971) es pregunta a propòsit: "Dirons-nous que le texte continu obéit à une *économie* [en el sentit de *dispositio*, precisa la n. 43] 'restreinte' (qui a nom la rhétorique), et le texte discontinu à une économie 'généralisée'? Car le texte rhétoriquement constitué est effet et effacement de la fragmentarité, comme le continu est effet, effacement et *restriction* du discontinu" (362).

¹³³ Vegeu DE BIASI (1990) i el recull *De la genèse du texte littéraire...* (GRÉSILLON

és l'estudi dels "avant-textes", noció que designa, d'ençà de la famosa obra de J. Bellemin-Noël (1972), la massa dels documents de redacció que han precedit el text definitiu (notes, esbossos, esborranys, proves corregides, etc.), i que ha substituït el terme, certament molt més simple o molt menys formal, "brouillon d'oeuvre", per tal d'estar en consonància --consonància, però, pretesament no acceptada per molts genetistes-- amb la mítica teoria del "text", tan exitosa a França a partir de finals dels anys seixanta (Bellemin-Noël 1982), i actualment massa oblidada. Naturalment, la importància que la nova disciplina --que, de fet, ha vingut a substituir la vella crítica de la gènesi, suposadament sols interessada en les fonts i les influències-- acorda a aquest conjunt tendeix a privilegiar el manuscrit o genotext (el producte inacabat, *in statu nascendi*, o treball de codificació) enfront del (feno)text (el producte acabat i tancat en si mateix, *ne varietur*), unitat a la qual l'estructuralisme hauria consagrat la seva atenció exclusiva. Així, per exemple, Debray-Genette (1982), després de distingir els genetistes o textòlegs (aquells que es preocupen per la noció de textual, i dins dels quals s'inclou) dels estructuralistes o textualistes (interessats per la literaritat), sosté que les idees en què es basen aquests darrers --les d'acabament, acabat i finalitat ("finitude", "finition" i "finalité", diu a partir d'Hamon), i que convergieren en el concepte d'obra, al seu torn basat en el postulat de la "clôture" del text-- són relatives i aleatòries, apuntant que la mateixa noció de "clôture" és més una hipòtesi d'escola (suposem que es refereix a l'estructuralisme pur i dur) que no pas una evidència científica. Debray-Genette acaba però advocant per una col·laboració estreta entre textòlegs i textualistes, ja que, assenyala, els primers podrien ensenyar als segons "la relativité de la critique et les plaisirs de la science", mentre que els segons ensenyarien als primers "la relativité de la science et les plaisirs de la critique" (168).

(comp.) 1988). Remetem però, per a una aproximació general, a la, que sapiguem, darrera contribució de GRÉSILLON (1994), una de les més sòlides especialistes -- juntament amb De Biasi, Debray-Genette, Hay, Laufer o Lebrave-- en aquesta nova "ciència". El llibre és esforçat i molt globalitzador, i destaca per la riquesa de l'aparell iconogràfic, el glossari annex (conté un centenar de termes) i la bibliografia a què remet (unes 150 referències); ens sembla però massa emfàtic i optimista en el cúmul de les associacions de què es val pel que fa a la sintonia que la genètica mantindria amb els principals corrents del pensament del segle XX. Hi tornarem ben aviat.

Les paraules amb què els genetistes acusen indiscriminadament l'escola estructuralista per la seva pretesa definició del text com a objecte o sistema tancat --concepció "monumental", diuen, a la qual ells oposen una concepció oberta, "musical"-- ens semblen, tanmateix, desmesurades, si se'ns permet la remarca; caldria almenys matisar que aquesta idea és pròpia, en tot cas, del primer estructuralisme, poc permeable encara a les aportacions del marxisme i el freudisme. Per convèncer-se'n, només cal rellegir sense prejudicis el famós article que Barthes, gran lector de Kristeva --aquesta "étrangère", digué de la búlgara en una feliç troballa amb què, de pas, qualificava alhora la disciplina (la ciència semiòtica) a què es consagrava (Barthes [1970])--, dedicà al tema; ens referim, és clar, a "Texte (théorie du)" ([1973]), en què el concepte és definit, com era d'esperar, a partir d'una sèrie d'oposicions (de les quals Barthes promou el primer terme): entre productivitat i producte, "signifiante" i significació, geno-text i feno-text, "sémanalyse" i semiòtica, text i obra, etc. Diguem que ens sembla també significatiu que l'article "Texte" del conegut *Dictionnaire* de Ducrot i Todorov (1972) sigui completat i en certa manera rebut, a l'apèndix, per un altre de títol idèntic --però no pas escrit per Todorov, sinó per François Wahl, i amb el revelador subtítol "Le texte comme productivité".

Sigui com sigui, en qualitat de ciència dels avant-textos, la crítica genètica pretén erigir-se en una mena de teoria general de la "rature" (mot de difícil traducció: ratllada?, esmena?), ja que un manuscrit sense "ratures" --activitat metalingüística com poques, perquè opera damunt un text previ per, en certa manera, destruir-lo (Rey-Debove 1981: 9)-- no planteja cap problema de llegibilitat, i per tant no presenta cap interès per a un estudi sobre la gènesi de l'obra. Sols així, doncs, podem restituir l'arqueologia o la prehistòria del text (una part important de la seva "biografia") i fornir alhora informacions estretament vinculades amb el concepte de psicologia de la creació; i sols així podem, en definitiva, captar quelcom aparentment inaprehensible: el pas del pensament al llenguatge. No ens sorprendrà en aquest sentit que la genètica es reclami tant de Flaubert --tal vegada el primer escriptor, a França, que conservà quasi tots els seus manuscrits--, el qual, el 15 d'abril de 1852, escrigué a Louise Colet, referint-se als esborranys de *Madame Bovary*: "Quand mon roman sera fini, dans un an, je

t'apporterai mon *ms.* [manuscrit] complet, par curiosité. Tu verras par quelle mécanique compliquée j'arrive à faire une phrase" (1963: 69).

Com ja havíem deixat entendre en comentar sumàriament l'obra de Grésillon, hom pot preguntar-se si els especialistes en aquesta nova esfera de la crítica, sovint temorencs davant la possibilitat que hom la consideri poca cosa més que una moda doctament esnob, no volen vendre-la com una nova gnosi¹³⁴. No deixa de ser tampoc revelador el deix solemne i vanitós que adopta la genètica en acordar les seves recerques, per raonar-les, als signes dels temps. Així ho fan, per exemple, la mateixa Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave i Catherine Viollet (1990), els quals han escollit el *Cahier* manuscrit 3 de Proust (dins dels anomenats *cahiers* del *Contre Sainte-Beuve*) per exemplificar les seves tesis; i això, en un volum certament delicat, el subtítol del qual ("Les intermittences de l'écriture") constitueix ja per si mateix tota una declaració de principis i d'intencions:

Il n'est que de songer au prix accordé aux nouvelles recherches linguistiques sur l'ellipse ou à la prédilection dont jouit dans l'ensemble des arts la forme du fragment. Tout se passe en effet comme si pour des pans entiers de la production intellectuelle le principe classique --du moins en Occident-- des entités finies, des oeuvres et modèles clôturés et des formes achevées avait, avec les temps modernes, cédé la place à un principe diamétralement opposé: celui de la structure ouverte et de la forme inachevée, inachevée par essence et non par accident. Comme si, entre l'énoncé hégélien 'la vérité, c'est la totalité' et l'énoncé lacanien 'la vérité est pas-toute', en passant par le caractère nécessairement 'non terminable' de la cure psychanalytique de Freud ou le 'work in progress' de Joyce, tout un système de pensées --et de valeurs-- s'était renversé (63)¹³⁵.

¹³⁴ En aquest sentit, COMPAGNON (1992), principal col·laborador de l'edició de *Sodome et Gomorrhe* en la darrera Pléiade, no acaba de convèncer en el to ampul·lós amb què defensa la genètica i la rapidesa excessiva amb què censura globalment (a través de Popper) la psicoanàlisi i la deconstrucció com a visions del món no "falsificables" (com a gnosis), i per tant no validables en tant que models crítics aplicats a la literatura.

¹³⁵ Sobre els límits de la genètica i la rendibilitat crítica de la noció d'avant-text -- que ningú no confondrà amb la sens dubte menys inestable de paratext, o almenys

Ironies a part, el cas és que, d'ençà de l'entrada de l'obra de Proust en el domini públic (el 1987, a causa de les pròrrogues imposades per la guerra), Grésillon, Lebrave i Viollet no són els únics a haver-se immergit amb cert desfici en les terres pantanoses dels avant-textos de la *Recherche*, que com se sap constitueixen un dossier impressionant i en certa manera intimidador¹³⁶. Un dossier que ha provocat en part una

del paratext conscient i organitzat i no pas involuntari--, GENETTE (1987: 369), sempre tan burleta, ha volgut també dir-hi la seva, i no pas amb menys brillantor: "Le plus ancien ne dit pas nécessairement la vérité sur le plus récent, et la remontée génétique ne doit pas aboutir à imposer une sorte de privilège herméneutique de l'originnaire. Ce serait évidemment substituer au vieux fétichisme finaliste du 'dernier état' considéré comme aboutissement inévitable, et par définition supérieur, un nouveaux fétichisme encore moins fondé qui serait une sorte de culte archaïsant de l'*Ursuppe* littéraire". No fa gaire, GENETTE (1994:221-223) ha afegit dues noves objeccions de pes, i molt comprensibles a la llum de la seva definició de l'obra d'art (Cf. nota 85): 1) la necessària llegibilitat amb què han de ser presentats els estats genètics d'una obra (sovint massa adobats amb vista a facilitar-ne la lectura) topa amb el compromís editorial de l'"autenticitat", la qual cosa els converteix en arbitraris, i fa creure al lector que es troba davant una il·lusòria primera versió inèdita de l'obra definitiva; 2) la majoria de les vegades, aquestes "versions" no eren per als seus autors altra cosa que estats preparatoris desproveïts de veritable "fonction opérable", i per tant no són, legítimament, veritables "objets d'immanence" --mancats d'intenció autorial, no atenyen l'estatut d'obra.

¹³⁶ El "fonds Proust" de la Bibliothèque nationale, propietària dels manuscrits de l'autor, conserva unes 8000 pàgines de "carnets", "cahiers de brouillons", "cahiers de mise au net", "dactylographies" i "épreuves corrigées" que porten les traces dels quinze anys (de 1907 a 1922) de la gènesi de la *Recherche*. La darrera Pléiade, a més de prop de 500 pàgines d'introduccions i "notices", incorpora una massa important d'aquests avant-textos --sota el nom d'"esquisses" (amb títol) i "variantes". Sobre la distinció rigorosa que estableix entre unes i altres, i, pel que fa a les primeres, sobre la titulació, la selecció i l'agrupament que ha fet en xarxes temàtiques, WIMMERS (1992) ha emès judicis severos a partir de la "poètica de la relectura" que propugna. També BRUN (1987) contesta algunes de les "solucions" de la Pléiade, i especialment dues d'elles: la primera, la transcripció simplificada de les variants i els esbossos --simplificació que n'eliminarà l'estatut mateix (asocial i no comunicatiu) d'avant-text (que no cal confondre amb l'inèdit o el pòstum)--; la segona, la correspondència forçada que unes i altres mantindrien amb la novel·la, i que planteja un problema teleològic: ¿cal considerar l'avant-text com una preparació o bé com un residu?, ¿són els esbossos que expliquen el text imprès, o és més aviat a la inversa? En la seva llarga "Introduction" a la Pléiade, TADIÉ deixava les coses clares en el primer sentit (finalista) de la disjuntiva, en dir, a propòsit de la classificació dels esbossos, que "partant du texte définitif, nous présentons les versions qui lui ont donné naissance", i en precisar en nota: "Notre but n'est donc pas de permettre de lire les cahiers de brouillons de Proust, mais de retracer, textes à l'appui, la biographie de l'oeuvre" (I: CLXXIV).

veritable explosió d'edicions diferents (és obvi que avui no tots llegim la mateixa novel·la) i de baralles més o menys obertes entre els que les han conduïdes. No és intenció nostra, en la mesura que no afecta de ple el tema que tractem, restablir la crònica dels fets, farcida de detalls prou nombrosos --i molt ens temem que de secrets de família força torbadors-- per nodrir un treball d'investigació certament suculent¹³⁷.

¹³⁷ Unes quantes dades, tan sols, recopilades en aquesta nota massa llarga (però de lectura ben facultativa), i amb vista a mitigar el suspens que puguem haver creat. Per a una primera aproximació, hom pot llegir amb profit, al núm. 38 del *BSAMP* (1988), la presentació que fan els seus responsables respectius de les noves *Recherche* i d'alguns dels seus volums en particular: MILLY per a la col·lecció G.F. (Flammarion); TADIÉ per a la Pléiade (Gallimard); RAFFALLI per a la col·lecció Bouquins (Laffont); Mauriac per a Grasset (*Albertine disparue*); i RAIMOND per a l'Imprimerie nationale (*Un amour de Swann*).

Sens dubte, el "coup de théâtre" editorial més espectacular i en certa manera més escandalós (però no per això menys convincent) és la nova i acurada versió d'*Albertine disparue* establerta per Nathalie Mauriac i Étienne Wolf (PROUST 1987); segons que sembla, es basa en l'únic mecanografiat corregit per Proust mateix (el 1922), providencialment "retrobat" el 1986 per Claude MAURIAC (1988), pare de Nathalie, entre els arxius de la seva sogra (Mme Suzy Mante-Proust, filla de Robert, el germà de l'autor)... Comporta, com és sabut, una supressió important (conté sols 134 pàgines, contra 270 de la versió, en lletra molt més menuda, de la Pléiade), ja que no hi figuren dos dels quatre capítols --ni el segon ("Mademoiselle de Forcheville") ni el darrer ("Nouvel aspect de Robert de Saint-Loup")-- a què ens tenien acostumats les altres edicions. En aquesta versió la mort d'Albertine s'esdevé "au bord de la Vivonne" (111 i n. 9: 173-177), cosa que sembla situar-la definitivament prop de Montjouvain, a casa de M^{lle} Vinteuil, i per tant "du côté de Gomorrhe"; consegüentment, deixen de tenir el sentit que els donaven els capítols ara suprimits tant els dubtes de Marcel pel que fa a l'orientació sexual de la seva fugitiva companya, com les tortuoses diligències que fa per trobar respostes a les preguntes que es formula a propòsit del seu safisme. Afegim que Milly, incrèdul davant la possibilitat que, contra els seus hàbits, Proust decidís suprimir dues terceres parts d'*Albertine disparue*, ha formulat les seves reserves respecte de l'edició de Mauriac (MILLY 1989) --en clar contrast amb la (sospitosa?) cautela que mostra Anne Chevalier a la Pléiade (IV: 1038-1043)--, i ha publicat anys després, a Champion-Slatkine, una "édition intégrale" del mateix volum (PROUST 1992); aquesta versió, precedida d'una introducció de setanta pàgines signada pel mateix Milly, pretén contenir "tous les éléments narratifs et thématiques de tous les états d'*Albertine disparue*, à leur place dans le récit et avec indication visualisée de leur chronologie génétique" (67), i distingeix tipogràficament els passatges ratllats per Proust de les pàgines conservades --cal convenir que l'aparell icònic emprat per donar compte de supressions, addicions i substitucions és simple i eficaç alhora; no és inútil recordar que Milly és l'"animateur" del Centre de recherches proustiennes de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Com era d'esperar, la besnéta de Robert Proust, recentment doctorada per... la Sorbonne Nouvelle (i dirigida per... Jean Milly), no s'ha estat de qualificar d'error editorial l'elecció del manuscrit en què es basen les altres versions publicades --soprenen sobretot els seus atacs als col·laboradors de la Pléiade (MAURIAC 1990), vistos els miraments amb què aquests la tracten a ella (si més no en

No cal dir que l'estudi dels avant-textos de la *Recherche* contribueix si més no a aclarir certs punts foscos dels mètodes de composició de Proust, cosa que, com venim dient des de fa estona i veurem amb més detall en el pròxim apartat, sí que concerneix l'àmbit del nostre treball. Emprant el vocabulari de la genètica i simplificant una mica, direm que l'escriptura de Proust és una escriptura en procés ("à processus"), és a dir, sense fase preparatòria i sense pla estable o fil director, ja sempre "textual" --per oposició, per exemple, a la de Zola ("à programme"), que procedeix de manera sistemàtica i lògicament ordenada, tenint sempre present una finalitat explícita i orientada cap a una conclusió rígida i definitiva (acumulació de dades, construcció d'un pla, redacció i correcció). Per a gran desesperació (o encant, segons com es miri) d'editors i genetistes, els manuscrits de Proust estan farcits de capes successives d'esmenes que operen un joc incessant de diferiments i transferències, d'alternatives no resoltes i de solucions concurrents pel que fa als afegits (contràriament a Flaubert, Proust substitueix i amplia, quasi mai no redueix) amb què inflava i "sobrealimentava" sense pausa el seu text; es tracta d'expansions sintàctiques o semàntiques per inserció de paraules, sintagmes o frases suplementàries (poden contenir tot un episodi) sense destinació fixa, i que mantenen el text en una mal·leabilitat i una "mouvance" perpètua (Wetherill 1988). Ja sia reunint el que es troba dispers o bé fragmentant el ja escrit --per muntatge o desmuntatge--, jugant i lluitant en múltiples ofensives alhora com qui fa i desfà un puzzle --o com qui juga a escacs (o a dames, en què sembla que era molt hàbil)--, els costums de Proust a l'hora d'escriure eren tan poc ortodoxos o tan aberrants que posen a

lletra impresa)--, i fins i tot ha proposat, en un altre article (també, cal reconèixer-ho, sòlidament documentat), una nova "tomaison" de la darrera part de la *Recherche* (1992).

Remetem, en fi, a l'article de DEZON-JONES (1992) --editora de *Guermantes I i II* a Garnier-Flammarion i editora en cap de la nova *Recherche* a Hachette--, que presta suport a l'empresa de Mauriac i no es mossega la llengua a l'hora de repartir justícia a dreta i esquerra: així, a més de formular remarques molt interessants sobre les obligacions dels editors crítics de la *Recherche* davant la delicada qüestió de l'autorització d'un text pòstum, recorda que la Bibliothèque nationale signà un contracte exclusiu amb Gallimard segons el qual es prohibeix a tot investigador que treballi per a una altra editorial citar més de quinze línies seguides del text manuscrit --per la qual cosa aquest, contràriament al text imprès, romandria encara en el terreny privat.

prova els mètodes de la filologia tradicional. És simptomàtica en aquest sentit la negligència que demostra en la correcció de les seves proves, i que deriva bàsicament del fet que considera tot text --independentment del seu estatut i de les promeses fetes als seus futurs editors-- com un simple manuscrit --la qual cosa, és clar, dificulta en gran manera l'establiment de la cronologia de les modificacions¹³⁸. Així, per exemple, en el moment en què està revisant les seves primeres proves (l'abril de 1913), inquiet davant els seus propis procediments de treball, escriu a Jean-Louis Vaudoyer:

Mes corrections jusqu'ici (j'espère que cela ne continuera pas) ne sont pas des corrections. Il ne reste pas une ligne sur 20 du texte primitif (remplacé d'ailleurs par un autre). C'est rayé, corrigé dans toutes les parties blanches que je peux trouver, et je colle des papiers en haut, en bas, à droite, à gauche, etc... (C, XII: 132).

La genètica no ha deixat passar per alt, tampoc, la innegable importància que tenen per a l'estudi de la *Recherche* les nombroses "notes de régie" o indicacions de muntatge amb què Proust omplia els seus quaderns¹³⁹; es tracta, la majoria, d'instruccions marginals *ad usum proprium*, per a una relectura o reescriptura ulteriors, o de recomanacions destinades a un possible impressor o editor del text, sense que en molts casos es pugui decidir entre unes i altres. D'entre

¹³⁸ La bibliografia dels estudis genètics sobre la *Recherche* és ja tan generosa que comença a ser incontrolable. De tota manera, remetem, ultra a les referències que ja hem donat, als títols següents (som dràstics en la selecció): BRUN (1982, 1987a i b, 1988), ALDEN (1987), HERSCHBERG-PIERROT (1988) i NICOLE (1989). Un lloc a part es mereix el *Bulletin d'informations proustiennes*, l'òrgan de difusió de l'equip Proust de l'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits modernes, dependent del CNRS), i que es dedica a inventariar, classificar, transcriure i explotar críticament els esbossos i manuscrits de Proust; el seu secretari de redacció és precisament Bernard Brun, i el comitè de redacció està compost per tres noms que ja hem trobat en més d'una ocasió en les darreres pàgines: Raymonde Debray-Genette, Almuth Grésillon i Jean Milly.

¹³⁹ A l'edició de la *Pléiade* són reproduïdes en llocs diferents, segons els casos: en la secció de cada volum dedicada a les "Esquisses"; en l'aparell crític si no s'ha pogut resituar-les a l'inici del fragment que concernien; o en el text mateix de les "Esquisses" quan ha estat possible d'inserir-les-hi de manera segura (en aquest cas, són isolades de la resta del text per mitjà de dues petites estrelles negres).

elles n'hem seleccionat una d'especialment emblemàtica i útil al nostre propòsit, perquè delata no sols la inclinació de Proust a l'escriptura fragmentària, sinó també la seva concepció del fragment com a unitat mòbil, portàtil o permutable --com a objecte-fetitxe, podríem dir, si hem entès bé Barthes (1975: 96-99). L'hem extreta de *Matinée chez la Princesse de Guermantes* (Proust 1982) --que conté les tres versions preparatòries de la segona part del *Temps retrouvée*--, l'única edició alhora crítica i genètica de l'obra de Proust existent ara per ara al mercat, i realitzada per Henri Bonnet i Bernard Brun; la precisió en qüestió, de la qual preservem la grafia original (recordem que és aquest el partit metodològic de Brun (nota 136)), precedeix un fragment (388-390) que tracta de la impossibilitat de comprendre altrament que en nosaltres mateixos l'essència del sofriment. Fa així:

C'est ici faute de place que je colle ceci. Ce morceau est capital. Mais peut-être au lieu de figurer dans ce dernier chapitre, il pourrait figurer par ex. q^d je commence à oublier Albertine, ou à Doncières, ou à Balbec. Mais dans ce cas la 1^{re} phrase serait à changer. Même dans le dernier chapitre (où c'est t^t de même sans doute mieux) la 1^{re} phrase peut être autre. Si cela débute ainsi cela peut venir q^d je trouve inutile de retourner à Combray ou à Venise, ou bien q^d je dis que je n'aime plus du tout Albertine (nota al Cahier 57, recto 44: 387-388).

El que sorprèn, òbviament, no és pas la qualitat de "capital" que Proust atorga a la "paperole"¹⁴⁰ que seguirà, ja que quasi totes les crides anàlogues contenen l'adjectiu, quan no és prolongat superlativament ("capitalissime" o "issime") --es tracta d'una mena de tic decididament irrimprimible--, sinó la virtut erràtica que li atribueix, la multiplicitat de finalitats textuais que pot tenir: ¿anirà a parar a *Albertine disparue* (oblit de l'amant), a *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Doncières), a *Le côté de Guermantes* (Balbec), o a *Sodome et Gomorrhe* (Balbec, de nou)? Ho ha demostrat amb coratjosa convicció Ninette Bailey (1982): sense deixar de ser del tot cohesiu, el text de la *Recherche* és enormement compartimentat ("cloisonné" (66)) en les seves regions internes, per molt que Proust maldi sovint per garantir-ne la continuïtat discursiva.

¹⁴⁰ En el vocabulari proustià, les "paperoles" són fulls de paper de format i llargària diversos, molt sovint enganxats els uns als altres (alguns fan més de dos metres).

Simptomàtics són en aquest sentit, per posar sols alguns exemples, els esforços de Proust per integrar, al relat que fractura, *Un amour de Swann* --el primer dels "coups de barre" que tant prodigava, i que realitza en el context en què es troba una agressiva ruptura espàcio-temporal i enunciativa--; el mateix podríem dir del capítol "Noms de pays: le nom" (I: 376-420), i especialment d'alguns dels desenvolupaments que conté, com ara la "rêverie" onomàstica tan interrogada per la crítica (380-381), i que constitueix una veritable incrustació; no menys reveladora és la decisió de repartir l'extraordinària "maladie de ma grand-mère" (II: 594-641)¹⁴¹ entre el final del primer i el començament del segon dels volums consagrats al "côté de Guermantes" (II: 594-608 i 609-641 respect.), sobretot quan sabem que l'episodi va ser redactat i mecanografiat a part, com una "nouvelle" unitària i autònoma --i com que és dissemblant respecte del conjunt que l'envolta, Proust la fragmenta amb vista a fer-ne una mena de frontissa entre els dos llibres (potser així la seva inserció passarà desapercibuda¹⁴²). Es notaran en fi, per acabar aquest apartat tot preparant el proper, les dues digressions encadenades que, gràcies a una pirueta no massa hàbil, es permet el narrador al segon capítol del *Temps retrouvé* ("M. de Charlus pendant la guerre: ses opinions, ses plaisirs"):

Que cette parenthèse sur Mme de Forcheville, tandis que je descends les boulevards, côte à côte avec M. de Charlus, m'autorise à une autre plus longue encore, mais utile pour décrire cette époque, sur les rapports de Mme Verdurin avec Richot" (IV: 368).

El primer parèntesi, d'una pàgina, concerneix l'anglomania que Odette (convertida en Mme de Forcheville) conjuga amb els discursos polítics del moment --el segon, efectivament, és més llarg (és de quatre

¹⁴¹ Poques agonies, en la història de la literatura francesa, li són comparables, si exceptuem la d'Emma Bovary (sens dubte molt més irònicament teatral).

¹⁴² Esmentem en nota altres seqüències o blocs separats remarcables: 1) Les negociacions que emprèn amb Norpois el príncep de Faffenheim, amb vista a resultar escollit a l'"Institut" (II: 554-559) --dins "Salon de Mme de Villeparisis" (II: 481-593)--; i 2) l'anàlisi de l'"esprit Guermantes" (II: 728-773), al mig del "Dîner chez les Guermantes" (II: 709-839).

pàgines).

5.2. La màxima perifèrica

Podríem dir, simplificant una mica, que el doble ús que fa Proust de la màxima --la qual ara motiva el relat (quan el relat no la motiva a ella), ara se'n deslliga-- explica els dos tipus de resposta que ha rebut el tema per part de la crítica, aparentment oposats en la seva unilateralitat. Es tracta però de dues orientacions rera les quals no és difícil copsar una mateixa actitud, guiada per aquell prejudici normatiu de la continuïtat a què no hem deixat de referir-nos al llarg d'aquest capítol. En efecte, en la mesura que la màxima és necessària a la ficció --ja que o bé en determina els episodis, o bé aquests semblen justificar-la a ella--, el text no pot estar-se'n (ho veurem al pròxim subcapítol); però en la mesura que se'n desvia o la utilitza com un trampolí per deseixir-se de la història relatada, trenca la uniformitat del fil narratiu. En aquest aspecte com en tants d'altres, la *Recherche* és un text fronterer entre dos segles: a l'una banda, hi ha Balzac, a qui Proust manlleua més que no sembla; a l'altra, la modernitat, un dels signes essencials de la qual és la pràctica de la fragmentació.

Com a exemple de la primera orientació --segons la qual la màxima proustiana sempre estaria integrada a la ficció i sotmesa a les seves exigències--, ja consignàvem en la Introducció l'actitud de Tadié (1971), el qual, amb vista sens dubte a fer més plausible la seva opinió, convoca (no sense ingenuïtat) nombroses declaracions de Proust mateix en què desacredita les obres intel·lectuals i ideològiques. I conclou que

C'est tomber dans un piège que de soutenir que les lois de la *Recherche* sont antérieures aux faits, exposables à propos de n'importe quel personnage [...] Les lois et les théories naissent des faits, des personnages, en sont inséparables (420-421).

A l'altre extrem, igualment irreductible, trobaríem el parer d'aquells que se situen en la línia de Rogers (1965), el qual ha parlat en termes especialment reveladors de la incidència negativa de la màxima en la continuïtat de l'estructura narrativa de la *Recherche*:

Proust tends, as the novel grows in length, to consider the emotions he wishes to describe in preference to the fictional story [...] An impression of immobility is the inevitable consequence [...] The same impression of

immobility results from the independent, organic development of 'moraliste' observations [...] The fact that many of Proust's observations interrupt the basic line of thought to such an extent that it only becomes comprehensible if they are removed from the body of the text and included as foot-notes, is proof of their incompatibility with the fictional structure (150-151).

Més matisada però en el fons no menys excloent és l'opinió de Spitzer ([1928]), el qual, en el seu famós article sobre l'estil proustià --que qualifica de mescla particular d'impressionisme i d'intel·lectualisme--, assenyala que

Proust enfouit ce qu'il a de plus profond, sa propre sagesse, dans de tels recoins, comme pour inciter le lecteur à déterrer ces joyaux. Curtius cite quelque part les belles maximes rappelant La Rochefoucauld [...]; en se reportant au texte, on constate qu'elles sont situées dans des parenthèses (416).

Es remarcarà el lèxic discriminatori amb què és metaforitzada la màxima: nota a peu de pàgina, angle de la frase, pedra preciosa que cal desenterrar o extreure, parèntesi que sobreix del text... Totes aquestes imatges suggereixen, com ja ho volia Quintilià, que la màxima és una mena d'excrecència, un excés en el cos uniforme que ha de ser el discurs, i per tant marginable.

Arribats en aquest punt, no serà de més fer constar aquí l'actitud que adopta Proust davant la qüestió --i que paradoxalment no sols serveix com a testimoni o declaració d'intencions, ja que, aquí almenys, la pràctica s'ajusta bastant a la teoria--, perquè permet en certa manera conciliar els dos punts de vista que acabem d'esmentar. En efecte, al *Temps retrouvé*, Marcel, després de consignar el seu menyspreu per les veritats de la intel·ligència com a matèria principal de les obres de molts autors, acaba reconeixent que aquestes veritats no poden ser totalment bandejades,

car elles pourraient enchâsser d'une matière moins pure mais encore pénétrée d'esprit, ces impressions que nous apporte hors du temps l'essence commune aux sensations du passé et du présent, mais qui, plus précieuses, sont aussi trop rares pour que l'oeuvre d'art puisse être composée seulement avec elles. Capables d'être utilisées pour cela, je sentais se presser en moi une foule de vérités relatives aux

passions, aux caractères, aux moeurs (IV: 477).

Notem, en primer lloc, que aquestes "vérités" no es veuen pas, com ho sosté la major part de la crítica, "enchâssées" (talment pedres precioses, relíquies o diamants) en l'espai de la representació o de la figuració --que el narrador redueix exageradament al terreny de les impressions extratemporals--, sinó que, a la inversa, és el material de la ficció que es troba incrustat dins l'àmbit d'aquelles veritats o lleis. Fent un paral·lelisme un xic fàcil però il·lustratiu amb la gramàtica generativa, podríem dir que la màxima seria aquí la frase matriu (matrix sentence) i la ficció la frase constituent o subordinada, la qual resta inacabada sense el suport de la primera¹⁴³. En segon lloc, sorprèn que l'objecte d'aquestes veritats no sigui allò que pretesament han d'encastar o inserir --les "impressions"--, sinó quelcom que aparentment no hi té massa a veure: "passions", "caractères", "moeurs". La màxima sembla doncs concebuda com a introducció i, sobretot, com a conclusió, com una vora o un marge, però un marge alhora indispensable --perquè té per funció protegir un contingut suposadament més pur i més valuós-- i perifèric, amb solució de continuïtat amb el que hauria de salvaguardar. Que Proust era conscient que màximes i reflexions (la manifestació discursiva d'aquestes lleis i d'aquestes veritats) poden ser, per dir-ho així, clàusules mòbils o transferibles --unitats en què convergeixen el valor de la clausura i la funció múltiple deguda a allò que és (com el fragment) manual o portàtil-- ho ha vingut a corroborar la genètica. Claudine Quémar (1978), membre de l'equip Proust de l'ITEM (l'Institut des Textes et Manuscrits modernes, recordem-ho), subratlla en aquest sentit que Proust se servia de dos tipus de suports, als quals corresponen dos tipus de redacció clarament diferenciats: en fulls solts ("feuilles volantes") figurarien "des unités rédactionnelles destinées

¹⁴³ "Como ejemplo simple de transformación de *incrustamiento* podemos considerar la que se encuentra en la base de las proposiciones relativas. Sean las tres oraciones: 'L'homme est mort' [1], 'L'homme est arrivé hier' [2], 'J'ai rencontré l'homme hier' [3]. Se puede, mediante una transformación de 'relativización', incrustar [2] en [1] para obtener [4], o [3] en [1] para obtener [5]: 'L'homme qui est arrivé hier est mort' [4], 'L'homme que j'ai rencontré hier est mort' [5]. [...] la oración incrustada es denominada *oración-constituyente* y aquella en cuyo interior se halla incrustada se denomina *oración-matriz*" (RUWET [1967]: 272-273).

manifestement à "l'essai à la Taine" --là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue (IV: 484), posem per cas--, mentre que els quaderns serien reservats a "des fragments visiblement destinés au récit de la matinée au cours de laquelle devait se situer la conversation avec Maman sur Sainte-Beuve, c'est-à-dire à ce que l'on pourrait appeler 'l'essai en forme de récit'" (8).

Un exemple pres de les darreres pàgines de "Séjour à Venise", el tercer capítol d'*Albertine disparue*, permetrà de detallar el que volem dir. Marcel hi lamenta que el treball incansable de l'oblit hagi acabat devorant el seu amor per Albertine, i es consola pensant que aquest amor no haurà estat altra cosa, en definitiva, que una forma transitòria del culte que ret a la joventut; el text que segueix aquesta consideració fa així: "Nous croyons aimer une jeune fille, et nous n'aimons hélas! en elle que cette aurore dont leur [sic] visage reflète momentanément la rougeur" (IV: 223). En les versions preparatòries de l'episodi a què remet en nota l'edició de la Pléiade --és l'"Esquisse" VI. 3-- trobem, enmig d'interessants indicacions de muntatge, el fragment següent:

Peut-être était-il d'ailleurs naturel que vivante je ne l'[Albertine] eusse plus recherchée. Et alors mettre ici ce que je dis sur les jeunes filles qu'on cherche, non les mêmes, mais celles qui ont le même âge que celles que j'aimais (morceau que j'avais mis tout à la fin du livre, ou à propos de la laitière, ou quand je commence à oublier Albertine) et ajouter ce que je dis de la dévotion à la jeunesse à travers des jeunes filles différentes (quand je me vois dans la glace et que je suis dupe de mon attendrissement), peut-être même cette dévotion avant, en somme que cela fasse une conclusion à cet épisode, dans le genre "hélas les maisons etc. sont fugitives comme les années", par exemple, "nous n'aimions dans les jeunes filles que cette aurore dont elles reflétaient momentanément la rougeur, nous croyions que c'était elles que nous aimions, mais ce que nous aimions en elles c'était leur jeunesse et nous ne pouvons recommencer à nous laisser tromper qu'à condition que celle que nous croyons aimer pour elle-même soit jeune aussi, soit aussi une jeune fille en fleurs" (IV: 654).

Com es veu, els dubtes de Proust a l'hora de decidir l'emplaçament de la màxima sols són contrarestats per un nerviós i terminant "en somme" referit a la seva virtut conclusiva, i no és inútil recordar en aquest sentit que l'autocitació "hélas les maisons etc. sont fugitives comme les années" és la versió abreujada de la màxima que tancava

*Du côté de chez Swann*¹⁴⁴. No sembla doncs desassenyat creure, amb Anne Chevalier (IV: 1015), que Proust pensava acabar així el cicle dedicat a l'amor; en la versió definitiva, en canvi, cal entendre la màxima com una clausura interna, i relligada a la llei, molt més universal si es vol, de l'oblit: "De sorte que cet amour [...] finissait lui aussi, après y avoir fait exception, par rentrer [...] dans la loi générale de l'oubli", llegim unes línies més avall (IV: 223).

Podríem adduir molts exemples en demostració que Proust concep la màxima com a tancament¹⁴⁵; però no ens sembla pas que en això el nostre autor es desviï dels usos més comuns, ja que la història de la literatura forneix innumbrables testimonis d'aquesta funció terminativa. Devem a Zumthor (1976) d'haver aprofundit, en aquest sentit, en una de les premisses que ja havíem suggerit en la Introducció i explotat, *a contrario*, en parlar de les antologies: l'estreta relació entre la funcionalitat del proverbi (i de la màxima, afegirem nosaltres) i la posició que ocupa. Després de precisar que el proverbi pot ja sia confirmar el contingut del relat (sovint transposant-lo en un altre registre), ja sia invertir-lo, el medievalista assenyala que, situat al pròleg --cas en què la seva localització pot ser considerada com a *ordo naturalis*--, actua com a anunci premonitori i dóna fonament als objectes particulars del discurs, els quals operen, així, un procés de "dispersió"; emplaçat al final, com a recapitulació, constitueix la figura de l'epifonema, i és considerat més rellevant i eficaç, ja que recull i unifica, com si el que precedeix (la *littera*) trobés finalment el seu

¹⁴⁴ El mateix tipus de dubitació testimonia un fragment del quadern 4, encapçalat per aquesta nota: "*Important* soit pour le côté de Méséglise, soit pour Bergotte, soit pour la Conclusion / les belles choses que nous écrivons si nous avons du talent sont en nous" (citada per REY i ROGERS a la "Notice" del *Temps retrouvé*: IV: 1151-1152). El desenvolupament d'aquesta conclusió d'abast didàctic trobarà lloc al *Temps retrouvé* (IV: 610 i ss.).

¹⁴⁵ Amb una mica de paciència n'hauríem pogut fer una llista bastant nodrida a partir de les "notes de régie", inventari que no costaria gaire d'incrementar recorrent a la mateixa *Recherche*. Pel que fa a les primeres, per exemple, vegi's la remarca que introdueix una de les màximes --al seu torn precedida de l'inevitable "Capitalissime"-- agrupades, ja el 1936, per *Les nouvelles littéraires* (PROUST 1936): "Pour ici (???) ou pour le dernier cahier (même si la même idée figure déjà ce sera bien mieux ainsi comme belle fin de phrase)"; quant a la *Recherche*, i per no moure'ns del context d'*Albertine disparue*, remetem al final del primer (IV: 138) i del tercer capítols (IV: 235).

model, la seva forma indiscutible i abstracta (el seu *sensus*) --en aquest cas, l'emplaçament té a veure amb l'*ordo artificialis*, ja que el proverbi no sembla derivar de la naturalesa de les coses, sinó de les circumstàncies pròpies del text: les causalitats externes cedeixen davant les motivacions intrínseques del discurs--; en el cos del text, finalment, la funció del proverbi és argumentativa: permet al discurs de continuar avançant¹⁴⁶.

Naturalment, no podem ni volem, ni aquí ni en cap altre lloc d'aquest treball (ni de cap altre estudi posterior possible), fer un catàleg detallat de totes les màximes de la *Recherche* precisant-ne el lloc que ocupen i la funció que tenen en virtut d'aquest lloc. Per començar, com ja hem suggerit i veurem tot seguit, la tendència centrífuga i portàtil de la màxima proustiana sembla predestinar a una trista sort la rendibilitat d'una empresa tan esgotadora (i insulsa i avorrida), i probablement l'esforç i la paciència esmerçats no es veurien recompensats per cap premi digne d'aquest nom. En segon lloc, i tenint en compte l'abast maximal de la *Recherche* (i la seva extensió...), l'exercici requeriria citar-la, com qui diu, *in extenso*, i és probable que el gest ens faria caure en un mimetisme teatral ben poc heroic. Adduirem, en fi, una altra raó, aquesta no pas d'índole "intel·lectual", metodològica o personal, ans bibliogràfica. Perquè, per

¹⁴⁶ Per a més detalls sobre l'epifonema (d'*epiphónema*: "veu afegida"), hom pot consultar FONTANIER ([1821, 1827]) i MORIER ([1961]). El primer, considerant que la concepció d'aquesta figura com a tancament era massa restrictiva, va proposar-ne una definició que ampliava la vella. L'epifonema seria "*une réflexion vive et courte, ou un trait d'esprit, d'imagination, ou de sentiment, à l'occasion d'un récit ou d'un détail quelconque, mais qui s'en détache absolument par sa généralité ou par son objet particulier, et le précède, l'accompagne, ou le suit, en se plaçant avant ou après, ou entre deux phrases; en sorte qu'il est, suivant sa position, initiatif, terminatif ou interjectif*" (386).

"Initial", "intercalé" i "terminal", dirà, en canvi, MORIER (446-447), que completa el seu article remetent a "épiphrase" (de caràcter menys universal que l'epifonema, com ja ho havia dit Fontanier (399-402)), "noème" i "moralité". Aquesta darrera, però, no ens la descriu Morier al seu *Dictionnaire*, el qual s'acontenta amb remetre al seu torn a "noème", definit com una "figure de pensée par laquelle l'auteur présente une sentence générale, maxime ou proverbe, dont il fait l'application méditative à un cas particulier servant d'illustration" (815). La prolíxa "Table de repérage" final inclou l'epífrasi, l'epifonema i el noema dins les exclamacions, a l'apartat IV: "Insistances" --una *nota bene* precisa que, en general, la "moralité" no és exclamativa--; els altres cinc apartats són: "Identité" (I), "Rapprochements" (II), "Écarts" (III), "Astuces" (V) i "Élégances" (VI).

parafrasejar Rigolot (1984), l'inventari, per a la *Recherche*, de la *locutio* de cada *locutio* l'ha fet ja algú que ens ha precedit, i que ha acabat de dissipar els pocs dubtes que ens quedaven amb relació a l'interès i els fruits de la tasca. Ens referim a Howland (1977), a la tesi del qual remetem aquells que vulguin apropiar-se visualment i *in totum* de *Tristram Shandy* i de la *Recherche*, a partir dels "narrative incident" i els "digressive comment" amb què Sterne i Proust "wish us to respond to their work" (12). Hem dit "visualment", i aquí rau el problema. En efecte, el gruix de la tesi (l'"analysis" de les dues novel·les) es dedica a representar, amb quadres i cercles --seguint la cronologia física de cada obra, amb la menció del nombre de pàgines que ocupen--, respectivament, les frases narratives i les frases digressives, assenyalant per a les darreres el tema de què tracten¹⁴⁷. Tres darreres remarques, totes elles d'ordre "científic", i les dues últimes de naturalesa més intrínsecament lingüística. La primera, que enlloc Howland no precisa la base de la relació que es pot establir entre *Tristram Shandy* i la *Recherche*, i això que el 1977 la literatura comparada ja havia advertit que comparar no és juxtaposar ni reunir: se'ns objectarà que l'evidència salta a la vista, però de vegades cal repetir-se per fer-se entendre --ja veurem d'aquí a una estona que aquesta base sí que existeix, encara que Proust no citi mai Sterne, cosa que, com també sabem, no és condició *sine qua non* de tot intent de sa comparativisme. La segona, que enlloc, tampoc, l'americà no aclareix quin és el seu concepte de frase --tema aquest, també, prou debatut. I la tercera, i per a nosaltres més important, que un estudi minuciós i complet hauria de tenir en compte no sols les màximes i reflexions amb perfecta autonomia tipogràfica, sinó també l'expressió de la maximalitat tal i com ja hem deixat dit que la concebíem nosaltres; la qual cosa, és clar, trastocaria per il·legible l'estratègia gràfica de la tesi de Howland, la qual es veuria incrementada de

¹⁴⁷ No es podrà dir que Howland no sigui un mestre de les variacions geomètriques, amb què tal vegada pretén conjurar la sensació íntima d'estar perseguint en va la impossible quadratura del cercle. Així, i pel que fa a la *Recherche* (184-234), dues o més frases narratives en una mateixa seqüència es mereixen un rectangle, i dues o més frases digressives, una figura oval --ignorem, és clar, si rera aquestes falses icones s'amaga una simbologia més críptica de la que sospitem.

massa corbes, o més aviat decorada de línies arabesques i entrecruades¹⁴⁸.

La veritat és que no li faltaven arguments a Howland per emprendre la línia de recerca que ens hauria agradat trobar, si més no esbossada, en el seu treball. Perquè ¿què són Tristram i Marcel, si no grans digressors? Sterne i Proust mateixos, conscients i obertament cofois (sobretot el primer) d'aquesta vena, ens proporcionen en les seves novel·les reflexions del més alt interès sobre el tema. Comencem, com dicta la cronologia, amb *Tristram Shandy*, que d'ençà d'un quart de segle la crítica reivindica a tort i a dret com a model precursor de la novel·la contemporània (i, més precisament, de la "metanovel·la"), i sobretot per l'impuls digressiu amb què mostra i demostra un dels temes de la modernitat que més tinta ha fet córrer: els tràfecs desordenats i tortuosos que segueix un personatge en intentar donar sentit a la seva història¹⁴⁹. Ja al primer llibre, Tristram dedica tot un capítol a remarcar el dilema inherent a tota digressió, la pertorbació narrativa que comporta tota seqüència parentètica; perquè si, d'una banda, les digressions constitueixen "the sunshine [...], the life, the soul of reading", d'una altra fan caure el seu autor en un perill

¹⁴⁸ De segur, tanmateix, que la nova i estilitzada composició satisfaria el manierisme harmònic de Proust, que tan fascinat es mostrà sempre per l'univers i l'estètica de *Les mil i una nits*. I també el de Sterne, que al *Tristram Shandy* ho és tot menys simple en dibuixar, al final del volum sisè, un seguit de línies insòlitàment corbades per tal de fer evident la trajectòria lenta i vagabunda que ha seguit Tristram en la redacció dels cinc primers volums de l'obra.

¹⁴⁹ És, entre altres, el plaer per la divagació i la dissertació --que entrebanquen el relat fins al punt que Tristram no pot assolir l'objectiu que s'havia proposat: la narració de la seva vida-- que ha fet que molts considerin Sterne el Joyce del segle XVIII --i la seva pulsó digressiva, tot menys una excentricitat estilística. *Tristram Shandy* és potser, efectivament, la primera novel·la occidental que ja no es pot "contar" o resumir, almenys en el sentit tradicional d'aquests termes.

Se'ns acut que no deu ser casual que les dues obres que Genette segurament cita més --en els seus llibres, però també en les seves classes, quasi sistemàticament preparatives d'aquells-- siguin *Tristram Shandy* i la *Recherche*; i això, a causa de la preeminència que hi ocuparia el "discours", en la qual intueix GENETTE l'adveniment d'una nova era de la literatura, aquella consistent --diu a "Frontières du récit", tantes vegades citat ja en el present treball-- a "résorber le récit dans le discours présent de l'écrivain en train d'écrire, dans ce que Michel Foucault appelle 'le discours lié à l'acte d'écrire, contemporain de son déroulement et enfermé en lui'" (1969: 68).

lamentable, "for, if he begins a digression, --from that moment, I observe, his whole work stands stock-still; --and if he goes on with his main work, --then there is an end of his digression" (I, XXII: 58). Amb la simbiosi o intersecció que diu haver practicat entre moviment del relat (les seves seqüències o episodis) i digressió --ja que un element, dins el primer, generaria la segona, i a la inversa--, Sterne suggereix haver "complicated and involved the digressive and progressive movements, one wheel within another" perquè "the whole machine, in general, has been kept a-going (58-59)". És obvi però que aquesta "precaució" per soldar la marxa del relat i les suspensions amb què és interromput ha estat seguida de manera molt desigual, tant a *Tristram Shandy* com a la *Recherche*¹⁵⁰. Que tota digressió és una estratègia per ajornar la conclusió --per escapar a la mort-- i per multiplicar el temps a l'interior de l'obra, ho ha sabut mostrar amb notable agilitat estilística aquest defensor de la velocitat que fou Calvino, a la lliçó tal vegada més inspirada del refinadíssim *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989); ens referim, és clar, a la que consagra a la "rapidesa" (45-67), dels mèrits de la qual fa una apologia *pro domo* del tot innecessària per a aquells que han assaborit, ja, *I nostri antenati*. L'italià, que diu haver seguit sempre la màxima llatina *Festina lente* i no haver abandonat mai el culte que professa al lleuger i desimbolt Mercuri, prodiga tanmateix paraules d'elogi a Sterne, mestre, en canvi, en la fuga i la dilació --a Proust, que tampoc no devia agradar-li especialment, li reserva la "multiplicitat".

La delectació i l'èmfasi burletes amb què el narrador --creiem

¹⁵⁰ Sobre la digressió --"separació (*aversio*) de l'objecte del discurs"--, remetem a MORTARA ([1988]), que la cataloga com a figura de pensament per substitució, en la situació del discurs, de l'objecte d'aquest (273). Mortara recorda útilment la terminologia llatina d'aquest "esquema de pensament": "*digressio / digressus / egressio / egressus / excursus* son sinónimos que realizan un calco del griego *parékbasis*, 'desviación', 'salir del camino'. La base de todos estos términos es el verbo griego *báino* (latín, *gradior*), que significa 'caminar', en compuestos que significan 'ir más allá', 'transgredir', etc.'"(305).

La metàfora del camí (que ja hem portat aquí, amb Barthes, en la citació liminar del capítol quart) permet de parlar de dues de les funcions narratives de la digressió: l'analepsi (tornar enrere) i la prolepsi (avançar); no cal dir però que si la tornada al lloc d'origen es fa massa tard o d'una manera aspra i discordant, analepsi o prolepsi poden convertir-se en veritables desorientacions, sobre les quals pesarà la condemna dels bons usos retòrics --no és bo d'extraviar el lector.

que aquí portaveu de Proust-- es refereix a les seves, de digressions, no ens semblen pas menys dignes d'esment, i no pas perquè en trobem la manifestació especialment reeixida. Fornirem sols un exemple d'aquesta complaença, abans de passar a parlar de la màxima com a forma de digressió, i de veure, en aquest sentit, algunes mostres de la seva propensió separatista. L'exemple en qüestió es troba al primer capítol de la segona part de *Sodome et Gomorrhe*, quan la majoria dels convidats a la "soirée" de la princesa de Guermantes es troben al jardí, i Marcel cerca desesperadament algú que el presenti al príncep. Però "les gens du monde" --encarnats en l'agitat M. de Vaugoubert, la doble Mme de Souvré i la ingènua Mme d'Arpajon-- deceben Marcel, un cop més, en les seves aspiracions aristocràtiques, fent gala davant d'ell de la indiferència covarda pròpia de la classe a la qual pertanyen --és l'opinió consoladora de Marcel, és clar. En el moment en què Mme d'Arpajon el saluda pel seu nom (el qual, com de costum, no és esmentat: l'episodi és narrat en discurs indirecte), Marcel intenta vanament, durant una bona estona, recordar el de la seva interlocutora; aquesta circumstància tan corrent i en definitiva tan vulgar --tot lector de la *Recherche* sap, però, quina vàlua hi tenen els noms, sobretot propis-- "motiva" una llarga digressió sobre la precarietat de la memòria i les transicions entre l'oblit i el record; i va seguida d'un paràgraf en què el narrador recull les paraules que imagina en un lector despacientat que li retreu que s'hagi lliurat a una reflexió que es desmarca del veritable tema inicial --és a dir, recordem-ho, la malèvola covardia de Mme d'Arpajon:

'Tout ceci, dira le lecteur, ne nous apprend rien sur le manque de complaisance de cette dame; mais puisque vous vous êtes si longtemps arrêté, laissez-moi, monsieur l'auteur, vous faire perdre une minute de plus pour vous dire qu'il est fâcheux, que, jeune comme vous étiez (ou comme était votre héros s'il n'est pas vous), vous eussiez déjà si peu de mémoire, que de ne pouvoir vous rappeler le nom d'une dame que vous connaissiez fort bien' (III: 51).

A què el narrador respon amb una altra llarga excursió maximal ("C'est très fâcheux en effet, monsieur le lecteur. Et plus triste que vous croyez, quand on y sent l'annonce du temps où les noms et les mots

disparaîtront de la zone claire de la pensée..."), de nou interrompuda pel lector, que li demana, ja cansat: "Enfin, Mme d'Arpajon vous présenta-t-elle au prince?" La rèplica? "Non, mais taisez-vous et laissez-moi reprendre mon récit".

Proust no és gaire destre, en efecte, en cabrioles tan purament metadiscursives com aquesta, en què demostra la mateixa poca traça que en atribuir-se capritxosament el dret d'obrir i tancar les seves desviacions o "sortides" de l'argument principal, com ja hem vist en un altre text citat més amunt (Cf. 177). Sigui com sigui, el que aquí ens interessa no són pas els mèrits i demèrits de l'autor, sinó la qualitat digressiva de la màxima, en la mesura que aquesta qualitat és indissociable de la seva tendència centrífuga --la qual, ben mirat, en desvirtua o en qüestiona el caràcter conclusiu que se li sol atribuir. Alguns exemples permetran de precisar-ho.

Començarem amb una mostra de *Jean Santeuil* (1971), on trobem ja esbossada una teoria sobre la propensió de la màxima a escapar-se dels episodis de la ficció representativa i a instaurar a expenses seves un acte de lectura en què el que interessa és la comunicació d'un pensament o d'una significació autònoma; en parlar de la lectura que fa Jean del *Capitaine Fracasse*, ens diu el narrador:

Et chaque fois que, en dehors de la trame du récit, il y avait une de ces réflexions, de ces phrases qui n'avaient pas de rapport avec la contingence du récit, il était plus particulièrement heureux. Car un écrivain que nous adorons devient pour nous comme une sorte d'oracle que nous aimerions à consulter sur toute chose, et chaque fois qu'il prend la parole pour donner ainsi un avis, exprimer une idée générale, [...], nous sommes ravis, nous écoutons bouche bée la maxime qu'il lui plaît laisser tomber, désolés qu'elle soit si peu longue (314).

Ja en la *Recherche*, nombrosos són els casos en què un episodi viscut per qualsevol dels personatges serveix de mitjà o de pretext per a l'enunciat d'una llei que acaba marginant o diluint allò que pretesament li havia donat raó de ser. Així, a *La Prisonnière*, la (falsa) indiferència de Marcel envers les invitacions amb què el persegueix Mme de Guermantes és utilitzada pel narrador per formular una veritat general sobre l'apatia amorosa que acaba absorbint les afliccions mundanes del personatge: "Il semble que dans la vie mondaine, reflet

insignifiant de ce qui se passe en amour, la meilleure manière qu'on vous recherche, c'est de se refuser" (III: 872). Anàlogament, Mme de Guermantes i M. de Norpois, de qui el narrador critica certs buits memorístics, acaben "digerits" com a personatges en ser utilitzats per donar pas a una llei sobre l'oblit:

On oublie [...] vite ce qu'on n'a pas pensé avec profondeur, ce qui vous a été dicté par l'imitation, par les passions environnantes. Elles changent et avec elles se modifie notre souvenir. Encore plus que les diplomates les hommes politiques ne se souviennent pas du point de vue auquel ils se sont placés à un certain moment, et quelques-unes de leurs palinodies tiennent moins à un excès d'ambition qu'à un manque de mémoire. Quant aux gens du monde, ils se souviennent de peu de chose (III: 548).

El pròxim i darrer exemple que portarem aquí com a il·lustració d'aquest tema és encara més desmesurat pel que fa al vessant excèntric de la màxima. La llei en qüestió forneix una nova i última causa a l'actuació de Mme Verdurin respecte de Charlus, el qual, difícil d'integrar a la ideologia del "petit clan", serà excomunicat per la "Patronne"; per aconseguir els seus objectius, aquesta fa ús d'una estratègia a la qual ja ens té acostumats --obliga el seu marit a rebaixar el baró als ulls de Morel, el seu amant violinista:

Il y a certains désirs, parfois circonscrits à la bouche, qui une fois qu'on les a laissés grandir, exigent d'être satisfaits, quelles que doivent être les conséquences; on ne peut plus résister à embrasser une épaule décolletée qu'on regarde depuis trop longtemps et sur laquelle les lèvres tombent comme l'oiseau sur le serpent, à manger un gâteau d'une dent que la fringale fascine, à se refuser l'étonnement, le trouble, la douleur ou la gaieté qu'on va déchaîner dans une âme par des propos imprévus (III, 813).

Com es veu, les analogies que presten suport a la llei resulten tan allunyades de l'episodi analitzat pel narrador que aquell desapareix de l'escena per suggerir-ne d'altres que no hi tenen res a veure. És obvi que el desig de Mme Verdurin de fer desaparèixer Charlus de les activitats del grup que ella regenta no és un desig "circonscrit à la bouche", per molt que sigui amb paraules més que no pas amb actes que la Verdurin vulgui ferir Charlus a través de Morel; els temes col·laterals evocats per la màxima insereixen o recullen nous

elements, informacions suplementàries bastant poc pertinents, per molt que el lector tingui presents les apetències gastronòmiques de la dama (la seva afecció per les llatinades) i les simpaties lèsbiques a què pugui haver cedit temps ha¹⁵¹.

Portarem i explotarem aquí, per acabar, una altra "note de régie", més breu però més significativa alhora que les ja citades, perquè revela que rera aquella tècnica de què ja parlàvem a la Introducció consistent a interrompre el fil del relat amb desenvolupaments generals (hi cedien, a *Jean Santeuil*, l'escriptor de Beg-Meil, i, a la *Recherche*, Bergotte) sembla amagar-se el mateix Proust: "Mettre ici les réflexions que me fait Mme de Cambremer sur ce quintette, peut-être mettre ici, *pour couper un peu*, ce que je dis sur les impressions d'art et d'amour" (la cursiva és nostra). Podem deduir-ne que, als ulls del nostre autor, aquests desenvolupaments generals -- màximes, reflexions, digressions-- presenten la virtut inesperada de tallar amb profit el relat. El seu paper seria inversament anàleg al de l'anècdota en una demostració teòrica. En aquest sentit, les màximes --a la manera de les idees generals sense les quals Funes no pot respirar el món-- servirien, paradoxalment, per donar ritme a un univers novel·lesc massa espès o massa dens¹⁵².

"*L'insertion d'un sens complet et isolé, au milieu d'un autre dont il interrompt la suite, avec ou sans rapport au sujet*". Així de sintètic i substancial és Fontanier (1968: 384) en definir el parèntesi --el mateix valdria, *mutatis mutandis*, per a la màxima--, que inclou dins les figures d'estil per proximitat¹⁵³; hi trobem, aparellades i contraposades, les

¹⁵¹ Ho insinua, recordem-ho, Odette a Swann al final del segon capítol del primer llibre de la *Recherche* (I: 354 i ss.).

¹⁵² En el seu assaig sobre les relacions entre la tècnica musical i els procediments d'escriptura de la *Recherche*, MATORÉ (1972: 240-241) assenyala que la màxima proustiana, independentment del seu contingut, és susceptible de tenir un paper similar als que tenen en el text musical el calderó i l'*appoggiatura* -- suspensió i ralentiment. Matoré compara així mateix la digressió amb la pràctica de les variacions.

¹⁵³ MORTARA ([1988]), en canvi, l'inclou dins les figures de pensament d'ordre (273), i precisa que caldria estudiar-lo com un element de la polifonia textual (293). Per la seva banda, la *Rhétorique générale* del GROUPE M ([1970]) tracta del parèntesi juntament amb l'"incidente", en l'apartat "Adjonction" (76-78) del capítol consagrat a les "Métataxes" (67-90); aquestes són definides com a operacions que

nocions d'inserció i completesa, i les d'interrupció total o parcial de la línia narrativa. Naturalment, Fontanier no s'està de remarcar que, com que interromp el fil del discurs i desatén el seu objecte principal, el parèntesi "tend nécessairement à produire l'embaras, l'obscurité, la confusion" (385), i que per això ha de ser no sols emprat amb circumspecció, sinó "courte, vive et rapide" --els dos primers adjectius qualifiquen també, a la pàgina següent, l'"Épiphonème"...--, i passar "aussi vite que l'ombre d'un oiseau qui fuit dans l'espace entre le soleil et nos yeux" (386). A hores d'ara, dir que Proust no s'acomoda a la norma retòrica pot semblar quasi una banalitat, si fem un esforç per imaginar el nombre de lectors que deuen haver abandonat la *Recherche* a causa de la freqüència i la llargària dels seus parèntesis.

"Style à parenthèse", deia en felix troballa Spitzer ([1928]: 469, n. 7) de l'estil de la *Recherche*, en parlar dels elements retardants que entrebanquen la progressió de la frase, anàlegs a les "galeries transversales" (417) que adornen, creuen o minen el trajecte dels períodes¹⁵⁴. En efecte, el parèntesi, entès no ja com a unitat morfològica (separada pels signes tipogràfics de rigor), sinó com a seqüència digressiva --no sempre, però molt sovint maximal--, seria per a alguns l'emblema compositiu de la *Recherche*. És aquest el punt de mira de Suleiman (1977) i, més subreptíciament, del darrer Charles (1994). Suleiman, que en el seu insuperat article ha sabut escoltar i

tenen a veure amb la sintaxi, de la mateixa manera que els "métaplasmes", els "métasémèmes" i els "métalogismes" tenen a veure, respectivament, amb la morfologia, la semàntica i la lògica.

¹⁵⁴ I ja és sabut: en el microscòpic --el parèntesi-- Spitzer (com Proust) veu el macrocòsmic --un tret estructural major. En aquest sentit, l'estudi de l'austríac sobre Proust --potser sols superat, d'entre els dedicats a literats francesos, pel que consagrà a l'"effet de sourdine" en Racine (SPITZER 1970)-- és admirable, perquè hi intueix amb alguns decennis d'antelació quasi tots els temes de la crítica proustiana actual.

Vegeu tanmateix les sàvies remarques de Genette al capítol quart ("Style et signification") de *Fiction et diction* (1991), en què el teòric pren les seves distàncies respecte a la visió spitzeriana i riffaterriana de l'estil; per bé que de manera inversa --la primera és causalista, reveladora d'un símptoma o *etymon* psicològic, mentre que la segona és finalista o voluntarista, deliberada--, s'assemblen en el seu atomisme o puntualisme, per tal com polvoritzen l'estil en una "collection de *détails* significatifs (Spitzer) ou d'*éléments* marqués (Riffaterre) contrastant avec un contexte `non marqué`, fonds banalement linguistique sur lequel se détacheraient des effets stylistiques en quelque sorte exceptionnels" (132).

conjugar amb mestratge les veus de Spitzer i de Deleuze, parla amb especial encert de les dues funcions contradictòries de la digressió ("sequence-level parenthesis"): l'una, la fragmentació --que opera una distracció respecte del moment relatat--, i l'altra, la connexió entre seccions separades de la novel·la --la qual acaba "serialitzant" els temes. Per bé que aquesta darrera funció sols sigui plenament enèrgica o activa en una segona lectura de la *Recherche* --i que, malgrat el prec del narrador en induir-nos-hi a tots, al final del *Temps retrouvé*, la incitació hagi estat poc seguida pel lector "tout court"--, Deleuze tenia raó en suggerir que la transversalitat (noció presidida pel concepte de ritme) és la dimensió fonamental del discurs proustià. I la màxima, molt ens sembla, una de les peces clau d'aquesta transversalitat, en el sentit que la intrusió omniscient que efectua li permet de jugar amb el temps de la història de manera quasi indiscriminada: ja sia per retrospecció (en qualitat d'analepsi), ja sia per anticipació (com a prolepsis), la màxima encercla i "captura" el relat, i serveix de pretext de novel·lista al "jo" narrador, el qual es veu així equipat amb prerrogatives de demiürg --ja que els privilegis que li atorga la seva visió omnitemporal el converteixen en una mena de *deus absconditus*.

Per la seva banda, Charles, en el seu meticulós *Introduction à l'étude des textes*¹⁵⁵, mostra gran sensibilitat quant al que ell anomena "énoncés autonomes" (91-101). En aquest capítol, distingeix tres tipus de separabilitat --temàtica, formal i mixta (combinació de les dues primeres)--, amb els respectius "models" genèrics d'enunciats: el clixé, el parèntesi i la digressió --en aquesta darrera inclou precisament el proverbi i la màxima. "Qui lit un livre d'un trait? qui n'est pas arrêté dans sa lecture par quelque incident?" (98), ens pregunta l'autor, amb vista a subratllar justament l'amenaça que representen clixé, parèntesi

¹⁵⁵ Com era esperable, el primer terme del títol és enganyós... Charles, actual director de *Poétique*, defineix el seu nou llibre com la continuació metodològica de *L'Arbre et la Source* (1985) --i com una mena de segona versió de *Rhétorique de la lecture* (1977)--, i trenca una nova llançà en defensa de la reflexió teòrica en el terreny dels estudis literaris, "car la théorie littéraire n'est pas un système de lecture, c'est le fond même de toute lecture rigoureuse" (10); no és estrany, doncs, que utilitzi una vegada més una gran riquesa metodològica (presidida per la Retòrica) i una no menys gran erudició.

i digressió per a la concepció homogeneïsta del discurs, concepció basada en una estètica que condemna l'"ajout" i el "surplus" (90):

Reste que nous refusons ces procédures en tant que telles parce qu'elles mettent en question l'unité du livre, de l'oeuvre. Dans cette perspective, l'interprétation n'est rien d'autre qu'un travail de justification de la disposition: une place pour chaque chose et chaque chose à sa place, selon notre inébranlable croyance à l'unité du texte. C'est gommer pourtant le facteur temps, c'est supposer au lecteur une mémoire purement contextuelle, qui se réduirait à un travail classificatoire (98).

La unitat del text no seria doncs altra cosa que un fenomen de memòria contextual, una memòria voluntària, prudent i fàcil, amb què els lectors assegurem el *continuum* discursiu. Aquest, però, pot veure's fàcilment desbordat per un altre tipus de memòria --la memòria sàvia i crítica (teòrica) que reivindica Charles--, i que ens farà recordar, per exemple, que certs elements tenen un passat lingüístic (com el clixé), o que ens farà suposar que d'altres (com la màxima) estan oberts a un futur intertextual (perquè són citables). Sols lamentem que en cap dels cinc extensos i elaboradíssims comentaris que dedica a la *Recherche* (i que constitueixen quasi un quart de l'obra: però els amants de Montaigne, Rabelais, Racine, Balzac i Rousseau tampoc no tenen motius per a la decepció), Charles no hagi posat de relleu d'una manera més concisa i directa el fenomen de la màxima; només en una ocasió, en la magistral anàlisi que fa de la ja molt torturada obertura de la *Recherche* (201-210), considera el text de Proust sota la perspectiva d'enunciats autònoms relativament desenvolupats, "récits parasites ou récits fantômes" (201), fragments amplis que li serveixen tanmateix per defensar la seva idea d'un "texte éclaté, étoilé, dont les fractures et les ruptures seraient mises à jour" (211). Malgrat la mancança que retraiem a Charles, doncs, pocs autors ens semblen tan acurats i equilibrats com ell --i per això li cedim de nou, per acabar, la paraula-- en la intuïció que la *Recherche* és una

oeuvre extraordinairement architecturée, construite, soudée en ses parties en même temps qu'oeuvre rompue, défaite, avançant par brusques ruptures, et il n'est pas besoin d'être généticien pour en repérer les coutures ou les cicatrices (336).

5.3. Màxima i motivació narrativa

Hem estudiat fins ara la tendència eminentment centrífuga i digressiva de la màxima proustiana. És hora ja d'abordar el tema que, a la Introducció (Cf. 20), apuntàvem amb el nom d'"estratègies narratives"; hi parlàvem allí, recordem-ho, de dos moviments o trajectes de l'escriptura. En l'un, la màxima es veu d'alguna manera "recuperada" pel relat, "integrada" al projecte narratiu; en l'altre és la màxima que naturalitza o justifica la ficció. Ho veurem ara mateix en els dos apartats que segueixen.

5.3.1. El desig de la llei

El primer dels dos sentits del trajecte concerneix les operacions o els artificis amb què la ficció *negocia* o naturalitza l'escriptura de la màxima. Dit altrament: es tracta de fer un repàs, en la *Recherche*, d'aquells components temàtics i estilístics que manifesten al nostre entendre una mena de maximalitat difusa o disseminada que dobla o "recupera" l'escriptura de la màxima. Recordem, per començar, que el tema principal de la *Recherche* és la "vocació" de Marcel --el seu desig d'esdevenir escriptor--, la realització de la qual ens és presentada com a derivació directa d'un aprenentatge previ: la comprensió de les "lleis" de la vida i el món, al seu torn dependent de la capacitat d'encabir el particular en el general. Com a futur escriptor, Marcel pretén haver fet, al final dels seus dies, el seu "carnet de croquis" (IV: 479), una agenda mental en què ha anat anotant les veritats que li dictaven l'experiència pròpia i l'observació d'altri; de decepció en decepció i de troballa en troballa, anul·lat progressivament com a home, Marcel creu renéixer a la vida escoltant i obeint un instint més profund --el "sentiment du general" (IV: 479)--, un instint que suposadament el prepara per a un destí més alt --l'escriptura¹⁵⁶.

¹⁵⁶ "Car il [l'écrivain] n'a écouté les autres que quand, si bêtes ou si fous qu'ils fussent, répétant comme des perroquets ce que disent les gens de caractère semblable, ils s'étaient faits par là même les oiseaux prophètes, les porte-parole d'une loi psychologique. Il ne se souvient que du général" (IV: 479).

La idea que la llei és un dels terrenys privilegiats en què treballa l'artista --i, consegüentment, que els fruits que en recull són veritats generals formalment traduïdes en màximes-- es troba ja al *Contre Sainte-Beuve*, en un text massa poc citat en què Proust avança que si el seu 'jo' --el qual "meurt instantanément dans le particulier"-- és capaç de "se [remettre] immédiatement à flotter et à vivre dans le général", és perquè posseeix el "do" d'harmonitzar dues impressions o dues idees, concloent qu'"il n'y a que lui [le général] qui devrait écrire mes livres" (304)¹⁵⁷.

Com la inoblidable Léonie, que des de la seva cambra-món redueix amb mania i sense pausa el desconegut al conegut tot fent entrar els secrets de Combray en l'àlgebra de les seves lleis, Marcel radiografia la realitat, despullant els altres del seu misteri, interrogant tot esdeveniment com a símptoma d'un saber més gran. No és estrany doncs que, convertit en un veritable artista de la interpretació, el narrador compari les seves ambicions científiques amb les pròpies d'un gran nombre de disciplines estrictament intel·lectuals --com ara la biologia, la patologia o l'astronomia, passant per la història, la filologia o la gramàtica--, i que faci una utilització molt abundant del vocabulari tècnic propi del coneixement: "comprendre", "calculer", "mesurer", "constater", "induire" i verbs del mateix camp poblen i envaeixen el seu discurs com per significar que la funció de l'escriptura és menys ressuscitar la realitat que dissoldre-la i desfer-se'n per mitjà d'un "processament" lancinant de les dades que ofereix i de les hipòtesis que genera. En definitiva, l'estratègia més general amb què Proust sembla fer versemblant la introducció de màximes en la *Recherche* és d'ordre temàtic: ens presenta un personatge que esdevindrà escriptor gràcies a les competències cognoscitives que haurà elaborat al llarg de la seva vida --ja sia per do natural, ja sia per capacitat adquirida,

¹⁵⁷ Anàlogament, en l'article que dedica a Tolstoi al mateix volum, Proust saluda en l'escriptor rus la capacitat d'aprofitar el més mínim detall de cara a una "construction intellectuelle": "Chaque trait, dit d'observation, est simplement le revêtement, la preuve, l'exemple d'une loi dégagée par le romancier, loi rationnelle ou irrationnelle. Et l'impression de puissance et de vie vient précisément de ce que ce n'est pas observé, mais que chaque geste, chaque parole, chaque action n'étant que la signification d'une loi, on se sent se mouvoir au sein d'une multitude de lois" (658).

detall per a nosaltres irrellevant per indecidible a partir del moment que no jutgem l'origen de les "capacitats" d'un personatge de novel·la (ni tampoc de les del seu autor)¹⁵⁸.

Immers doncs en una dimensió de ressons clarament epistemològics, el narrador s'afanya en la recerca de veritats que es veuran inserides en el seu "projecte narratiu" en qualitat de substàncies o essències, materials necessaris de l'Obra futura; una obra que és ja, en bona part, la *Recherche* mateixa, la qual conté, naturalment, les seves pròpies veritats i les seves pròpies màximes... És aquest, evidentment, un dels ardis més inspirats de Proust, ja que, posant en escena un narrador que apel·la al futur doble del llibre que acabem de llegir, excusa a priori l'un i l'altre dels defectes que els puguem trobar: el primer, perquè no seria més que un "carnet de croquis", una llarga "esquisse" preparadora del segon, i aquest darrer per la senzilla raó de la seva mateixa inexistència. Amb què hom es veu reduït a demanar-se --i a no poder respondre de manera concloent-- què pretén Proust que pensi el lector quant a l'estatut i el valor de les màximes de la *Recherche*: tal vegada la seva idea és que les considerem com la llavor o la reserva teòrica de la qual es nodrirà l'obra segona, però que aquesta no deixarà emergir a la superfície del text altrament que per transformació o en filigrana --i així, amb aquest altre subterfugi, Proust mateix "disculpa" l'abast sentenciós de la *Recherche* i enganya i confon bona part de la crítica, que ha aplicat a l'original el que en bona lògica no podria ser dit sinó (i encara molt hipotèticament) del seu doble inexistent.

Sigui com sigui, el que aquí ens interessa és que, en qualitat

¹⁵⁸ Hem emprat ja en el que portem dit mots com "estratègia", "operació", "artifici", o expressions com "fer versemblant", "naturalitzar", etc., que poden desconcertar o desorientar el lector pel sentit finalista o causalista que se'ls podria atribuir. Pensar, per exemple, que en la *Recherche* hi hauria una relació d'efecte-causa o de causa-efecte (conscient o no) entre, d'una banda, la gran presència de la màxima i la vocació de Marcel com a futur escriptor --o, com veurem més tard, la importància que hi tenen la memòria, l'iteratiu, la metàfora i la comparació-- seria cedir a una interpretació funcionalista o pragmatista al nostre entendre massa unilateral. En la mesura que, si més no en aquest apartat, ens interessa menys descriure el *perquè* que el *com*, no voldríem donar a entendre que la màxima és sempre per a nosaltres un "resultat revelador" (Spitzer) o una "funció deliberada" (Riffaterre).

d'empremta d'escriptura, les màximes de Marcel són un signe altament rendible, en el sentit que manifesten al lector que ell, per oposició a la galeria de falsos artistes que poblen la *Recherche*, és ja narrador --i que està preparat per ser autor. L'indici més evident del que estem dient és precisament l'acció corrosiva a què Marcel sotmet les màximes d'altri. I és que, contràriament al que haguem pogut deixar entendre fins ara, el narrador no és pas l'únic subjecte a qui Proust concedeix el privilegi d'expressar-se sentenciosament. Una de les virtuts de la *Recherche* té molt a veure, precisament, amb la seva polifonia, un dels elements clau de la qual, per reprendre Bakhtine ([1975]), és el dialogisme enunciatiu¹⁵⁹. Efectivament, molts personatges de la nostra obra són, en gran part, autèntics "exemplaires stylistiques", si no "collections d'accidents de langage" (Genette 1969: 223). I el lector no trigarà gaire a adonar-se que entre els poders del narrador destaca precisament el de concedir a molts altres personatges --Charlus, Swann, Brichot, Legrandin, Mme Verdurin o Mme de Guermantes, per exemple-- la capacitat d'expressar-se a través de la llei axiomàtica; com era d'esperar d'ell, el narrador entreveu en la pràctica que fan els altres de la màxima un mitjà extremament interessat i calculador, en el sentit que els permet camuflar un repertori ben variat de vicis i manies, un ric mostrari del que considera com a malalties de la personalitat individual o social de cadascú. Com era d'esperar també, el narrador no s'estarà de respondre, sense concessions (i molt sovint via màxima), la màxima d'altri. Amb aquesta operació pretén demostrar no només que és a ell a qui correspon la intel·ligència de la vida i que la resta dels personatges disfressen rera la màxima llurs febleses (ell mateix no farà altra cosa, com veurem en l'apartat següent), sinó també que en adoptar el discurs sentenciós, ara atacat de pretensiosament esnob i de caricaturescament tronat, aquests personatges es converteixen en simples lladres de llocs comuns i d'idees rebudes --de clixés, en definitiva. Si un Charlus o un Swann són figures de l'artista frustrat que no serà el narrador és, en gran mesura, pel fet que, per oposició a ell, són incapaços d'accedir a un pensament i una veu propis.

¹⁵⁹ Vegeu sobretot "Le plurilinguisme dans le roman" (122-151) i "Le locuteur dans le roman" (152-182).

Però el narrador no sols agradeix el discurs i el pensament dels altres personatges de la ficció.¹⁶⁰ Les seves dots de conductor d'ànimes són exhibides amb més atreviment quan decideix convocar màximes cèlebres de moralistes de renom, de La Bruyère i La Rochefoucauld en particular. Aleshores, la citació manllevada (no sempre declarada com a tal), o bé subratlla i valida la veu pròpia, servint-li d'al·legació --sovint en detriment del personatge de torn--, o bé és oferta al lector com a ideològicament incorrecta i, en alguns casos, "adequadament" transformada (també en alguns casos, amb més provocació que encert, tot cal dir-ho). Ho precisem tot seguit amb tres exemples emblemàtics.

El primer que hem elegit es troba a les darreres pàgines d'*Un amour de Swann*, en el moment que el protagonista pren consciència per primera vegada que els sentiments que Odette havia pogut tenir per ell no renaxeran mai més. El narrador, aleshores, exhibint una vegada més el poder que té sobre el relat, focalitza en els pensaments de Swann, el qual, dividit entre el desig i el temor de continuar "mantenint" la seva "liaison", s'abandona a l'exercici recapitulatiu. El balanç entre, d'una banda, els privilegis gràcies als quals pot evitar la ruptura --situació social confortable i riquesa, amistat amb Charlus, intel·ligència-- i, d'una altra, l'esclavatge que comportaria la prolongació de la seva relació amorosa --sacrifici de tota activitat intel·lectual, de plaers i d'amics, en benefici d'una passió més i més decebedora-- fa aparèixer dues conclusions contradictòries:

Et, récapitulant tous ces avantages [...], il songea que s'il avait été, comme tant d'autres, pauvre, humble, dénué, obligé d'accepter toute besogne, ou lié à des parents, à une épouse, il aurait pu être obligé de quitter Odette, que ce rêve dont l'effroi était encore si proche aurait pu être vrai, et il se dit: "On ne connaît pas son bonheur. *On n'est jamais aussi malheureux qu'on croit.*" Mais il compta que cette existence durait déjà depuis plusieurs années, que tout ce qu'il pouvait espérer c'est qu'elle durât toujours, qu'il sacrifierait ses travaux, ses plaisirs, ses amis, finalement toute sa vie à l'attente quotidienne d'un rendez-vous qui ne pouvait rien lui apporter d'heureux, et il se demanda s'il ne se trompait

¹⁶⁰ Caldria exceptuar-ne, òbviament, l'àvia i la mare (sobretot la primera, la qual, com se sap, reviu en la segona un cop morta): tutelades per la influència benefactora de la sentenciosa Mme de Sévigné, viuen quasi en una mena de *sancta sanctorum* inatacable, seu de la moral familiar.

pas [...], si l'événement désirable, ce n'aurait pas été celui dont il se réjouissait tant qu'il n'eût eu lieu qu'en rêve: son départ; il se dit qu'on ne connaît pas son malheur, qu'on n'est jamais si heureux qu'on croit (I: 348-348).

El lector ja deu haver reconegut en els enunciats que hem senyalat de cursiva la màxima 49 de La Rochefoucauld: "On n'est jamais si heureux ni si malheureux qu'on s'imagine" (1964: 409). Podríem estudiar de prop la mala fe i les intencions gens innocents que es desprenen de la triple transformació a què Proust sotmet la frase primitiva --amplificació inicial ("On ne connaît pas son bonheur", "on ne connaît pas son malheur"), substitució d'"imaginer" per "croire" i, la més important, bifurcació en dues màximes independents--, i veure-hi, subtilment condensades, bona part de les inquietuds i les estratègies característiques de l'exercici intertextual de la citació, i especialment de la citació sentenciosa¹⁶¹. De la mimesi a la paròdia, de l'homenatge a la sàtira, les possibilitats que s'obren al text segon d'explotar un debat més o menys crític amb el text primer són ben diverses. No ens detindrem però en l'anàlisi minuciosa dels procediments usats per Proust en el fragment en qüestió, com tampoc no explotarem la constatació que el context dels dos enunciats sentenciosos mobilitza una significació que els és extremament hostil, ja que en pertorba la pretensió d'estabilitat semàntica amb què se sol caracteritzar la màxima¹⁶².

¹⁶¹ Tota citació posa en funcionament dos sistemes de signes, cadascun dels quals és compost per un text (T_1 i T_2) i un subjecte de l'enunciació (S_1 i S_2), diu COMPAGNON (1979); d'aquí el seu poder "cibernètic", per emprar un adjectiu car a Barthes, i el paper generador i transformacional que té en dotar el "déjà dit" de noves finalitats estètiques. Per a una anàlisi menys tècnica que la de Compagnon -i també més global i més lúdica--, remetem a GENETTE (1982); i per a un punt de vista psicoanalític interessantíssim, a SCHNEIDER (1985).

¹⁶² Diguem només que és reveladora, en aquest sentit, la sèrie de frases condicionals (i per tant les hipòtesis) que precedeixen, en el nostre text, la sanció de cada màxima. Es tracta del primer símptoma que cap aprehensió, arrest o immobilització del sentit no és possible --almenys per a Swann. A través d'una tal acumulació de referències a una multiplicitat de possibilitats psicològiques concernent una decisió difícil (deixar o no deixar Odette?), es veu rebutat el caràcter assertiu de la màxima, i per tant posada en dubte la seva possible veracitat.

Ens interessa sobretot en aquest apartat, per seguir el fil del que dèiem més amunt, remarcar que Proust dóna com a subjecte de l'enunciació de les màximes no pas el seu narrador, sinó Swann. I és tal vegada aquest detall que explica el "desdoblament" de la màxima de La Rochefoucauld, sobretot si tenim present la proverbial mandra intel·lectual de Swann: la seva lentitud, la seva esterilitat espiritual li haurien impedit, tal vegada, sintetitzar les dues parts de l'enunciat en una única composició. I vés a saber si Proust, vulnerant la màxima original, no va pretendre menys desacreditar La Rochefoucauld --de qui sempre va elogiar l'obra-- a través de Swann que no pas humiliar aquest a través de La Rochefoucauld. Lladre de llocs comuns i de clixés provinents una mica d'arreu (i en gran part inconscientment, cosa encara més greu), Swann és, en efecte, l'emblema de l'artista fracassat, i com a tal incapaç d'accedir a un pensament i una veu individuals. La complicitat que Proust estableix amb el lector cultivat (ja que, com hem vist, el relat silencia que la màxima pertanyi a La Rochefoucauld) és d'una saborosa malícia, en suggerir que el fet que els textos remetin necessàriament a altres textos exigeix del receptor una descodificació memorística consistent a desxifrar els "models" subjacents que hom recorda¹⁶³. És clar que Proust no sempre és tan

¹⁶³ Això ens dóna peu a pensar que un dels camins més fèrtils (però molt ardu) per a l'anàlisi de la citació sentenciosa --camí que no emprendrem en el nostre treball (implicaria una recerca a part que ens reservem per a un altre moment)-- ens el marca RIFFATERRE (1979) amb la noció d'"interpretant", i partint sàviament de Peirce i de Frege. Després de precisar que "au niveau de la sémiotique, ils [les mots] ont pour référents d'autres textes", i que "la textualité a pour fondement l'intertextualité" (128), Riffaterre adapta les lliçons de Peirce sobre la noció d'*interpretant* --signe mediador entre un signe i el seu objecte-- al procés de la lectura: al signe (el *representamen* de Peirce) correspondria el text que el lector té sota els ulls, i al seu objecte l'intertext. De resultes, l'interpretant seria un tercer text que l'autor hauria utilitzat com a equivalent parcial del sistema de signes que construïa per reescriure l'intertext. Tot seguit, Riffaterre convoca Frege i el seu triangle semiòtic per esquematitzar les relacions entre text, intertext i interpretant: al signe (*Zeichen*) correspondria el text; a la *Bedeutung*, l'intertext; i al *Sinn*, l'interpretant. I conclou que la intertextualitat sols "funciona" i consegüentment el text sols assumeix la seva intertextualitat si la interpretació d'aquesta a la llum de l'intertext és funció de l'interpretant. Si no passem per aquest element, sols caçarem una al·lusió, una font, i serem culpables de cedir a la crítica acadèmica, que Riffaterre acusa d'estèril perquè sols la preocupa la recerca frívola i absurda de la gènesi de l'obra. En aquest sentit, ens sembla que seria fructífer desxifrar la citació sentenciosa com a interpretant de la *Recherche*; ens hem ocupat del tema en dos articles sobre Montaigne (1993).

crípticament discret, com ho mostren els dos exemples que adduïrem tot seguit, i de signe contrari malgrat la referència que fan, tots dos, al mateix autor (La Bruyère).

A *La Prisonnière*, en un dels seus llargs discursos sobre l'homosexualitat, el narrador ens sorprèn amb aquest fragment:

Il [M. de Charlus] ne voulait pas voir que depuis dix-neuf cents ans ("un courtisan dévot sous un prince dévot eût été athée sous un prince athée", a dit La Bruyère), toute l'homosexualité de coutume --celle des jeunes gens de Platon comme des bergers de Virgile-- a disparu, que seule surnage et multiplie l'involontaire, la nerveuse, celle qu'on cache aux autres et qu'on travestit à soi-même (III: 710).

Com es veu, l'estratègia del narrador consisteix aquí a "subratllar" la veu pròpia --a assumir-la com a tal-- subratllant i assumint la paraula de l'altre (La Bruyère), encara que aquesta sigui aplicada a un àmbit diferent --el de la mundanitat cortesa-- i a *contrario*, ja que en l'esfera de la inversió el paper socialitzador del costum ha desaparegut en benefici de la "malaltia" individual. La màxima manllevada valida la pròpia i li serveix d'al·legació, alhora que manifesta més que mai el poder de "maîtrise" del narrador-demiürg, que no pot (o no sap) estar-se de corroborar que és a ell que pertoca la comprensió del món, i no pas a Charlus (per molt homosexual que sigui...).

L'altre exemple ens porta més enllà, perquè demostra que allò de què no vol estar-se Proust és de proposar, a través del seu narrador, les correccions ideològiques que calguin a les sentències d'altri, vinguin de qui vinguin. Així, al *Temps retrouvé*, després de convocar la següent màxima de La Bruyère:

Les hommes souvent veulent aimer et ne sauraient y réussir, ils cherchent leur défaite sans pouvoir la rencontrer, et, si j'ose ainsi parler, ils sont contraints de demeurer libres (IV: 473),

adverteix que el Mestre hauria d'haver dit "être aimés" en lloc d'"aimer". I és que, independentment de la fortuna del retoc, poc abans el narrador no s'ha estalviat de posar-nos en guàrdia contra un dels perills consubstancials a tota màxima: l'esclat i el caràcter categòric que li són propis poden enlluernar-nos, si acceptem el veredict sense discutir-lo, la qual cosa pot adormir l'esperit més que

no pas estimular-lo, reduint-nos a no ser altra cosa que "la pleine conscience d'un autre" (473).

No és gens sorprenent que el narrador aprofiti la màxima d'altri per invalidar-ne la veu i l'autoritat, i que aquest moviment sigui paral·lel a una presència cada vegada més manifesta en nombre i en abast de les seves pròpies màximes. La psicoanàlisi ha parlat a bastament del fenomen de la individuació, consistent en la destrucció progressiva dels models de la infantesa i l'adolescència --tema capital dels primers volums de la *Recherche*-- com a etapa indefugible de l'edificació del 'jo'. El que aquí ens interessa, és assenyalar que el trajecte que va de la mitomania a l'egotisme, de l'Altre al Jo --de l'esclavatge de l'*auctoritas* (Pare, Llei, Memòria) a l'emancipació personal--, és un trajecte que deixa les seves traces¹⁶⁴. I ens referim menys a les traces diegètiques --aquelles que medirien la progressió psicològica de Marcel, i que reservarem per als especialistes en el tema--, que a aquelles que cal vincular amb el seu *savoir-faire* en qualitat de narrador. La inflació gradual del seu discurs sentenciós és sens dubte reveladora en aquest sentit, com ja hem avançat en més d'una ocasió. No cal dir que aquest *savoir-faire* o aprenentatge de l'escriptura a través de la crítica i la superació dels models --siguin intradiegètics o extradiegètics, fictivals o importats-- té molt a veure amb la tècnica del *pastiche*, que Proust conreà amb cert èxit, i amb una finalitat quasi propedèutica, si hem de fer cas de les seves declaracions¹⁶⁵. Podríem dir, doncs, que entre la màxima pròpia i la màxima d'altri hi ha la mateixa relació (la mateixa gradació de valor, de qualitat o d'originalitat) que entre l'obra pròpia i el *pastiche*. Com és sabut, aquest gènere es fonamenta en una estranya i vertiginosa

¹⁶⁴ La mateixa evolució ha estat posada de relleu en Montaigne, en qui es fa difícil no pensar en llegir Proust. Vegeu a propòsit DUBOIS (1979: 27-82) i RIGOLOT (1982).

¹⁶⁵ "Ceux qui [...], quelque sujet qu'ils traitent, soumis aux coupes du maître, font invariablement 'du Flaubert', ressemblent à ces malheureux des légendes allemandes qui sont condamnés à vivre pour toujours attachés au battant d'une cloche. Aussi, pour ce qui concerne l'intoxication flaubertienne, je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche. [...]. Il faut [...] faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire" (PROUST 1971: 594).

ambivalència enunciativa d'una gran eficàcia catàrtica. No sense raó, Proust el concebia alhora com a substitut de la crítica literària --es tractaria d'una crítica en acció-- i com a objecte intermediari a destruir¹⁶⁶.

Parlàvem més amunt, recordem-ho, de les "veritats" de la *Recherche*. No cal dir que d'entre elles n'hi ha una que sobresurt amb nom propi, i que a més de naturalitzar a la seva manera l'escriptura de la màxima, ens és presentada com a motor i base del "livre à venir" --i en gran part també, és clar, del que tenim a les mans. Ens referim a la pretensió de Marcel que la felicitat és recuperable eternitzant, gràcies al poder cohesionador del record, els moments dispersos de la trama vital del 'jo'; com es veu, doncs, de la mateixa manera que la màxima confereix generalitat al pensament, l'acte del record (voluntari o no) genera el mecanisme essencial de l'analogia o de la reconciliació entre dos moments, transcendint-ne la singularitat a través del descobriment del general en què passaran a deixar de ser contingents i irreductibles¹⁶⁷.

I ja que, citant Humphries, acabem de parlar de la "repetició", bo serà que dediquem unes línies a una de les característiques essencials de la *Recherche*, i en relació estreta amb el que ens ocupa en aquest apartat. Perquè, efectivament, una de les particularitats que més col·laboren en la visió analògica i isotòpica --sintètica-- en què insisteix tothora el relat proustià és precisament la seva predilecció per l'imperfet iteratiu o freqüentatiu, el qual, procedint per assimilació i abstracció, té la virtut de transformar el singular en costum, i, per tant, de fer perdre a la intriga la seva tonalitat circumstancial o episòdica. Com si tot obeís a la llei de l'experiència com a repetició --o a la del

¹⁶⁶ LAURETTE (1983) ha notat que el seu ludisme és menys frívol que no sembla. Com el fetitxe, el *pastiche* seria transnarcisista i espec(tac)ular, perquè assenyala alhora una mancança (l'apropiació de l'objecte d'un altre) i una perspectiva, un horitzó virtual (l'adquisició d'una escriptura diferent). No cal dir que aquesta interpretació psicoanalítica és fàcilment relacionable amb el que apuntàvem més amunt sobre el fenomen de la individuació.

¹⁶⁷ HUMPHRIES (1984) apunta, pel que fa a la connexió entre màxima i memòria, que "the moment of reading an aphorism is a moment of Blanchotian *ressassement*, of infinite repetition, a moment in which past and present become, or threaten to become, perfectly specular" (50).

plagi i la similitud, "institucionalitzada" pel model familiar¹⁶⁸--, hi ha en la *Recherche* una veritable "ivresse de l'itération", una "recherche angoissée d'une loi de récurrence" (Genette 1972: 153 i 155) que acaba convertint els fets en situacions i els personatges en tipus, i transformant cada dia i cada lloc, cada amor i cada gest, en l'emblema (el tema) de tots els altres¹⁶⁹.

De fet, n'hi ha prou amb una lectura atenta de l'obertura de la *Recherche* (I: 3-9) per adonar-se que Proust situa el començament sota el signe del final, ja que el text dóna com a acabat allò que encara no hi ha tingut lloc: fusió dels costats de Swann i de Guermantes en Mme de Saint-Loup (7); costum assumit d'una nova cambra ("et je finissais par me les [chambres] rappeler toutes" (7)); maduresa, en definitiva, del protagonista, el qual juxtaposa i encavalca, en un inventari memorístic, les etapes (llocs i persones) de la seva vida¹⁷⁰. I com a evidència que el narrador sembla ja haver resolt les seves inquietuds ontològiques i les incerteses que planaven sobre el sentiment de la seva pròpia identitat, el text situa, ja d'entrada, dues màximes: la primera, sobre el somni com a instrument totalitzador, i la segona sobre l'"habitude" com a sedant del "tourbillon" vertiginós de la vida¹⁷¹.

¹⁶⁸ Sobradament coneguda és la importància que tenen en l'obra proustiana raça i herència, juntament amb els atavismes biològics i socials a què donen lloc.

¹⁶⁹ Hi ha però, és clar, una repetició bona i una repetició dolenta. La dolenta és la que fa del tipus un estereotipus; la bona, la que no se sotmet a les servituds de la identitat, i que per tant no produeix una representació falsificada de la realitat: per atènyer-nos tan sols als personatges, ¿qui s'atreviria a dir, per exemple, que una Mme Verdurin o una Odette, una Mme de Guermantes o un Charlus no són ben singulars i no estan proveïts d'una altíssima personalitat escènica?

¹⁷⁰ "Le branle était donné à ma mémoire [...]; je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté" (9).

¹⁷¹ "Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes" (5) i "L'habitude! aménageuse habile mais bien lente et qui commence par laisser souffrir notre esprit pendant des semaines dans une installation provisoire; mais que malgré tout il est bien heureux de trouver, car sans l'habitude et réduit à ses seuls moyens il serait impuissant à nous rendre un logis habitable" (8).

Aquest detall és significatiu, naturalment, no només de l'òptica retrospectiva i recuperadora que guia el relat --i de l'efecte de clausura amb què els semes de l'acompliment i de la repetició en "dominen" l'obertura¹⁷²--, sinó també del caràcter eminentment metalingüístic (autointerpretatiu) del text, del qual la màxima vindria a ser una mena de "model" reduït i elaborat. L'anàlisi dels esborranys de la *Recherche* prova precisament que Proust va viure'n l'inici submergit en un mar de dubtes, i que el principal, d'entre ells, té a veure amb l'elecció de la persona gramatical i dels temps verbals. Això mostra si més no un conjunt d'articles molt sòlids que ens vénen, un cop més, de la genètica, i dels quals ja hem fet menció pàgines enrere (Grésillon, Lebrave, Viollet 1990)). Els seus autors --que han escollit precisament el primer quadern (el *cahier* 3) com a corpus que representaria de manera condensada els problemes enunciatius presents al llarg del text definitiu de tota la *Recherche*-- hi aporten dades concloents sobre les indecisions de l'autor entre el "je" singular i una multiplicitat de fórmules genèriques ("un homme qui dort", "celui qui s'éveille", "le dormeur", nous", "on", etc.), i, també, entre l'imperfet i el present omnitemporal. Diluint o dilatant constantment el 'je' en un 'on' o un 'nous' i empalmant el passat en el present, Proust no acabarà de decidir-se a favor de cap d'aquestes formes, quan en realitat tot semblava predestinar-les a una mútua exclusió.

Acabarem amb aquest tema de la naturalització de la màxima esmentant dos altres elements d'ordre més estrictament estilístic, i prou estudiats per prendre'ns la llibertat de ser molt breus. Ens referim a les figures de la metàfora i la comparació, i de les quals és sobradament conegut l'ampli ús que fa Proust --també al cor mateix de les seves màximes-- i l'alta estima en què les tenia; sobretot, naturalment, la primera, que podem considerar com la germana enigmàtica de la segona, en el sentit que les diferències formals que les separen (la presència, en la comparació, d'"outils logiques": "comme", "plus que", etc.) tenen una importància relativa (Le Guern 1973:

¹⁷² Un altre element --aquest poc interrogat, i motiu, ens sembla, de reflexió--: la *Recherche* s'obre amb un llibre que es tanca --aquell que llegeix Marcel just abans d'intentar conciliar el son (i tema dels seus somnis), i interpretable com una habilíssima *myse en abîme* de l'obra que acabem, nosaltres, d'obrir.

52-53)¹⁷³. A nosaltres, doncs, metàfora i comparació ens interessen en la mesura que podem relacionar-les amb el mecanisme essencial de l'analogia, el qual es troba a la base no només de la forma de la màxima --tan obediència al principi baudelairià de l'equivalència generalitzada--, sinó també dels fenòmens de què ja hem parlat més amunt --lleï, record i repetició¹⁷⁴. Massa ha insistit la crítica, parafrasejant Proust mateix, en el lligam indissoluble entre metàfora i memòria involuntària (l'estil i la visió): la metàfora "eternitza" l'estil, i per tant, sense ella, no hi ha records que valguin. Menys s'ha subratllat però que Proust (o el seu narrador), a més de la metàfora, també reclama per als "anneaux nécessaires d'un beau style" l'estatut restrictiu que té el "rapport unique de la loi causale dans le monde de la science" (IV: 468), idea que fa palesa l'ambició "organitzadora" (maximal) de l'estil proustià.

És hora de resumir: inserida en el context dels elements temàtics i tècnics que hem portat aquí (lleï, record, repetició, metàfora i comparació), la màxima pot passar per ser-ne la "prolongació" natural, una mena d'hàbit congènit i espontani del narrador --una *donnée* d'estil.

¹⁷³ Cal fer notar que en la seva obra Proust anomena amb el terme de metàfora tota figura d'analogia --es tracta, molt sovint, de pures i simples comparacions--, a causa, segurament, de la hipervaloració que es farà d'aquesta figura a partir del romanticisme; en efecte, mentre que per a l'*ethos* clàssic tota metàfora és culpable de crear lligams injustificats (i, doncs, és suspecta d'excés simbòlic) --per això és vista com una "excepció" que cal castigar--, amb el romanticisme i el simbolisme (ambdós antiobjectivistes) la metàfora passarà a ser considerada com una "regla".

¹⁷⁴ Pel que fa concretament a la comparació com a figura de la similitud --com a il·lustració d'un cas per mitjà d'un altre, i tots dos considerables en tant que aplicacions d'una mateixa regla implícita o explícita, diu PERELMAN (1988: 486-488)--, és interessant i molt aplicable a la *Recherche* el comentari de KIBÉDI (1970), que la considera com un principi estructural de primer ordre i altament confortador des del punt de vista ideològic, ja que "[la comparaison] dépend de la volonté ordonnatrice de la conscience" (129). En aquest sentit i quant a la seva *gènesi*, tota comparació (i també tota metàfora, per molt que Proust pretengui el contrari), en fixar els contorns de la realitat, estableix una relació "intencional" (voluntària); pel que fa, en canvi, a la *receptió* (i per atrevides que siguin moltes de les comparacions de Proust), el segon terme indica en general la familiaritat del narrador amb el tema que conté --amb vista, és clar, a validar el primer: la comparació emergeix d'un estoc comú de representacions, i per això és, més que reconeguda (si no vol caure en el clixé o l'estereotipus), "recognoscible". Es notarà la pertinència que té per a la màxima gran part del que acabem de dir.

5.3.2. Les lleis del desig

L'altre sentit del trajecte que hem apuntat --la màxima com a motivadora de la ficció-- pot ser recorregut, com tot trajecte, de moltes maneres. No tractarem aquí l'estratègia en què més ha insistit la crítica, perquè no ens sembla ni especialment interessant per si mateixa ni particular de la *Recherche*. En efecte, limitar-se a subratllar que la màxima valida o ratifica el relat fent-lo passar del singular al general o de la intriga a la idea --del microscopi al telescopi, parafrasejant Proust mateix, segons el procediment argumentatiu al qual Wierenga (1987: 26) ha donat el nom d'"infinitisation"-- no és dir gran cosa ni concedir gaire originalitat a Proust. Perquè, com ja hem dit, és la perspectiva mateixa de l'expressió retrospectiva sota la qual se situa la *Recherche* que comporta un narrador "desapassionat" que reviu els seus desitjos i els seus projectes fent gala d'un relatiu autodomini, i que orienta tota l'obra segons la psicologia sartriana de l'inert. És en certa manera lògic, per tant, que la reconstrucció que fa el narrador de la seva pròpia vida condueixi a un bon grapat de veritats psicològiques, morals i estètiques, un conjunt de lleis i definicions sobre el comportament humà en general que transcendeix per abstracció tot designi i tota empresa personals.

Amb això volem dir, simplement, que la màxima, almenys en la *Recherche*, no és sols una simple constatació o una ampliació axiomàtica de l'individual. Perquè rera el seu propòsit aparentment innocu s'amaga un narrador que pretén motivar i excusar alhora, apel·lant a la llei anònima i abstracta de què serien exemple, la personalitat i la conducta del seu propi 'jo' --una personalitat i una conducta en gran part aberrants, si més no considerades des del sistema de les conveniències. La màxima és, en aquest sentit, un subterfugi narratiu extremament rendible: una "coartada", diu Coman amb encert¹⁷⁵. Segons aquesta autora, però (i en aquest punt ens

¹⁷⁵ COMAN (1980) consagra a Proust un capítol de la seva tesi (51-88), i dedica unes pàgines (68-88) a "les diverses manoeuvres auxquelles le discours narratif aura recours en vue de récupérer le discours réflexif" (68). Però la seva exposició, sovint suggerent --diguem de passada que un dels seus mèrits és no caure en els esculls de la *proustofilia* i de l'èmfasi hagiogràfic en què s'ofega bona part de la crítica--, presenta al nostre entendre dues insuficiències. La primera, d'ordre general, que es limita a *La Prisonnière*, de la qual extreu conclusions que tendeix

allunyem clarament de la seva tesi), la *Recherche*, contràriament a *Adolphe* i a *La vie de Marianne*, no faria ús de la "*maxime-alibi*", perquè Marcel, per oposició al protagonista ambigu de Constant i a la sospitosa coqueta de Marivaux, estaria "dépouillé d'éléments autobiographiques 'impurs' exigeant [...] le support d'une 'vérité' alibi" (52). Coman sosté el seu punt de vista al·ludint, de la mà de Muller (1965: 14), al fet que bona part de la vida de Proust, i en particular l'experiència homosexual, és transferida no ja al 'jo' narrador, sinó a altres personatges. Com es veu, l'error de Coman no és només d'ordre metodològic --reduir l'ús de la màxima-indult a la inclinació homofílica--, sinó també, simplement, de lectura. No cal ser gaire subtil per adonar-se que bona part de les màximes de *La Prisonnière* --en què, juntament amb *Albertine disparue*, és la part de la *Recherche* on culmina l'obsessió lògica del discurs teoritzador pel que fa a la passió amorosa-- tenen per objectiu justificar la manca de desig que Albertine inspira en el protagonista. El fet que per a Marcel no hi hagi en tota la novel·la cap Albert ni cap Gilbert no significa pas que els fantasmes no hi actuïn a cor què vols --ans al contrari, com han mostrat prou bé nombrosos assaigs d'inspiració psicocrítica que no drem aquí més que de manera molt succinta. A més, el narrador no tan sols absol Marcel, via màxima, d'aquest "vici" inconfessat (apel·lant, és cert, a la pietat connivent que li infon la raça dels Charlus); hi ha molts altres pecats de què el fa culpable, i tampoc no cal ser especialment perspicaç per detectar-los, una vegada hem identificat les capacitats de simulació del protagonista i tot el que comparteix secretament amb la gelosia de Swann i les infidelitats d'Albertine, l'arribisme de Bloch i l'esnobisme de Legrandin, per posar només alguns exemples de confessió indirecta o projectiva¹⁷⁶. Hom sospita que si Proust va crear

massa sovint a aplicar a tota la *Recherche*; la segona té més a veure amb el tema que hem plantejat en l'apartat anterior: ens sembla que en analitzar les tècniques mitjançant les quals la ficció "captura" la màxima --oferint-la com a conclusió o com a introducció a un desenvolupament narratiu--, l'autora confon subjecte i objecte; aquesta precisió quasi topogràfica té la seva importància.

¹⁷⁶ Sancionada, a més, a través de nombroses màximes. Com a exemple: "Et à la mauvaise habitude de parler de soi et de ses défauts il faut ajouter, comme faisant bloc avec elle, cette autre de dénoncer chez les autres des défauts précisément analogues à ceux qu'on a. Or, c'est toujours de ces défauts-là qu'on parle, comme si c'était une manière de parler de soi, détournée, et qui joint au

una veritable galeria de malalts més o menys responsables de la seva tara és en part per permetre al seu narrador de repartir justícia –clement o implacable, segons els casos... i la tara. En definitiva, ¿què és Marcel, si no un cas de labilitat psicològica, un catàleg d'anomalies? Narcisista hipersensible, passiu fins al sol·lipsisme, mentider (pitjor: hipòcrita) fins a la crueltat, voyeur i exhibicionista alhora, carceller sado-masoquista... ¿Quin grau de "veritat" o de "confiança" atorgar a algú que regala el canapè de la tia Léonie a un prostíbul, o que entra sense que ningú li barri el pas en un bordell homosexual on espia el que li plau sense ser-ne client? Potser Deleuze (Barthes *et alii* 1975: 88-91) no va del tot errat en afirmar que, com Charlus, potser com Albertine, Marcel és boig; ni potser tampoc Doubrovsky (Barthes *et alii* 1975: 100), que el considera un *dingue* nerviós que aspira a convertir-se en escriptor per lluitar contra la seva anormalitat, per curar-se en el divan psicoanalític de la recreació artística¹⁷⁷. El que ens interessa remarcar aquí, és clar, són les dots extraordinàries, els tresors d'enginy que desplega el narrador per legitimar i fins vindicar aquesta follia, per fer-la entrar, amb la màxima, en la norma o l'estereotip. Així, convertint la paradoxa en una nova doxa, teoritzant i col·lectivitzant el deliri¹⁷⁸, Proust justifica i innocentia Marcel de les faltes de què el narrador el creu punible o que imagina com a tals en l'esperit del lector.

Com potser ja s'ha endevinat, la via que creiem més fèrtil per a

plaisir de s'absoudre celui d'avouer" (II: 102).

¹⁷⁷ Ja es deu haver remarcat que parlem de Marcel i no pas del narrador. Precisament una de les armes més riques de l'"auto-récit dissocié" de Proust (COHN [1978]: 170-177) és establir bastant clarament les diferències entre l'un i l'altre. També ho ha sabut veure a la seva manera RABATÉ (1991), que considera, referint-se al narrador, qu'"il n'y a chez Proust aucune hystérie du sujet, nulle quête anxieuse de son identité auprès de l'autre (lecteur hypothétique malmené ou image de soi dans le passé). Le sujet proustien, aussi discontinu ou "fragmentaire" qu'il puisse être, vit certes de trahisons et de faux-semblants, mais il est affranchi du doute sur sa réalité" (171).

¹⁷⁸ A *Un destin si funeste* diu ROUSTANG (1976: 53): "Le délire, c'est la théorie d'un seul, tandis que la théorie est le délire de plusieurs, susceptible de se transmettre [...] Mes disciples, ceux qui retiennent mes paroles et les répandent, me libèrent de ma parole solitaire, la transforment en science et en principe de communication, ils sont eux aussi pour moi des garde-fous".

l'estudi del que acabem de dir passa pel concepte de motivació, magistralment estudiat per Genette en un article (1969) que ens servirà de guia i d'esquema per a les pàgines que segueixen, i al qual afegirem altres referències provinents del riquíssim dossier concernent el tema de la versemblança. Genette defineix la motivació com

l'apparence et l'alibi causaliste que se donne la détermination finaliste qui est la règle de la fiction: le 'parce que' chargé de faire oublier le 'pour quoi'? --et donc de naturaliser, ou de 'réaliser' (au sens de faire passer pour réelle) la fiction en dissimulant ce qu'elle a de 'concerté', comme dit Valincour, c'est-à-dire d'artificiel: bref, de fictif (97).

I, en un envejable esforç de síntesi del que proposa com una teoria econòmica i una definició funcional de la novel·la, acaba catalogant els relats en dos grans grups, segons la presència o l'absència i el caràcter manifest o secret dels mòbils --de les màximes-- que conté. Respectivament: 1) el relat motivat o "demi-habile" (presència manifesta de màximes), en què, naturalment, no és difícil incloure la *Recherche*; i 2) el relat no motivat, al seu torn subdividit en a) arbitrari (absència de màximes), i b) versemblant (presència silenciada o no verbalitzada). Començarem parlant del segon grup.

El relat arbitrari, enigmàtic o improbable és el de "*l'ignorance savante qui se connaît*" (78), i que com a tal eludeix tota justificació dels esdeveniments, les actituds i les conductes que conté la ficció; hi figurarien obres d'originalitat radical i d'imaginació profunda, aquelles que, alliberades de tota submissió a l'opinió del públic, no han de recórrer necessàriament a cap cos de màximes que n'avalin la veritat. Exemples: certes escenes de *Le Rouge et le Noir*, de *Vanina Vanini*, o fins de *La Princesse de Clèves*¹⁷⁹.

A l'altre extrem de l'escala, però inclòs en el mateix grup, situa Genette el relat versemblant, el qual estaria presidit per una "*ignorance naturelle*" (78) respecte dels mòbils de l'acció, els quals, pel fet de ser suficientment evidents i admesos per part del destinatari, no necessiten ser expressats obertament. En aquest sentit, el pacte que el text estableix amb el lector sol ser prou fort perquè aquest accepti

¹⁷⁹ Pel que fa a aquesta darrera obra, Genette exagera, com ho ha mostrat prou bé GOLDIN (1978-1979).

com a plausibles (amb certes limitacions, és clar) aquelles accions per a les quals no es dóna cap motivació (cap màxima) suplementària, per la senzilla raó que si l'escriptor l'hagués considerada imprescindible, ja l'hauria declarada. Cal recordar en aquest sentit que, ja des d'Aristòtil, el versemblant és allò que està d'acord amb l'opinió del públic, i per tant amb el sentit comú o general de les idees rebudes, un sistema de representacions que sembla reflectir una realitat externa al text i que té a veure amb l'experiència i la familiaritat pragmàtiques que el lector té de les coses de la vida i el món, així com també amb les presumpcions que es pot fer a partir d'aquest "coneixement" previ. Dit d'una manera esquemàtica i reproduint ara les paraules de Vega (1995: en premsa), el versemblant es veu doblement alimentat pel passat i pel futur: des de la perspectiva del passat, pel saber adquirit i pel freqüent (per allò que es repeteix), i, des de la del futur, pel possible i el probable. Des del punt de vista de la Retòrica --la qual, com ja hem vist, dóna un lloc de primer ordre a la construcció de les proves--, no es tracta, doncs, d'establir una veritat a tot preu i de fer-ne el centre del raonament (àmbit, aquest, de la lògica, centrada en el veritable filosòfic o matemàtic), sinó de convèncer per mitjà de sil·logismes aproximatius (entimemes) i d'exemples (paradigmes) que adaptaran els continguts a les passions d'un auditori donat. Per Aristòtil --s'hi ha insistit moltes vegades (Aubenque 1962: 114-116)--, el ver no és ni val el versemblant, com el sil·logisme demostratiu no és ni val el sil·logisme retòric. La necessària distància que hi ha entre les paraules i les coses farà perdre al llenguatge la seva funció sublim (platònica) de "revelació" de la veritat, la qual serà substituïda per una imatge o una representació, una "convenció de veritat" consagrada per l'ús i que, reconeguda pel consentiment unànim dels homes, serà creïble no pas en si mateixa o *de facto* --en virtut d'una saviesa inherent--, sinó de dret --per creença o opinió generals¹⁸⁰. Segles més tard i jugant amb les paraules ("Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable"), Boileau (1966: 40, v. 48) designava amb el primer terme ("vrai") allò que

¹⁸⁰ A les darreres pàgines de la *Poètica* parla ARISTÒTIL (1985: 370-371) de la necessitat que "quan un mot sembla que tingui un sentit inverificable, s'observi de quantes maneres podria tenir sentit en allò que s'ha dit" (1461a), i que, "pel que fa a la poesia [...], l'element impossible que convenç és preferible a l'element possible que no convenç" (1461b).

obeeix a una motivació científica, i amb el segon ("vraisemblable") allò que obeeix a una motivació estètica. Probablement per això La Fontaine, a "L'Homme et son image" (1954: 40), utilitza la imatge del mirall per qualificar les màximes de La Rochefoucauld, "canal de source pure" que exposa la veritat de manera indirecta, com a reflex que agrada i desplaça alhora, i que exigeix identificació i autoexclusió -- per això, també, diu Kibédi (1977: 326) que la versemblança és "un facteur d'obscurité". I Proust, que mai no es cansa d'oposar el real al possible (III: 600), adaptarà la fórmula a la seva particular manera de veure, intercalant una adversativa sobre la mentida, mentida que bé podem entendre com a metàfora perfecta de la ficció: "Le vraisemblable, malgré l'idée que se fait le menteur, n'est pas du tout le vrai" (III: 684)¹⁸¹.

¹⁸¹ Es llegirà en aquest sentit, a *La Prisonnière*, l'extraordinari panegíric de la pràctica de la mentida, descrita pel narrador en uns termes que la parangonen a la literatura mateixa: "Le mensonge, le mensonge parfait, sur les gens que nous connaissons, les relations que nous avons eues avec eux, notre mobile dans telle action formulé par nous d'une façon toute différente, le mensonge sur ce que nous sommes, sur ce que nous aimons, sur ce que nous éprouvons à l'égard de l'être qui nous aime et qui croit nous avoir façonnés semblables à lui parce qu'il nous embrasse toute la journée, ce mensonge-là est une des seules choses au monde qui puisse nous ouvrir des perspectives sur du nouveau, sur de l'inconnu, puisse ouvrir en nous des sens endormis pour la contemplation d'univers que nous n'aurions jamais connus" (III: 721). El mentider seria, en el fons, un artista, diu BOWIE ([1987]: 246); i l'artista un mentider, ja que el llenguatge, a causa de la seva arbitrarietat (Saussure) o de la seva convencionalitat (Benveniste) --condició *sine qua non* de l'escriptura--, és necessàriament indirecte (GENETTE 1969).

El que ens interessa destacar de tot el que estem dient, i que Genette ha sabut recuperar partint d'Aristòtil, és el fet que les creences més sòlides són precisament aquelles que admetem sense màximes explícites --de la mateixa manera que l'omissió d'una premissa, en el discurs de la Retòrica, significa donar per descomptat que no cal ni tan sols sotmetre-la a dubte o a discussió. Conseqüentment, la presència explícita de màximes pressuposa alhora un acord i un desacord previs per part del destinatari: un acord sobre la possibilitat mateixa de generalitzar i un desacord en relació amb el cas concret que és objecte de generalització.

El relat motivat o "demi-habile" es trobaria, doncs, en una mena de frontera que el fa especialment atractiu, ja que no opta ni per l'opacitat de l'enigmàtic ni per la transparència del versemblant. Es tracta d'un tipus de relat d'una banda "trop éloigné des poncifs du vraisemblable pour se reposer sur le consensus de l'opinion vulgaire" i, de l'altra, "trop attaché à l'assentiment de cette opinion pour lui imposer sans commentaire des actions dont la raison risquerait alors de lui échapper" (79), i que troba el seu exemple més emblemàtic en l'obra de Balzac¹⁸². No és difícil, a la llum de les paraules de Genette i de la seva ja citada definició de la motivació, considerar aquesta com un estratagema general de certes ficcions, una operació que requereix un dipòsit de màximes que faran admissibles les accions particulars que componen el relat, les quals seran subsumides o subsumibles en enunciats sentenciosos que apuntalaran el material novel·lesc amb

¹⁸² "De Balzac à Proust [...] il y a moins loin qu'on ne pense --et Proust, d'ailleurs, le savait mieux que personne" (86), assenyala Genette amb justícia. Que el Balzac de Proust és molt menys "negatiu" que no s'ha dit ho han mostrat, ja fa anys, ABRAHAM (1930), PICON ([1963]: 187) BOREL (1975) o BERTHIER (1988) contra les opinions de gran part de la crítica, que també en aquest aspecte ha estat ingènua en creure's al peu de la lletra les declaracions de Proust en el sentit contrari --les quals poden ser interpretades, de nou, a la llum del que sabem de la denegació com a confessió projectiva. Sense parlar de confluències o analogies evidents pel que fa als personatges (entre Vautrin o Carlos Herrera i Charlus, o entre Lucien i Marcel, Morel i Jupien), interessa fer notar en el nostre context que Proust cedeix molt sovint al "démon explicatif" --als nombrosos "car" i "donc", i sobretot al recurrent "voici pourquoi"-- del seu predecessor, de qui, al *Contre Sainte-Beuve*, censurava la vulgaritat al·ludint, precisament, a la multiplicació abusiva d'aquests procediments (1971: 271). Sens dubte, podem trobar Proust més indirecte que Balzac, però no sempre menys feixuc.

vista a conferir-li una aparença de necessitat, una mena de versemblança artificial creadora dels seus propis llocs comuns. Així, a través de la utilització d'aquest *background* ideològic que compromet l'autonomia del text per mitjà de clàusules pedagògiques --i que serveix alhora de *captatio benevolentiae* o *animi*--, la ficció s'esforça a apaivagar els nostres dubtes pel que fa a la seva llibertat --a aquella arbitrietat que tant trasbalsava Valéry, el qual considerava tot enunciat purament narratiu ("la marquise est sortie à cinq heures" o "longtemps je me suis couché de bonne heure") com intolérablement contingent.

Podríem dir doncs que, en la *Recherche*, la màxima és alhora, com ja hem suggerit amb Bennington (1985), un pedaç i un vel, ja que revela el que voldria dissimular: la textualitat de la ficció, la sospita que aquesta deriva de les seves pròpies lleis o que es manté al marge de certs marcs de referència¹⁸³. La construcció d'un sistema de motivació exigirà doncs la generació d'"estructures de plausibilitat" la verbalització de les quals implicarà la fabricació de màximes. La realitat (també la subjectiva) es construeix socialment, ens diuen Berger i Luckman ([1966]) des del títol del seu famós llibre: la legitimació és un procés d'explicació i de justificació que conté les seves proposicions teòriques, "esquemes summament pragmàtics i directament relacionats amb accions concretes" en què "sovintegen els proverbis, les màximes morals, els adagis" (136-137). Dit altrament, la meua pròpia realitat i la meua pròpia identitat no seran garantides ni preservades si no en rebo la confirmació per part de l'entorn, que actua com un simbòlic "grup de referència" sense el qual aquelles aniran perdent consistència i vitalitat: "Tota 'ruptura de converses' amb els qui fan de mediadors de les estructures de plausibilitat posa en perill la meua realitat subjectiva" (215).

L'"entorn" i els "mediadors" de la novel·la, ho sabem prou bé

¹⁸³ "On parlera de la vraisemblance [en versió genettiana, de la "motivation"] d'une oeuvre", diu TODOROV ([1967]), "dans la mesure où celle-ci essaye de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois; autrement dit le vraisemblable est le masque dont s'affublent les lois du texte, et que nous sommes censés prendre pour une relation avec la réalité" (94); més enllà el mateix autor defineix el versemblant com un "système de procédés rhétoriques" que tenen per voluntat proposar aquestes lleis com "autant de soumissions au référent" (95).

des de fa temps, són no només la resta dels humans (i per tant els lectors), sinó també els codis culturals (Barthes 1970: 27 i ss., 106, 177 i 210) que informen la Ciència i la Història --per molt falses o particulars que aquestes siguin--, i que s'alimenten del que Kristeva (1970) batejà amb el nom d'"idéologèmes"¹⁸⁴. És a dir, màximes que determinen "un champ d'intercompréhension idéologique" (Angenot 1978: 95) i amb què la ficció pretén fer creure al lector que l'argument narrat té com a origen, si més no en part, un conjunt de "sistemes o discursos explicatius" previs (Iser [1976]: 19-29) que en condueixen i en dominen el sentit des de la seva veu semiúrgica i exògena, un codi prospectiu ja escrit i disponible (Hamon 1973) que es dóna, com a certificació d'honorabilitat científica, enunciats desmodalitzats i assertius que pretenen convertir la cultura en una nova natura. No volem pas dir amb tot això que la *Recherche* sigui exactament el text "lisible" i redundant de Barthes, el text realista d'Hamon o el text "èpic" de Kristeva (per oposició al text "carnavalesc" de Bakhtine), sinó que els adopta com a model ja gastat per tal de millor crear-ne un altre --és a dir, dèiem ja més amunt, per vendre com a "doxal" la paradoxa (altrament, si fem cas de Genette, la *Recherche* no contindria màximes). Se'ns fa difícil, pel que fa a aquest aspecte, no pensar en Flaubert, de qui Proust va aprendre més d'una lliçó. Crític com pocs del codi enciclopèdic de les referències i els estereotips de la doxa, Flaubert identificava l'opinió comuna i la idea rebuda amb la capa asfixiant de la "bêtise", gran còmplice de la novel·la mimètica i generadora d'una interminable fàbrica de màximes provinents del positivisme científic. Fou ell el primer de veure que si el discurs novel·lesc és devorat per la versemblança de la mimesi, escriure esdevindrà una tasca impossible¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Vegeu: "La notion de texte comme idéologème" (12-13), en què l'autora proclama en el seu més pur estil: "Le recoupement d'une organisation textuelle (d'une pratique sémiotique) donnée avec les énoncés (séquences) qu'elle assimile dans son espace ou auxquels elle renvoie dans l'espace des textes (pratiques sémiotiques) extérieurs sera appelé un IDÉOLOGÈME. L'idéologème est cette fonction intertextuelle que l'on peut lire "matérialisée" aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout au long de son trajet en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales" (12).

¹⁸⁵ Ho ha mostrat HILL (1976) en un article excel·lent sobre *Madame Bovary* i *l'Éducation sentimentale*, partint del *Dictionnaire des idées reçues* i de *Bouvard et*

Pécuchet. Des d'un altre punt de vista, més lateral, no sembla desassenyat relacionar la retòrica de la versemblança amb l'ús i la manipulació que fa del clixé el text literari, tema del qual AMOSSY i ROSEN (1982) semblen haver-se erigit en unes de les millors especialistes. Com que remet a una imatge preestablerta i automatitzada de la realitat, el clixé pot ser considerat com un manlleu o una citació disfressada que no demana del lector altra cosa que un acte ràpid de reconeixement. És sabuda la utilització que fa la *Recherche* d'aquest procediment, el qual, com el proverbi, serveix al narrador per caricaturitzar personatges de segona o tercera fila (Cottard, Brichot o Legrandin). Proust, pel que sembla, llistava clixés en un quadern a part, amb vista a utilitzar-los en el seu text en el punt de la trama que li semblaria més escaient.

A hores d'ara, pot semblar un truisme concloure que el relat de Proust és motivat no sols perquè no es vol arbitrari, sinó també, i sobretot, perquè se sap no versemblant. I més encara si tenim en compte que, ja a partir de La Rochefoucauld, la màxima "desvia" el cos trivialitzat de les opinions rebudes, les quals no seran convocades altrament que per ser transgredides sota l'acidesa corrosiva d'una mirada singular. Amb les seves constants ruptures de previsibilitat, la màxima codificarà progressivament entre les coses una relació no raonable o antinatural --extravagant-- que suscitarà la mateixa malfiança que els trops, la primera qualitat dels quals es vol que sigui la claredat, i el seu ús, limitat. Es rellegirà com a mostra aquest ric passatge de *La Rhétorique ou l'Art de parler* del Père Lamy ([1675]):

J'ai toujours remarqué que c'est le caractère des petits génies que l'affectation dans le discours; un esprit élevé, solide, n'établit pas sa réputation sur des phrases ou des expressions qui n'ont que le tour rare. Pourquoi ne pas dire les choses d'une manière naturelle? Pourquoi dire obscurément que 'nous nous devenons plus chers à mesure que nous sommes plus près de nous perdre' pour dire que quand on est vieux, et sur le point de mourir, on ménage davantage la vie? [...] On doit partout éviter ce qui s'appelle phrase et faire consister l'esprit à dire des choses raisonnables, et à les dire d'une manière naturelle [...] Tout ce qui est recherché ou semble l'être, qui est tiré de loin, n'a point une certaine naïveté qui se fait aimer et estimer (328).

Lamy entreveu en l'obscuritat pròpia de la màxima un artifici voluntàriament mistificador, concepció que, tal vegada, el porta a una interpretació ben reductora del gènere --efectivament, tenim el dret de trobar massa simple o monosèmica la glossa que fa de l'exemple de La Rochefoucauld que ell mateix cita. El narrador de la *Recherche*, per la seva banda, es pregunta què pot impulsar un subjecte a utilitzar l'impersonal 'on' en lloc del 'je', suposadament més sincer. Ho fa, com de costum, indirectament, a través d'un episodi protagonitzat per la malèvola Mme Verdurin i el babau cronista Brichot:

[Mme Verdurin] lui [Brichot] dit seulement une fois qu'il avait tort d'écrire si souvent "je" [...] À partir de ce moment Brichot remplaça *je* par *on*, mais *on* n'empêchait pas le lecteur de voir que l'auteur parlait de lui et permit à l'auteur de ne plus cesser de parler de lui, de commenter la

moindre de ses phrases, de faire un article sur une seule négation, toujours à l'abri de *on* [...]: "On ne camoufle pas ici la vérité. On a dit que [...]. On n'a pas dit que [...]. On ne dira pas non plus que [...]" (IV: 371).

Mme Verdurin obeeix a la màxima implícita i ben pascaliana segons la qual l'expressió nua del pensament (el 'jo') és odiosa. La idea no és pas nova: una llarga tradició, en la literatura francesa (i especialment la moralista), defensa precisament l'ús del pronom "on" per tal d'evitar la primera persona del singular (considerada inoportuna), o bé del plural (qualificada de petulant quan concerneix un subjecte únic) --i Proust mateix, segons sembla, aconsellava parlar de l'homosexualitat en tercera persona. El narrador de la *Recherche*, lector escrupolós i perspicaç de tota mena de vicis, ho és també dels de la gramàtica, la qual l'interessa, sobretot, com a *etymon* d'alt valor psicològic. La reflexió metalingüística que acabem de citar mostra prou bé que la veritat de la paraula es troba en la mentida, i que el llenguatge serviria menys per expressar el pensament que per amagar-lo, i a exhibir-lo amagant-lo. En definitiva, el narrador ha sabut veure el que Kerbrat-Orecchioni (1980: 153-154) demostrarà amb gran esperit de síntesi: que reduïm impròpiament la parella "subjectiu"/"objectiu", respectivament, als procediments d'exhibició/ocultació gramatical del subjecte enunciat. Perquè quan diem que un enunciat és objectiu podem voler significar dos sentits diferents, i sovint excloents: podem denotar, d'una banda, una propietat interna a l'enunciat --l'absència de marques que inscriuen el locutor o narrador--, i, d'una altra, la seva adequació referencial --generalment avaluada pel receptor. Dit altrament, hom pot ser alhora, com Brichot, objectiu (en el primer sentit) i comprometre's (no ser neutral), o a la inversa (subjectiu i neutral), cas sens dubte més difícil (per no dir impossible) de trobar, almenys en l'àmbit de la literatura.

No cal dir però --i aquí volíem arribar-- que la mateixa "comoditat" que el narrador desemmascara en l'ús que fa Brichot de la llengua pot identificar-la el lector en el que fa ell mateix --emprant ara 'nous', ara (bastant més sovint) 'on', en les seves màximes¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Pel que fa al camaleònic 'on', es meditarà l'observació de VALÉRY (1960: 654), obstinat com Proust en la recerca de les trampes que ens para la llengua: "Le mot:

Considerem, per exemple, els tres enunciats següents:

- 1) On n'a pas besoin d'être deux. Il suffit d'être seul dans sa chambre à penser pour que de nouvelles trahisons de votre maîtresse se produisent, fût-elle morte (III: 595).
- 2) Les fils n'ayant pas toujours la ressemblance paternelle, même sans être invertis et en recherchant des femmes, ils consomment dans leur visage la profanation de leur mère (III: 300).

On, que j'ai dû employer tient lieu d'un *sujet* indistinct, à la fois spectateur, auteur, auditeur, acteur, en qui le voir et l'être vu, l'agir et le subir, sont réunis et même curieusement composés". La remarca es troba a "Rêves", dins d'*Autres Rhumbs*; algunes línies més amunt, Valéry assenyala precisament la importància i la necessitat de l'ús d'"on" en el relat que ens fem dels somnis (653), i hi suggereix que aquest pronom seria la forma més apta per traduir la incoherència inhumana de les produccions de l'inconscient, a més de la suspició que podem tenir sobre elles.

Per a una anàlisi més tècnica i sistemàtica, remetem a l'article de BLANCHE-BENVENISTE (1987) --que distingeix molt bé els valors d'"on" per oposició als de 'nous' i d'"eux"--, i, sobretot, al de LEEMAN (1991), molt més filosòfic en les seves consideracions sobre les estratègies pròpies del pronom, entès com a amagatall i revelació del 'je' de l'enunciació.

3) À force de se croire malade, on le devient, on maigrit, on n'a plus la force de se lever, on a des entérites nerveuses. À force de penser tendrement aux hommes on devient femme, et une robe postiche entrave vos pas. L'idée fixe peut modifier (aussi bien que dans d'autres cas la santé) dans ceux-là le sexe (III: 300-301).

És obvi que, llegides des del punt de vista de la seva "veritat", màximes d'aquest estil revelen menys un intent per oferir al lector tres grans de saviesa --respectivament, 1) sobre els mecanismes de la gelosia, 2) els fatalismes morals de la biologia i 3) els de la hipocondria nerviosa i de la inversió-- que no pas un esforç per motivar nombrosos episodis que, altrament, podrien semblar d'una flagrant arbitrarietat: per exemple, els "quadres" de teatre mental que es fabrica Marcel sota la pressió dels possibles enganys d'Albertine, les manifestacions amanerades de Charlus i les escenes de crisi histèrica i irreprimible que ell mateix protagonitza. Alhora, és clar, la màxima apareix com un manifest subterfugi: en el primer cas, el narrador pretén fer admetre la investigació compulsiva a què Marcel sotmet la naturalesa de la veritable sexualitat d'Albertine, i que no és sinó un fidel eco o una projecció angoixada de les preguntes que es fa a si mateix sobre l'orientació del seu propi desig; en els altres dos, el narrador excusa la singularitat i les rareses (especialment l'homosexualitat i les seves conseqüències) de Charlus --en bona part "alter ego" de Marcel en aquest aspecte-- al·legant ara l'herència física inoculada pel model matern (2), ara la monomania personal (3). I es notarà sobretot com Marcel "s'infiltra" a *contrario* en aquestes dues darreres màximes, rebel·lant-se i justificant-se contra el que una lectura fins i tot distreta de la *Recherche* ja havia endevinat (la seva pròpia homosexualitat): en el primer cas, a través d'una subordinada concessiva --"même sans être invertis et en recherchant des femmes"-- que no enganya ningú (¿quin lector es creu el donjuanisme exhibit i pregonat pel narrador?); i en el segon, en el parèntesi igualment defensiu ("(aussi bien que dans d'autres cas la santé)") que no fa altra cosa que assimilar, per al lector no desmemoriat, la "nervosité" de Marcel -- també en això similar a la seva tia Léonie, que l'anticipa caricaturescament-- a l'homosexualitat "involontaire" i "nerveuse" (III: 710) de què tant parla la *Recherche*.

La paradoxa és que, recorrent a l'anonimat i esborrant l'estatut

de la persona i quasi la identitat de l'individu, la màxima fa desaparèixer Marcel en la massa més o menys vasta i indefinida de tots els subjectes possibles per tal de ser "enfortit" per aquesta massa. El procediment serveix per intentar persuadir el lector --subtilment inclòs en els possessius de segona persona: "votre", "vos" en les màximes 1) i 3)-- que ell, en les mateixes circumstàncies, actuaria de manera anàloga¹⁸⁷, i per tant suggereix que no es tracta tant de no mostrar-se com de deixar d'assumir individualment les pròpies "responsabilitats". O d'assumir-les --no menys covardament ni autopunitivament-- per mediació, camuflant-se rera un 'on' genèric i massiu (d'altra banda ben obedient a l'etimologia: del llatí "homo"), un nom col·lectiu que es ven com a font i fonament de tot acte de paraula, i que no exclou ningú en virtut de la seva definició totalitzadora. Escortat i fins exaltat per aquesta consciència primordial i universal, dominant i totalitzadora, el narrador dissimula la seva traça escriptural i s'escamoteja com a subjecte del llenguatge per tal de normalitzar actituds i comportaments suposadament desafiadors d'una certa ortodòxia.

Per saber de què s'amaga Marcel --o millor: de què l'amaga el narrador-- n'hi hauria prou de rellegir serialment l'apartat sempre nodrit que tota antologia de màximes de Proust dedica a l'amor. O bé, de manera sens dubte més científica i com ja hem suggerit, bastaria fer una incursió en el laboratori psicoanalític¹⁸⁸ --el qual, no en va, ha trobat en Proust un dels seus tallers de preferència, per cert com més va més freqüentat. Perquè és la psicoanàlisi el discurs que millor ha sabut veure les intencions egoistes que s'oculten rera la màxima, i també que la teoria i el sistema, en la *Recherche*, no són altra cosa

¹⁸⁷ Alliçonar els altres sense acabar de distanciar-se'n: aquesta seria segons DOUBROVSKY (1980: 226) la regla de joc de l'"efecte anonimata" propi de la màquina aforística. La lectura psicocrítica de Doubrovsky, exemplar fins i tot en el seu caràcter volgutament tendencios (almenys sempre sabem, amb ell, des de quina perspectiva se'ns parla), relaciona el gènere de la màxima amb la connatural "mauvaise foi" sado-masoquista de l'escriptura.

¹⁸⁸ I això, és clar, malgrat les interpretacions desaforades en què hagi pogut caure --l'onomàstica orgàstica (i amàtrida i apàtrida...) de ROGER (1985), o la provocativa més que encertada defensa del Pare practicada per PÉCHENARD (1993)-- i les exegesis de difícil accés, sols per a iniciats en un vocabulari que desafia el lector més tossut --vegeu la molt lacaniana de BOUAZIS (1992).

que una manifestació suplementària de l'inconscient, i amb finalitats clarament autojustificadores. És aquesta la perspectiva de Doubrovsky a *La Place de la Madeleine* (1974) i de Bowie en el seu riquíssim *Freud, Proust et Lacan* ([1987]), i que porta el revelador subtítol "La théorie comme fiction". Doubrovsky, en la seva famosa i debatuda anàlisi de la sexualitat de la *Recherche*¹⁸⁹, entén la mania clínica del narrador com "le dernier et subtil refuge de l'irrationnel" (94), en el sentit que no deixa de manifestar dues dades importants: l'una, els intents per bastir una "teoria transsexual" que hauria d'oferir a Marcel un model de comprensió universal amb què consolar-se de la impossibilitat de penetrar en el misteri de l'homosexualitat femenina; l'altra, els esforços del personatge per deixar de culpar-se pel fet de sentir-se "home per deure". Per la seva banda, Bowie analitza brillantment *La Prisonnière* i *Albertine disparue* a partir de la seva idea que la *Recherche* és una obra de ficció "qui prend comme thème principal les douleurs et les plaisirs qui accompagnent la fabrication des théories" (18), i veu rera les màximes de l'obra un narrador "[qui] arrive audacieusement à des positions 'définitives' et se défend contre le déjà dit de son propre texte" (27)¹⁹⁰. És per tot això que ens sembla forassenyat pretendre, com ho fa per exemple Henry (1988), que "l'herméneutique érotique qui caractérise le freudisme eût paru incompréhensible à Proust" (60), com també que és impossible

¹⁸⁹ I en què, segons algunes veus, hauria prestat a Proust els seus propis fantasmes (BONNET 1975)... Doubrovsky pretén haver explicat la seva sexualitat a *Un amour de soi* (1990), "autoficció" certament molt proustiana (ja des del títol), i en què un professor universitari acaba descobrint que Swann ("soi") és ell mateix.

¹⁹⁰ Hem tractat ja el tema de la lucidesa com a "exercici" elaborat en el camp de les forces del desig a "Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil" (1993) i, sobretot, a "El amor proustiano o el reconocimiento imposible" ([1993], en premsa). En aquest darrer article partim de l'excel·lent passatge de *La Prisonnière* en què Marcel contempla Albertine adormida (III: 578-582), i ens inspirem en el *Banquet* platònic, DELEUZE ([1964]), GIRARD (1961 i 1978) i l'obra de Bowie ([1987]), de qui és especialment remarcable en el context en què ens trobem el capítol "Proust, la jalousie, la connaissance" (73-96): l'autor hi advoca justament per una ampliació de la gamma conceptual de Proust, l'obra del qual constituiria "l'un des portraits les plus fouillés et les plus élaborés de l'esprit théorique que possède la culture européenne" (96). No cal dir que aquest punt de vista és especialment interessant, en la mesura que equilibra l'opinió que sobre Proust han sostingut certs apòstols de l'involuntari.

descobrir en les experiències de Marcel l'ombra d'un sol fantasma. A aquestes altures, en un moment en què la investigació sobre la *Recherche* ha tret un alt rendiment de l'anàlisi dels motius inconscients que treballen en el quadre explosiu compost pel desig i la "jouissance", la gelosia i la mentida, la sublimació i la profanació, afirmacions com les d'Henry no poden ser sinó derivades d'un prejudici metodològic que la mateixa psicoanàlisi ens ha ensenyat a llegir¹⁹¹.

¹⁹¹ Heus ací una mostra de l'atreuiment amb què Henry, en el mateix article, ridiculitza la psicoanàlisi: "Faut-il irrésistiblement ramener vers le bas toute tentative d'explication du monde, y voir une politique de l'autruche vis-à-vis d'une 'abjection' qu'il faudrait peut-être justifier?" (53). Supposem, per la referència a l'"abjection", que el blanc de l'autora, més concretament, és KRISTEVA; efectivament, la musa de la *jet-set* universitària parisenca havia dedicat un petit capítol a la perversió en Proust en el seu *Pouvoirs de l'horreur* --subtitulat "Essai sur l'abjection" (1980: 28-31)--, reservant-se d'ampliar molt el tema al recent *Proust ou l'expérience littéraire* (1994), en molts aspectes decebedor a causa del seu caràcter excessivament divulgatiu (sobta en aquest sentit l'escassetat de la bibliografia utilitzada). És clar que el punt de mira d'HENRY és sempre "vers le haut" --encimbellant-se en els conceptes de l'esperit i el geni, a l'empara de Schelling, A. W. Schlegel, Schopenhauer i Tarde--, com ho demostra al seu *Marcel Proust, Théories pour une esthétique* ([1981]): la *Recherche* no seria sinó un relat exemplar de la vida ordinària en què Proust intenta desenvolupar les seves idees filosòfiques, ja que cada anècdota del relat és una demostració dogmàtica, talment un exemple de "tractat il·lustrat" tot ell informat per l'"imaginaire idéal" (8).

6. LA MÀXIMA EN L'ARXIOBRA

Hem parlat fins ara de la màxima en la *Recherche*, entenent aquesta *com a text* --o, si es vol, com a obra. Parlarem ara, sense pretendre ni de bon tros esgotar el tema, de la màxima en la *Recherche* entesa *com a novel·la* --com a arxiobra¹⁹². Perquè si més no, el pes que té en la *Recherche* el discurs sentenciós obliga poc o molt a reconsiderar la qüestió ja de per si delicada de la seva genericitat. És sabut que en la història de la crítica a propòsit del tema s'ha produït una oscil·lació entre dues actituds contràries que finalment semblen haver trobat un punt d'intersecció. En efecte, es podria dir, un xic esquemàticament, que de la convicció segons la qual la *Recherche* era una autobiografia i d'aquella segons la qual era una novel·la, s'ha passat a un cert consens segons el qual no és ni una cosa ni una altra, sinó totes dues alhora: una autobiografia novel·lada, o una autobiografia fantàstica (*rêvée*) --una "autoficció", proposa, com veurem, Genette (1987). El problema, és clar, ha estat abordat amb certa profusió, i no sols per les dificultats que presenta en si mateixa l'adscripció genèrica de la *Recherche*, sinó també per l'impuls que han rebut d'ençà d'un quart de segle els estudis sobre els gèneres literaris, i en particular l'interès creixent i un xic opressiu dels darrers anys pel discurs autobiogràfic, camp de batalla com pocs d'enfrontament entre autors, crítics i escoles, i que continua generant arreu jornades, col·loquis i congressos. Per la nostra part, seguirem, per abordar el tema, diferents fils conductors estretament entrecreuat. En primer lloc, els dubtes del mateix Proust pel que fa al gènere al qual cal vincular la *Recherche*; en segon lloc, la importància d'un detall que ha fet vessar molta tinta, i no pas sense raó: l'ambigua discreció amb què, en una obra de més de tres mil pàgines, apareix un nom -- Marcel, és clar; en tercer i darrer lloc, la primacia que en la *Recherche*

¹⁹² Amb aquest terme Genette designa actualment el que fa uns anys definia amb el d'"arxítex" (1979) --és a dir, el gènere literari entès com a categoria "arxioperal". Convertit en profeta de l'Obra i no ja del Text --entitat com més va més caduca, pel que sembla--, GENETTE (1994: 234 i n. 89) reserva ara el mot antic per a aquelles obres que comprendrien "plusieurs textes", com ara *La Chanson de Roland* o *La Tentation de saint Antoine*. Com es veu, doncs, el títol del present capítol reflecteix que seguim Genette, una vegada més.

adquireix el "jo" narrador com a ficció construïda i reguladora, és a dir, com a fórmula i figura que permet conservar un punt de vista sobirà i abstracte en el pronom mateix de la subjectivitat, cosa que situa l'obra en una nova cruïlla genèrica per la convivència que suposa entre novel·la i assaig, i a la qual Barthes, com veurem també, ha donat el nom de "tierce forme".

Entre l'exegesi proustiana, certament, pocs problemes han fet córrer tanta tinta com el que concerneix l'estatut genèric de la *Recherche*. Proust mateix, i ja en les seves declaracions privades, consagra l'ambigüitat. Així, ja al 1912, en una carta emblemàtica a Louis de Robert --a qui demana certs consells editorials valent-se del fet que el seu interlocutor ha aconseguit de publicar "un livre admirable qui n'est pas un roman" (es refereix al *Roman du malade*, aparegut un any abans)--, qualifica la seva pròpia obra en aquests termes:

un long ouvrage que j'appelle roman parce qu'il n'a pas la contingence des Mémoires (il n'y a dedans de contingent que ce qui doit représenter la part du contingent dans la vie) et qu'il est d'une composition très sévère, quoique peu saisissable parce que complexe; je serais incapable d'en dire le genre (C, XI: 251).

I en dues cartes de febrer de 1913 explica a René Blum, que sembla haver escollit com a mitjancer amb els editors:

Je souhaiterais que M. Grasset publiât [...] un important ouvrage (disons roman, car c'est une espèce de roman) que j'ai terminé [...] Je ne sais si je vous ai dit que ce livre était un roman. Du moins, c'est encore du roman que cela s'écarte le moins (C, XII: 79 i 91-92).

Per Proust mateix, doncs, la *Recherche* no és simplement una novel·la, terme que visiblement li fa nosa, i que no sembla emprar sinó per protegir la seva obra d'una lectura autobiogràfica (amb la qual cosa, paradoxalment, ha "col·laborat", conscientment o no, amb aquesta lectura)¹⁹³. Com acabem de veure, enfront d'aquesta possible

¹⁹³ Similarment, el narrador de la *Recherche*, i especialment en parlar de la seva obra futura al *Temps retrouvé*, la designa no pas amb el terme de "roman", sinó de "livre" o "ouvrage", de la mateixa manera que arreu qualifica Flaubert, Balzac i France no pas de "romanciers" sinó d'"écrivains".

adscripció, Proust no al·lega pas la raó que esperàriem --el contingut fictici de l'obra, en el qual insisteix molt sovint a la mateixa *Recherche*¹⁹⁴--, ans dos altres arguments. El primer, especialment revelador (i fins a cert punt desconcertant), el caràcter superior o necessari que ha infós al seu producte, gràcies al qual aquest defugiria la pretesa contingència de les memòries i de l'autobiografia; el segon, la seva concertada construcció, com si sols el gènere de la novel·la oferís models de composició severa i acabada. Naturalment, el que aquí ens interessa no és pas decidir si la *Recherche* pot o no rebre amb justícia el nom de novel·la --avui sabem que la indeterminació del gènere és al cap i a la fi la seva millor definició--, sinó interrogar-nos sobre la intencionalitat que revelen les afirmacions de Proust. Dit altrament: el fet que la *Recherche* s'assembli *sobretot* a una novel·la suggereix que en algun punt se n'allunya, i es tracta de saber en quins i com, i de relacionar aquesta "diferència" amb el tema del nostre treball.

La crítica més recent ha intentat desfer l'embolic com ha pogut. Un cop superada la versió popular que feia de la *Recherche* una autobiografia, ha calgut també matisar la versió més cultivada o crítica, que la considerava com una obra de ficció pura. En aquest sentit, diferents autors han col·laborat a situar l'obra en un punt d'intersecció que permet desafiar les barreres entre ambdós gèneres. Philippe Lejeune (1975), per exemple, creu que hi ha almenys dues raons que no permeten considerar la *Recherche* com una ficció pura: l'absència de pacte novel·lesc al començament del llibre i la coincidència del nom de pila del personatge narrador i de l'autor. Lejeune és conscient que el text sols proposa aquesta coincidència en dues ocasions (de fet, són tres, la segona per implicació), i en un context d'una extrema ambigüitat, però no deixa de concloure que "cette bizarre intrusion d'auteur fonctionne à la fois comme pacte romanesque et comme indice autobiographique, et installe le texte dans un espace ambigu"

¹⁹⁴ Al *Temps retrouvé* diu el narrador: "Dans ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage 'à clefs', où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire à la louange de mon pays que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels, qui existent [...] ils s'appellent, d'un nom si français d'ailleurs, Larivière" (III: 424).

(28)¹⁹⁵.

Amb proteccions restrictives o no, el cas és que les úniques vegades en què el narrador no és "je", és "Marcel", i l'última edició de *La Pléiade* no s'està de demostrar que aquestes mencions no són vestigis d'un estat anterior de la novel·la que Proust no hauria tingut temps de revisar, sinó addicions tardanes (III: 1718). La precisió sembla adreçada a aquells que sostenen que l'aparició de "Marcel" és una "distracció" de l'autor. Aquest és el punt de vista, entre molts altres autors, de Suzuki (1959) i de Waters (1960). Suzuki recolza la seva idea adduint la fragilitat psicològica del jo protagonista --el qual tindria un caràcter comú al 'jo' de tothom, raó per la qual Proust hauria volgut conservar-ne l'anonimat; en suport de la seva tesi, Waters esmenta, en canvi, passatges en què, segons ell, l'autor pren cura de no revelar el nom del personatge, deduint que els casos en què apareix s'expliquen pel fet que Proust "was not always able to control his style sufficiently to maintain the breach between himself and his narrator" (392) --i aquí el crític cau en una contradicció evident amb la seva idea que la *Recherche* ha de ser considerada "purely as literature". Convindrem que es fa difícil d'admetre, si més no, que havent mantingut l'anonimat del seu narrador al llarg de més de dues mil pàgines, obeint a un gest i un disseny que semblen ben voluntaris, a Proust se li escapi "Marcel" en un moment tan avançat de l'obra, sobretot si pensem la preocupació que manifesta tothora per la qüestió dels noms propis (de països i de persones); no ens sembla

¹⁹⁵ Simptomàticament, és Albertine qui, en tots els casos, i sempre a *La Prisonnière*, "bateja" el narrador, detall de clares implicacions psicoanalítiques, i que curiosament ha estat poc comentat --sols, que sapiguem, per RAYA (1988) i, sobretot, per DOUBROVSKY (1974: 121 i 141), molt interessat personalment, com veurem, en les relacions que mantenen els tres termes del triangle temàtic compost pel nom propi, l'autobiografia i la novel·la. Com és sabut, l'exemple més singular de la nominació supositiva a què ens referim --però narrat com un acte iteratiu-- és aquell en què Albertine es desperta, després d'una llarga escena en què ha estat objecte de contemplació per part del narrador: : "Elle [Albertine] retrouvait la parole, elle disait: 'Mon' ou 'Mon chéri', suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait: 'Mon Marcel', 'Mon chéri Marcel'" (III: 583) --els altres exemples s'escauen a les p. 622 i 663. Una altra ocurrència de "Marcel" s'esdevé en una "esquisse" citada per BARDÈCHE (1971, I: 172): "Homme de lettres de Cabourg... Marcel va le voir sans avoir rien lu de lui".

pas, a més, que la manera sofisticadíssima i quasi acrobàtica amb què se'ns presenta la hipòtesi del nom de Marcel pugui ser explicable per una "inadvertència", sinó al contrari, per un càlcul molt elaborat¹⁹⁶.

El cas, però, és que, fins i tot de ser acceptada, la conjectura segons la qual la voluntat última de Proust era mantenir l'anonimat total del narrador no provaria pas l'elusió de tot compromís amb l'autobiografia. Ben mirat, aquest anonimat podria entendre's igualment com un símptoma de la manca d'independència del narrador respecte de l'autor. Aquesta és la tesi que ve a defensar Genette en el seu estudi, ja citat, del paratext de la *Recherche* (1987), i en què dedica unes pàgines a l'anàlisi del règim gramatical utilitzat en els resums de l'acció de l'obra escrits de la mà de Proust; en aquests sumaris, el protagonista sempre és designat pel pronom de primera persona: "mort de ma grand-mère", "comment je cesse de voir Gilberte", "M. de Charlus me déconcerte", etc. Curiosament, Proust utilitza la mateixa fórmula en les seves confidències epistolars, com és el cas de la famosa carta-dedicatòria a Mme Scheikévitch (escrita damunt vuit pàgines blanques de l'exemplar de *Du côté de chez Swann*, i datada de primers de novembre de 1915), en què li anuncia l'argument dels futurs volums de la *Recherche*¹⁹⁷. Genette afegeix que

¹⁹⁶ No volem entrar aquí en detalls que ens portarien massa enllà, i en concret als terrenys pantanosos de la psicoanàlisi i la seva idea del valor funcional de l'ocultació: un element (aquí, el nom del narrador) no importa sols per la "freqüència" de les seves aparicions, sinó també per la seva absència (total o parcial, si aquests adjectius no són impropis, aplicats al cas que ens ocupa). GAUBERT (1980), en un article ple d'intuïcions sobre les motivacions autobiogràfiques de l'onomàstica de la *Recherche*, sosté que si el nom de Marcel desapareix és perquè Marcel Proust --veritable "maître en dissimulation" com ho era Wilde segons Gide (87)-- ha esdevingut omnipresent, i conclou que a l'autor li devia fer gràcia, d'una banda, que el lector no cregués que ell mateix era el narrador, i, d'una altra, que no oblidés completament el contrari...

¹⁹⁷ "Vous la [Albertine] verrez quand elle n'est encore qu'une 'jeune fille en fleurs' à l'ombre de laquelle je passe de si bonnes heures à Balbec. Puis, quand je la soupçonne sur des riens, et pour des riens aussi lui rends ma confiance --'car c'est le propre de l'amour de nous rendre à la fois plus défiant et plus crédule.' [...] Du reste peu à peu je me fatigue d'elle, le projet de l'épouser ne me plaît plus; [...] Puis vous verrez notre vie commune pendant ces longues fiançailles, l'esclavage auquel ma jalousie la réduit, et qui, réussissant à calmer ma jalousie, fait évanouir, du moins je le crois, mon désir de l'épouser." (C, XIV: 281)

La màxima citada per Proust --"car c'est le propre de l'amour [...] et plus crédule"-- es troba efectivament, molt desenvolupada i amb lleugeres variacions

les objeccions de Proust en el sentit d'inclinar els lectors a una lectura heterobiogràfica de la seva obra no són pas menys ambigües, i sovint altament reveladores¹⁹⁸. I conclou amb una de les seves piruetes habituals: com que Proust mateix no sap ben bé a quin gènere pertany la *Recherche*, el més assenyat serà trobar-li un nom que li doni una mena d'estatus crític; Genette proposa el terme d'"autofiction", que defineix com "un récit où l'auteur se met lui-même en scène, plus ou moins nettement et plus ou moins *nommément*, dans des situations qu'il présente en même temps, plus ou moins fermement, comme imaginaires ou fictives" (32); es tracta, doncs, d'un gènere mixt i intermediari --barreja perfecta d'autobiografia i ficció--, i que podria la seva essència en conductes existencials força comunes, com són la mitomania, el somni o la fabulació infantil. De fet, el narratòleg reprèn i amplia aquí els comentaris que ja havia fet a *Palimpsestes* (1982: 291-293), en què havia deixat dit que el contracte de lectura del sumari Scheikévitch seria si fa o no fa el següent:

"Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en éprends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement ('pas toujours') les miennes."(293).

La qüestió havia ja ocupat Genette anys abans, i no cessarà de figurar, anys més tard, entre les seves inquietuds predilectes. Així, ja a "Proust et le langage indirect" (1969) postula que Marcel és la imatge alhora grotesca i idealitzada de l'autor, i la *Recherche* una mena de confessió per negació en què es revelen, camuflats sota nous rostres

(els adjectius hi figuren en plural) a *Sodome et Gomorrhe* (III: 227).

¹⁹⁸ Com a mostra, en l'article de 1921 sobre Flaubert, PROUST (1971) evoca l'episodi de la magdalena de *Du côté de chez Swann* en aquests termes: "[...] des pages où quelques miettes de 'madeleine', trempées dans une infusion, me rappellent (ou du moins rappellent au narrateur qui dit 'je' et qui n'est pas toujours moi) tout un temps de ma vie, oublié dans la première partie de l'ouvrage" (559). Proust ens ha ensenyat, abans de Barthes, a llegir l'essencial entre els parèntesis.

(Bloch, Legrandin o Charlus), un petit nombre d'enunciats sobre els orígens, les ambicions i els costums de Proust mateix --en una mena de disseminació o de redistribució teatral i calidoscòpica de les diferents facetes del 'jo', dirà Bersani (1975: 66). Poc després, a "Métonymie chez Proust" (1972) --justament citat i elogiat per de Man en un article de què parlarem ben aviat--, Genette abandona un moment el seu partit immanentista, en les línies que dedica al paral·lelisme establert, a *Sodome et Gomorrhe*, entre la "conjonction Jupien-Charlus" i la fecundació per un borinot de l'orquídea de la duquessa de Guermantes (III: 3-11); ho fa en una llarga nota, en què afirma que una situació no fictícia pot imposar al lector la hipòtesi d'un trajecte genètic (causalista, biogràfic) i no pas finalista --aquest darrer sempre possible en una ficció pura--, i en què conclou que cada exemple en el terreny tractat per l'episodi Jupien-Charlus "peut générer un débat infini entre une lecture de la *Recherche* comme fiction et une lecture de la *Recherche* comme autobiographie. Peut-être d'ailleurs faut-il rester *dans* ce tourniquet" (50, n. 1). Més endavant Genette es mostrarà menys general i menys elusiu alhora, en el sentit que intentarà trobar garanties formals a les seves intuïcions en aquest camp; així, tant a *Nouveau discours du récit* (1983: 26) com, sobretot, a *Fiction et diction* (1991: 74), subratlla de la mà de Lejeune (1975: 114) el recurs continuat a l'iteratiu per part d'un gènere factual com l'autobiografia --i és aquest recurs un dels trets més característics del temps proustià, com ja havia mostrat *Discours du récit* al capítol dedicat a la "Fréquence" (145-182). No devia anar del tot desencaminada Käte Hamburger ([1957]), en la controvertida *Die Logik der Dichtung* --amb lloances mitigades de Genette en el seu aclaridor prefaci a la versió francesa (*Logique des genres littéraires* (1986))-- en excloure del camp ple de la ficció (en el sentit de "creació") la novel·la en primera persona; la qual cosa no significa pas desterrar-la del camp, molt més vast, de la literatura --és a dir, de la *feintise* (fingiment o simulació), que no és pas ben bé el mateix. No és que Hamburger caigui en la ingenuïtat de considerar el relat homodiegètic com a necessàriament autobiogràfic, almenys en el pla dels continguts que vehicula; la seva idea és que, si ens atenim sols a criteris interns (lògics: els únics que interessin l'autora), no podem deixar d'acceptar que aquest relat manlleua la "forma" pròpia d'una autobiografia

autèntica, característica que l'aproxima a l'enunciació lírica, també descartada per Aristòtil de la ποίησις pel fet de tractar-se d'un discurs que resta simple discurs --un discurs que no és μίμησις d'accions humanes. Per tant, doncs, una novel·la rigorosament homogiegètica no es distingeix intrínsecament d'una vertadera autobiografia, en el sentit que, com aquesta, procedeix d'un seguit d'"enunciats de realitat" --simulacions d'un enunciat real--, per oposició als enunciats de ficció de la novel·la en tercera persona, els quals "creen" realitats fictícies i personatges autònoms. És clar que, com Genette ha demostrat a bastament a *Discours du récit* i recorda en el prefaci al llibre de Hamburger (11) --és aquí on se situen les seves reserves a la teòrica germànica--, una novel·la en primera persona no té per què ser sempre fidel al seu propòsit homodiegètic. Com moltes altres obres escrites en aquest règim, la *Recherche* recorre a procediments típics de la novel·la heterodiegètica --com ara el discurs indirecte lliure o el relat de pensaments--, amb què aconsegueix de convertir en subjectes semiautònoms personatges altres que el protagonista narrador, i amb què s'infiltra en el règim propi de la ficció¹⁹⁹.

Tornem a "Le paratexte proustien", en què Genette, amb gran sentit estratègic, manlleua el terme d'autoficció a una part del paratext d'una obra de Serge Doubrovsky, presentada com una novel·la a la coberta i com una autoficció a la contracoberta. Ens referim a *Fils* (1977), ambíqua ja des del títol --fil(s) i/o fill(s)?--, i àmpliament

¹⁹⁹ Pel que fa al grau d'autonomia assolit pel personatge-narrador, no serà inútil portar aquí --recorrent ara al model greimassià de l'enunciació, definida com una "schizie créatrice" (CORDESE 1986: 43)-- el concepte de "débrayage". Aquest permet donar compte del fenomen de la "transferència de la creativitat", la qual és especialment enèrgica quan l'autor delega al narrador-personatge el poder escriptural, ja que l'esborra a ell i acreix la independència de la seva criatura. Per bé que jeràrquicament (legalment) inferior a l'autor (el nom del qual figura en lletres ben grans a la coberta del llibre), el narrador pot semblar en alguns casos un novel·lista intern. Si tenim present que la vocació de Marcel és ser escriptor --i en aquest sentit "projecta" l'obra de l'autor--, no ens costarà gaire pensar que estem davant una coartada temàtica que justificaria alguns dels privilegis tècnics (i típicament autorials) que li són atribuïts; ens referim en particular a l'omnisciència --la qual li permet penetrar en el pensament i els sentiments íntims de la resta de personatges (pensament i sentiments a què, en bona lògica formal, no hauria de poder accedir un testimoni interior del relat)-- i al recurs a certes formes narratives com la màxima mateixa.

comentada pel mateix autor (Doubrovsky [1980]) en un article que serà respost per Lejeune a "Le cas Doubrovsky" (1986: 62-70), i fent ús d'un sarcasme que ens ha sorprès, venint d'algú tan educat com ell. En el seu article sobre *Fils*, Doubrovsky demostra un cop més que li agrada presentar-se no sols com un pacient privilegiat de la psicoanàlisi, sinó també com un mestre consumat en l'autocrítica (seguint en aquest darrer punt els passos d'autors com Gide, Barthes o Ricardou, dels quals es reclama). L'autor hi sosté que *Fils* omple la famosa casella buida entrevista per Lejeune a *Le Pacte autobiographique* (1975: 31-32) --pacte basat, recordem-ho, en el criteri de coincidència entre el nom de l'autor i el del personatge--, en què imagina el cas d'una hipotètica novel·la declarada com a tal amb un protagonista-narrador d'idèntic nom al de l'autor: "Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche", conclou Lejeune (31)²⁰⁰.

Amb caselles plenes o buides en el pacte, i amb "Marcel" o no a la *Recherche*, el cas és que no estem gaire lluny de la idea que es feia ja Marthe Robert, a *Roman des origines, origines du roman* (1972), del novel·lista --o d'un cert tipus de novel·lista: aquell que, obsedit per compondre l'argument de la seva "novel·la familiar", no seria altra cosa que un autobiògraf més mentider que els veritables autobiògrafs. Ni tampoc estem gaire lluny, en l'altre extrem, de la concepció que té de Man (1984) de l'autobiografia com a prosopopeia, figura entesa no pas com l'art d'atribuir qualitats humanes als sers inanimats, sinó com l'art de construir un "jo" alternatiu que suplantaria una identitat prèvia vàcua o incerta --una "màscara", en definitiva, recuperant el sentit

²⁰⁰ En la seva rèplica a Doubrovsky, Lejeune --que al seu torn sotmet les seves propostes inicials a un reiterat *mea culpa* que no les modifica substancialment (vegeu LEJEUNE 1980, 1983 i 1986)-- insisteix en el poder referencial del nom propi de l'autor, el qual, per al lector, no tindria res d'ambigu: "Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une 'autofiction', il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible, ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà [...] Rien de tel ici. L'ambiguïté n'existe que dans l'esprit de Serge Doubrovsky, qui est sans doute le seul (avec son psychanalyste) à mesurer l'écart entre le texte et le 'réfèrent' réel [...] La part n'est pas égale entre l'allégation de fiction, assez obscure, et l'engagement référentiel catégorique et vérifiable" (65-66).

etimològic de "persona". Com a desfiguració que és, diu de Man, l'autobiografia no calca la vida a partir d'un procés mimètic --anàlogament a com una fotografia dependria del seu subjecte o un retrat realista del seu model (i encara...)--, sinó que és la idea mateixa de la mimesi que engendra la il·lusió referencial: de resultes, la veu i el rostre del "jo" autobiogràfic són més aviat un producte del text que no pas el seu origen, per la qual cosa la distinció mateixa entre ficció i autobiografia no seria una polaritat, sinó quelcom indecidible²⁰¹. En definitiva, més que un gènere, l'autobiografia seria una manera de comprensió --una "figure of reading" que s'esdevé, en major o menor grau, en tot text.

Com és lògic, la lúcida concepció de de Man ha estat molt saludada, fins i tot en terres poc fèrtils encara en el camp de la teoria de la literatura. Com a mostra, es llegirà la rica (i bellíssimament escrita) discussió que sobre el tema ha fet Nora Catelli, brillant deixeble de de Man, a *El espacio autobiográfico* (1991). L'autora aprofita les remarques del deconstrucccionista per comentar els límits del llibre clàssic de Lejeune en parlar de "pacte" autobiogràfic i establir aquest pacte a través d'una especificitat documental i jurídica, basada en elements que se situen fora del text (l'autor i la seva signatura). També Darío Villanueva (1992) i Ángel Loureiro (1992) recorren a l'americà per oposar-se a la concepció lejeuniana --víctima d'un pragmatisme un xic ingenu que l'autor no acaba de superar en les "autovariacions" posteriors a què ha donat lloc la seva diagnosi inicial-- , concepció legalista (fiduciària) i analogista (similitudinària), ja que la funció principal del contracte en qüestió és establir la identitat entre autor i personatge narrador. És clar que ni Villanueva ni Loureiro recorren sols a de Man, ja que ambdós manegen una quantitat important de sàvies referències. Villanueva, especialment interessat a incloure el tema de l'autobiografia dins el del realisme literari que tant el preocupa darrerament, recorre prioritàriament a Lacan per sostenir

²⁰¹ "We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all aspects, by the resources of his medium?" (69).

que "la autobiografía vendría a representar en el cuadro de los géneros literarios la función del [...] estadio del espejo en la investigación psicoanalítica" (22-23) --i també, més en sintonia amb la pragmàtica, a Gadamer, Ingarden, el cèlebre principi de credulitat de Coleridge i el no menys famós principi de cooperació de Grice. La conclusió de Villanueva pretén donar resposta al títol de l'article, en proposar una figura retòrica (la paradoxa, com de Man proposava la prosopopeia i altres la metàfora) que li serveix de medidora per a una definició del gènere: l'autobiografia és ficció si la considerem "desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su yo"; però és veritat per al lector, el qual "hace de ella, con mayor facilidad que de cualquier otro texto narrativo, una lectura intencionalmente realista" (28). Per la seva banda, Loureiro apel·la a Foucault, de qui és coneguda la idea que l'home occidental s'ha convertit amb el temps en una mena d'animal de la confessió -- especialment en el terreny sexual--, a través del que ell anomena les "tecnologies del jo" (Foucault 1988), i repassa amb consistència la bibliografia autobiogràfica, que divideix cronològicament, de la mà d'Olney (1991), en tres etapes corresponents als tres semes de la paraula: 1) el *bios*, 2) l'*autos*, i 3) la *graphé*²⁰².

Com es veu --i tocarem a partir d'ara més de prop el nostre tema--, el ja espinós problema de les relacions entre màxima i ficció narrativa es complica o troba un nou motiu d'interès quan aquesta ficció està escrita en una primera persona *més o menys* autobiogràfica: perquè aquí, tot sembla convidar l'esperit retrospectiu que guia el jo narrador al comentari, com a conseqüència de la lògica contaminació a què el "discours" sotmet els trets propis de l'"histoire", construint un món que tendeix a convertir en abstracció tot projecte personal. Starobinski (1970: 92-98) apunta en aquest sentit, parlant de Rousseau, que la "forma autobiogràfica" facilita l'expressió dels canvis d'identitat, ja que en ella es sobreposen dues tonalitats significatives: l'elegíaca (l'"histoire") i la picaresca (el "discours"). La primera

²⁰² En la primera, tot escrit autobiogràfic és entès com la fidel reproducció d'una vida; en la segona, l'autobiografia és concebuda ja més com a recreació que com a reproducció del "jo"; en la tercera (l'actual), esdevé text en el sentit modern (immanent i demanià) del terme.

expressa el sentiment de la felicitat perduda; la segona i més important --i tan massiva en la *Recherche*-- representa el present com el temps del repòs merescut i el saber conquerit, de la reflexió lúcida i la consciència àmplia: un estat intel·lectualment superior, encara que a voltes moralment degradat, i que tindria en la màxima la seva millor expressió lingüística. És per tot el que estem dient, doncs, que la màxima funcionaria en la *Recherche* --i en menor o major grau en tot text literari en primera persona-- com un índex suplementari d'autobiografisme (o d'autoficcionalitat, si es prefereix), i com un índex d'alguna manera "permès" per --si no connatural a-- la forma que ha adoptat el text; en aquest sentit, la màxima pot ser entesa com un element més a afegir al ja espès dossier dut en les pàgines precedents en favor de la tesi que advoca més o menys obertament per la reintroducció, en matèria literària, de la noció d'autor²⁰³. Aquest es troba sens dubte, a hores d'ara, molt més viu que no ho deixava presagiar la radicalitat del famós rèquiem amb què el sentenciava Barthes fa un quart de segle ([1968]) --encara bo que un altre Mestre menys imprudent el rehabilitaria, amb matisos, un any més tard (Foucault 1969). Certament, eren aquells uns temps en què es moria molt --també Déu, l'home i el subjecte, a més de l'autor... Però aquest darrer, si més no, retornarà amb una certa força, i de la mà mateix de Barthes, de qui som ara capaços d'entreveure les dificultats autobiogràfiques (i particularment l'assumpció del jo propi) que potser

²⁰³ I a la qual, simptomàticament, Cérisy 95 pensa dedicar un col·loqui postestival ("L'auteur", del 4 al 8 d'octubre), fent-se eco potser de les nombroses i exitoses cites amb què, d'ençà uns anys, emissions com "Apostrophes" calmen i aviven alhora la nostra set d'idolatria. Valgui com a exemple un xic frívol del que volem dir el succés que va tenir no fa gaire (el 23 de març de 1995), a la "Salle des spectacles" de l'Institut Français barceloní, la "rencontre", en un acte certament multitudinari, d'un públic entusiasta i acalorat (amb infants inclosos) amb dos novel·listes de renom: Michel Tournier (d'aquí els infants...) i Dominique Fernandez. L'acte es va fer sota un epígraf fa uns anys inimaginable per contradictori ("Profession: écrivain"), i en ell Tournier va reivindicar --al nostre entendre amb excés d'èmfasi-- una lectura no autobiogràfica de la seva obra, refugiant-se un xic massa en *La Goutte d'or* i eludint, per exemple, *Le Roi des Aulnes* i, sobretot, *Les météores*, que sens dubte haurien pogut comprometre'l molt més fàcilment en la direcció contrària; com és lògic, Fernandez va ser menys radical: ja a *L'arbre jusqu'aux racines* (1972), aquest autor feia remarques interessants sobre el "roman familial" de Proust (la "psychobiographie", diu ell) i relacionava l'asma de l'escriptor amb el tema de la gelosia en la *Recherche*.

van motivar en part, precisament, l'energia de "La mort de l'auteur" -- anys més tard Barthes anotava encara, en un fragment del seu breu diari (el 22 de juliol de 1977), "*Je est plus difficile à écrire qu'à lire*" (Barthes [1979]: 407), declaració que no deixa de ser un pas important, ben mirat, en la direcció contrària a la proposada a "La mort de l'auteur" (almenys des del punt de vista pragmàtic, si no des del genètic)²⁰⁴.

Com suggeríem més amunt, les coses funcionen altrament en un relat en tercera persona, ja que la ruptura que hi introdueix la màxima pot ser percebuda pel lector com una autèntica "invasió" autorial --i, en aquest sentit, la màxima pot ser considerada com un enunciat abusiu i injustificat, oracle de creador-demiürg que no sap mantenir-se dins les fronteres del partit que ha pres; i això és així, naturalment, per la simple raó que, mancat de tota imatge del subjecte

²⁰⁴ Que sapiguem, no existeix cap estudi de conjunt que hagi tractat la complexitat de les relacions de Barthes amb l'obra de Proust (es tracta sens dubte d'un bon tema de tesi...). Per a una aproximació, remetem a CHEVRIER (1978) i, sobretot, al capítol "Proust ou la fausse fenêtre" del llibre de MELKONIAN (1993: 33-50); per la nostra part, hem tractat el tema a "La *Recherche* de Barthes" (1994, en premsa).

Sens dubte, hom pot estar d'acord amb VALÉRY (1957: 571), en el sentit que l'autobiografia és una quimera en el plànol epistemològic i una prostitució en el plànol comunicatiu, com també podem qualificar d'impostura la concepció ontològica i escatològica (ascètica i mística) que es fa de la vida i de la personalitat una òptica tradicional del gènere (GUSDORF 1975). És evident que la reintroducció de la noció d'autor sols és justificable en el marc d'una interpretació atomista i no pas totalista de les relacions entre l'home i l'obra, i l'exegesi proustiana dels darrers anys ha demostrat prou bé, gràcies a la genètica, l'existència de casos evidents de precedència de la literatura respecte de la vida (REY 1988: 1329 i COMPAGNON 1992: 56). Naturalment, però, aquesta actitud no ha exclòs que diferents veus s'hagin alçat en favor d'una revalorització matisada de la figura de l'autor; això sostenen, a més dels noms ja duts en aquestes pàgines, KERBRAT-ORECCHIONI (1980: 171-180) des de la lingüística de l'enunciació --l'autora reclama, contra Barthes i Eco, la noció d'un "agent" productor i l'estudi del que ella anomena "autobiographèmes" (176); SCHNEIDER (1985) des de la psicoanàlisi --i no pas per exalçar una nova mitologia de la sinceritat, de la individualitat o de la introspecció que la psicoanàlisi mateixa ha col·laborat a esfondrar; i STEINER ([1989]) des d'un essencialisme excessivament teològic i fonamentalista --i massa àcid, ens sembla, envers l'estructuralisme i la deconstrucció (200-214). En el mateix sentit s'expressen altres crítics, però fent ús d'una "metodologia" molt més ambígua: per exemple, SAROCCHI (1972), que parteix d'un tematisme intuïtiu declarat (i basat en els conceptes de memòria, ànima i veritat a la *Recherche*), i PAULTRE (1986), que fa seva una enigmàtica "théorie du modèle" transcendentalista, bastant esotèrica i difícil de seguir.

narrador (ja que aquest no és ple personatge de la ficció), el lector es veu quasi abocat a atribuir a l'autor els comentaris que çà i lla es sobreposen al relat. Uns comentaris que, a més, tenen per funció tradicional de garantir la versemblança narrativa (pensem, per exemple, en la primera pàgina de *Le Père Goriot*). Flaubert, el gran defensor (però menys bon practicant) de l'objectivitat va saber veure com ningú la contradicció entre la narració impersonal i l'ús del que Haig (1985) anomena "theolocutives", és a dir, màximes o entimemes, comentaris transpersonals i transhistòrics, i en què es revela el *deus absconditus* de l'univers de la novel·la. Així, en la carta a Louise Colet de 9 de desembre de 1852 --i de la qual la crítica ha retingut sobretot la famosa frase en pro de la forma dramàtica, suposadament dissimuladora de l'autor²⁰⁵--, Flaubert deplora els sermoneigs d'*Uncle Tom's Cabin* i de Balzac, el qual no hauria sabut ocultar la seva ideologia legitimista, catòlica i aristocràtica. Les màximes de la *Recherche*, en canvi, pertanyen a una entitat --el narrador de l'obra majoritàriament (sense oblidar els altres personatges)-- que no podem confondre amb l'autor (la *Recherche* no és una autobiografia), ni tampoc, tanmateix, dissociar-la'n del tot (la *Recherche* no és una ficció pura)²⁰⁶; una entitat que, a més, refusa molt sovint de subordinar el "discours" al "récit", perquè es riu de les fal·làcies de la versemblança, seguint la vena digressiva de què parlàvem en el capítol anterior. No perquè sí, a *Autobiografía y modernidad literaria*, del Prado, Bravo i Picazo (1994: 271-273) dediquen unes pàgines a la digressió com a tècnica d'intromissió del 'jo'²⁰⁷.

²⁰⁵ "La forme dramatique a cela de bon, elle annule l'auteur [...] L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part" (FLAUBERT 1963: 95).

²⁰⁶ Amb diferències, i d'una manera menys formulada, aquest és el punt de vista de DECROOS (1976) sobre l'obra de Marguerite Yourcenar i de ROBIN (1986) sobre Claude Simon, dos autors dels quals ha estat molt remarcada la influència de Proust.

²⁰⁷ Sospitem, pel paràgraf dedicat a Stendhal (273), que les pàgines en qüestió són de la ploma de Juan Bravo --i diem sospitem, perquè el volum sencer es presenta com un llibre a tres veus en què, tanmateix, "la parte enunciativa de cada uno busca [...] su apartado [...] y lo configura a su manera, conservando en él el signo de su escritura: la marca autógrafa de su yo, incluso en el ensayo" (12). Efectivament, en la pàgina anterior se'ns hi diu, en un flirteig destinat al lector saberut, que els tres autors se sentien concernits de diferent manera pel tema

Es comprendrà doncs per què hem d'incloure en aquesta secció altres fenòmens genèrics en estreta vinculació amb la literatura del 'jo' o el "récit de vie". Ja obserbava Rosso (1968), en la seva no superada anàlisi sobre la màxima, les relacions que manté el gènere amb les formes narratives del diari íntim, l'assaig a la Montaigne, les memòries o les confessions²⁰⁸. No es tracta, és clar, d'eixamplar gratuïtament el cabal genèric de la *Recherche* fins a fer-lo desbordar a còpia de nous afegits, tasca que deixem per als teòrics de l'obra oberta i els seguidors de l'estètica de l'inacabament ara tant de moda. Però no estarà de més evocar, amb les formes que conrearen, un Joubert, un Montaigne, un Saint-Simon o un Rousseau: la seva quasi absència nominal, a la *Recherche* (sols Saint-Simon hi és citat sovint), és similar a la discreció amb què hi apareix el nom de Marcel, i convindrem que no per això el nostre personatge deixa de tenir-hi una presència massiva. Com tants d'altres (només que amb una dosi inestimable d'enginy), Proust mostra en la mesura que oculta, i no sembla impertinent aplicar al seu discurs la màxima que per excel·lència il·lustra i valida el joc de *cache-cache* que ens proposa, el símptoma (el no dit) com a maniobra d'exhibició: "les quoique sont toujours des parce que oubliés" (I: 430) --ja se'ns perdonarà la facilitat amb què hem abusat de la fórmula. La insistència de l'autor, en el dossier paratextual de la *Recherche*, perquè la crítica no relacionés la seva obra amb la tècnica literària usada per diaristes, memorialistes i confessionalistes s'ha d'entendre potser com una estratagema de

autobiogràfic: "uno porque veía en él, aunque no con mucha claridad, el fundamento epistemológico de la modernidad --en su antropología relativista, ligada al punto de vista, inmanente, de la primera persona--; otro porque su locura stendhaliana le había llevado a los espacios del 'egotismo' y de sus modulaciones narrativas; la tercera porque había descubierto que el fundamento literario de los *Ensayos* estaba en la emergencia del yo doméstico de Montaigne"; és a dir, respectivament, del Prado, Bravo i Picazo, seguint l'ordre nominal de la coberta --i confiant en la veracitat dels coneixements previs del lector saberut.

²⁰⁸ Vegeu-ne en particular els dos capítols "Massima et 'journal'" (155-165) i "Massima, confessione, 'nouveau roman' e 'engagement'" (166-172). Per la seva banda, CANTARUTTI (1984: 195-196) dedica unes línies al contacte entre l'aforisme, la carta i altres manifestacions de la literatura personal, i recorda que un expert en el diari íntim de la talla de GIRARD (1963: 44) veia la primera anticipació del gènere en les *Pensées* de Pascal. IOSIFESCU (1987: 50) constata així mateix l'abundància d'aforismes en el diari íntim i les memòries.

dissimulació genèrica, com un flirteig *a contrario* amb formes i pràctiques no del tot alienes a la seva pròpia obra; i sovint, via *pastiche*, detall que enreda encara més el joc dels miratges supraestructurals.

Nombrosos estudis s'han fet ressò del que estem dient, d'entre els quals fem una selecció dràstica en les línies que segueixen. Així, Coman (1983) constata la importància en el corpus proustià de les *Pensées* de Joubert, malgrat la trajectòria descendent que hi experimenten --de la idolatria juvenil a la denegació del Proust madur. També Swahn (1979: 75-76), interessada en els debuts literaris de Proust amb vista a entendre millor la *Recherche*, ha mostrat l'empremta del gènere de la confessió espiritual en nombrosos textos de joventut²⁰⁹. Dobbs (1969) pretén (la veritat és que sense massa èxit) establir analogies d'intenció i d'ambició entre les *Confessions* de Rousseau i la *Recherche*, perspectiva que serà seguida amb més inspiració per Magill (1988), que destaca que l'absència nominal de Montaigne i de Rousseau en la *Recherche* és premeditada i significativa, i conjurada per la seva presència real en la trama intertextual de l'obra²¹⁰. Els assaigs més fructífers corresponen tanmateix a les afinitats de l'obra de Proust amb les memòries. Així, Jullien (1989), Bouillaguet (1990) i Sabry (1993), partint de l'estima mitigada de Proust envers el gènere, parlen de l'absorció que fa la

²⁰⁹ I reclama de passada un equilibri crític entre la doble tendència (francesa i anglesa) que segons ella resumeix la qüestió autobiogràfica --a Anglaterra l'autobiografia s'acostaria a la ficció (De Quincey, Moore, Ruskin), mentre que a França es produiria un moviment invers.

²¹⁰ GENETTE (1972: 260) prefereix en canvi, en matèria de confessions, el paral·lelisme amb les de Sant Agustí --també Marcel narrador és aquell que sap, en l'absolut, la veritat. En un altre lloc (GENETTE 1980), rastrejant en la història de la literatura aquells casos d'escriptors paral·lelitzables amb Proust en el sentit que s'hagin consagrat a (i identificat amb) una obra única, sols se li acuden, curiosament, tres noms: Montaigne (*Essais*), Saint-Simon (*Mémoires*) i Whitman (*Leaves of Grass*); es remarcarà que cap dels tres no és autor, pròpiament, d'una obra de ficció pura --en ells, diu Genette, "l'acte d'écrire une oeuvre de fiction devient aussi naturel que celui d'une correspondance ou d'un journal de bord. Proust réussit ainsi à édifier son oeuvre romanesque [...] comme on tient son journal ou (disait à peu près Montaigne) son livre de comptes" (10). Pel que fa a l'eix Proust-Montaigne, el lector preferirà a Magill l'original capítol que li dedica REVEL ([1960]: 157-182).

Recherche de les *Mémoires* de Saint-Simon i de la comtessa de Boigne²¹¹, model, aquesta darrera, de la fictícia Mme de Beausergent -i motiu d'admiració incondicional i de lectura exclusiva, junt amb les *Lettres* de Mme de Sévigné, de la mare i l'àvia de Marcel (II: 57 i III: 167-168). És sabut, per posar sols dos exemples, que la crònica modesta de Combray i la descripció de l'"esprit" Guermantes deuen molt a l'anotació anecdòtica i documental (històrica) --que en general Proust sap molt bé, tanmateix, integrar en un discurs teòric i totalitzador amb què n'exorcitza la temptadora superficialitat. La tècnica de les falses memòries també serveix a Proust com un artifici rendible en un altre sentit: permet no haver de justificar que el narrador-testimoni entri en contacte amb quadres inesperats o escabrosos --des d'una conversa en una escala a una escena de voyeurisme, descobertes com qui diu involuntàriament--, i altrament difícils de justificar des d'un punt de vista estrictament narratiu.

*

És obvi, però, que si la *Recherche* no és una novel·la pura, no és pas únicament a causa de la seva innegable càrrega autobiogràfica, si entenem l'autobiografia, com hem tendit a fer-ho fins ara, en el sentit vital ("experiential") o empíric del terme. Recordem que davant el temor (sens dubte no exempt de fascinació) de la lectura autobiogràfica de l'obra, Proust esgrimeix en primer lloc el seu abast seriós i transcendent: "il n'y a dedans de contingent que ce qui doit représenter la part du contingent dans la vie"; com si dubtés dels mèrits literaris d'un relat que, reduït a la intriga o la diegesi --mot que Genette (1972: 280) manlleua a la teoria del cinema i que designa, recordem-ho, l'univers espàcio-temporal a què es refereix el text--, pot semblar massa banal o massa arbitrari²¹². I és aquí que la profusió del

²¹¹ De les quals, a "Journées de lecture" (*Contre Sainte-Beuve*), diu Proust el següent: "Les Mémoires de la fin du XVIII^e siècle et du commencement du XIX^e, comme ceux de la comtesse de Boigne, ont ceci d'émouvant qu'ils donnent à l'époque contemporaine, à nos jours vécus sans beauté, une perspective assez noble et assez mélancolique, en faisant d'eux comme le premier plan de l'Histoire" (531).

²¹² Anàlogament, en una carta a Robert Dreyfus: "la même raison qui me fait penser que l'importance et la réalité supra-sensible de l'art empêchent certains

discurs maximal a la *Recherche* podria trobar, als ulls de Proust mateix, una motivació, en el sentit que permetria proveir el text d'un cert grau de conceptualització amb què contrarestar la possible futilitat de les anècdotes que el componen. No cal dir que aquesta abundància del discurs reflexiu en la *Recherche* no té res de sorprenent, sobretot si tenim en compte certs antecedents en la carrera de Proust que posen de manifest el seu interès per eliminar les fronteres entre ficció i crítica, així com l'alt preu que donava a escriptors que, com Nerval, Baudelaire o Goethe, han fet de la indecisió genèrica un nou motiu de bellesa estètica.

Així, al *Carnet de 1908*, que conté interessants anotacions sobre la futura *Recherche*, Proust apunta: "Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier?" (61). I en una carta a Louis d'Albufera al maig del mateix any:

J'ai en train: / une étude sur la noblesse / un roman parisien / un essai sur Sainte-Beuve et Flaubert / un essai sur les Femmes / un essai sur la Pédérastie (pas facile à publier) / une étude sur les vitraux / une étude sur les pierres tombales / une étude sur le roman (C, VIII: 112-113).

A *Les Plaisirs et les Jours*, Proust no sols introdueix cada història amb un pensament-epígraf manllevat a Emerson, Plató, Shakespeare, etc., sinó que formula dins cada text màximes molt estructurades que recorden La Bruyère o La Rochefoucauld. Aquest mateix gust per l'expressió generalitzadora és palès en *Jean Santeuil*, en què al llarg d'un capítol de més de cent pàgines ("De l'Amour") les màximes del narrador semblen dialogar amb les de Stendhal (745-853)²¹³. El mateix

romans anecdotiques [...], de mériter peut-être tout à fait le rang que [*sic*] tu sembles les placer [...] Cette même raison ne me permet pas de faire dépendre la réalisation d'un rêve d'art de raisons elles aussi anecdotiques et trop tirées de la vie pour ne pas participer à sa contingence et à son irréalité" (C. VIII: 212). I en una altra a Maurice Barrès: "C'est admirable que chez vous le *genre* littéraire n'est que la forme d'utilisation possible d'impressions plus précieuses que lui, ou de vérités dont vous hésitez sous quelle forme vous devez les mettre au jour" (C. X: 342).

²¹³ En aquesta mateixa obra, nombrosos passatges insisteixen en la necessitat que té tota ficció de buscar-se una significació abstracta aliena a la il·lusió representativa. Així: "Ces réflexions, souvent très ennuyeuses pour le lecteur pour qui elles coupent l'intérêt et ôtent l'illusion de la vie, étaient ce que nous écoutions avec le plus de plaisir, si avides de connaître sa propre pensée que c'était encore

Contre Sainte-Beuve, que la crítica actual considera com l'embrió de la *Recherche*, té molt més a veure amb l'assaig que no pas amb la novel·la. Tots aquests precedents permeten de rebatre la tesi d'Antoine Feuillerat (1934), segons la qual la tendència doctrinal de Proust no s'hauria desenvolupat fins a partir de la composició de *Swann*²¹⁴.

No sembla inútil recordar en aquest sentit que l'oscil·lació genèrica de Proust entre l'assaig i la novel·la correspon a la famosa oposició estructural estudiada per Jakobson ([1956]), el qual distingeix en tot sistema de signes un aspecte selectiu o substitutiu (metafòric) i un aspecte combinatori o sintàctic (metonímic). Per exemplificar la seva teoria, l'eminent lingüista se serveix dels resultats d'un test psicològic consistent a demanar a un grup de nens que reaccionin verbalment davant una paraula. Així, a l'estímul "cabana" (62), els uns respongueren, narrativament: "s'ha cremat" (metonímia); els altres, per similitud: "és una casa petita i pobra" (metàfora). En la famosa conferència en què reprenia l'*incipit* de la *Recherche*, Barthes ([1978]) assenyalava justament que Proust era un subjecte dividit com ho era la classe de Jakobson, perquè sabia que cada incident de la vida

peut donner lieu ou à un commentaire (une interprétation), ou à une affabulation qui en donne ou en imagine l'*avant* et l'*après* narratif: interpréter, c'est entrer dans la voie de la Critique, en discuter la théorie, en prenant parti contre Sainte-Beuve; lier les incidents, les impressions, les dérouler, c'est au contraire tisser peu à peu un récit, même lâche (315)²¹⁵.

trop pour nous quand elle se voilait dans le caractère d'un personnage" (190).

²¹⁴ Poc abans de morir, Proust escrivia a Mme Catusse, una vella amiga de sa mare, que en el fons sempre havia estat d'acord amb aquesta darrera, en el sentit que "je n'aurais pu faire dans la vie qu'une chose, mais que nous placions tous deux si haut que c'était beaucoup dire, c'est un excellent professeur. Et par conséquent l'estime des Professeurs m'est très précieuse" (C, XX: 76-77).

²¹⁵ Es tracta d'un tema que presenta per a Barthes un interès especial. Ja quinze anys abans, prefaciava *Les Caractères* de La Bruyère (que, com veurem, Proust cita sovint), BARTHES ([1963]: 234) afirmava que els fragments de l'insigne moralista se situen en un terreny ambigu, intermediari entre la definició --la màxima, entesa com a metàfora pura-- i la il·lustració --l'anècdota, el relat. A "Métonymie chez Proust", GENETTE (1972: 61) dirà que si acceptem la hipòtesi jakobsoniana del doble recorregut --metafòric (poètic) i metonímic (prosaic)--, tenim el dret de

I amb l'agudesesa que li és pròpia, es llança en consideracions en defensa de la *tierce forme* que per ell és la *Recherche*, sintagma amb què designa un gènere en què conviuen sense contradir-se assaig i novel·la, i que Barthes vol fer seu en el moment en què pretén donar-se un nou destí com a escriptor, a la manera com ho féu Proust en abandonar el *Contre Sainte-Beuve*.

És clar que "tierce forme" vol dir moltes o massa poques coses alhora, i deixa en el buit una major especificació o precisió genèrica. Per això considerem de menció obligada aquells analistes que han posat de relleu la importància del discurs ideològic al cor del gènere novel·lesc, i en particular del realisme i el naturalisme. Ens referim en concret, i sense cap ànim exhaustiu, als estudis paral·lels i complementaris de Susan Suleiman (1977, 1983 i 1988) --que estableix les bases teòriques per a l'estudi del "roman à thèse" com a gènere narratiu didàctic--; i de Philippe Hamon (1984) --que pretén fer de la noció difusa d'ideologia un concepte manipulable des de la poètica i la semiòtica textuals²¹⁶. Suleiman mostrà ja interès pel tema en un escrit anterior de què hem parlat, en un altre sentit, en el subcapítol anterior --"The parenthetical Function in *À la recherche du temps perdu*" (1977)-, i en què relacionava la tècnica proustiana del "roman abstrait" amb la digressió parentètica²¹⁷. A *Le roman à thèse*, el seu estudi principal, l'autora es circumscriu a la novel·la francesa de la primera meitat del segle XX, i remarca la possibilitat de llegir la *Recherche* com un

considerar la *Recherche* com l'intent més reeixit en direcció d'aquest estat mixt del llenguatge.

²¹⁶ A tots dos reserva TADIÉ una petita ressenya a *La critique littéraire au XX^e siècle* (1987: 252-253). Poc després, a *Le roman au XX^e siècle* (1990), dedicarà un capítol (el darrer) a "Le roman et la pensée" (173-200), sense parlar però específicament del "roman à thèse"; el primer apartat d'aquest capítol és consagrat a Proust i la persistència en la *Recherche* de la tendència filosòfica pròpia de les primeres obres de l'autor --els altres novel·listes estudiats són Musil, Mann, Cortázar, Kundera, Bernanos i Malraux.

²¹⁷ El "roman abstrait", del qual Proust fa un ús constant, ha estat ben estudiat per MULLER (1965: 66-77, que el defineix com una història il·lustrativa o exemplar amb protagonistes inidentificats o abstractes que tenen la funció d'exemplificar una generalització didàctica. Com és lògic, Muller reserva unes línies a l'estudi de la màxima, i en concret a la transició entre, d'una banda, el 'je', i, d'una altra, el 'on' i el 'nous'.

exemple del gènere --en el sentit que tindria per doctrina la salvació a través de l'art--; finalment, però, i malgrat la rendibilitat que, diu Suleiman, podríem extreure d'aquesta orientació --la qual emfatitzaria les tendències didàctiques i teoritzadores de l'obra proustiana--, desestima incloure-la en el seu corpus, perquè "une telle lecture laisserait trop d'éléments du roman au-dehors pour être satisfaisante à elle seule" (16). Suleiman té raó, certament, sobretot si ens atenim a la seva definició del "roman à thèse":

un roman 'réaliste' (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse (14).

Es tracta doncs d'un gènere basat en un acte de parla il·locutori a "intenció" demostrativa, al seu torn definible per l'"efecte" perlocutori de la convicció --amb què veiem maridats Searle i la Retòrica--, i és en aquest sentit que es revela del tot oportú l'estudi que fa Suleiman de l'*exemplum* (34-78) i del fenomen de la redundància (185-237) com a tècniques teleològiques. Naturalment, seria del tot abusiu aplicar a la globalitat de la *Recherche* el que acabem de dir: la nostra obra no conté *una* sinó moltes doctrines mútuament contradictòries o excloents, i la ideologia hi apareix de manera massa dispersa o pulveritzada com per poder ser avaluada en termes de llegibilitat i d'univocitat axiològica --Bourget o Barrès, Nizan o Malraux passen el test amb millor fortuna. Creiem tanmateix que Suleiman obre un horitzó bastant ric pel que fa al nostre tema --com ho ha mostrat en el seu article sobre l'*affaire* Dreifus a la *Recherche* (1988)--, sobretot si tenim en compte que la màxima és un dels llocs privilegiats d'escenificació de la llei i la norma; d'una llei i una norma essencialment fictícies, és clar, per bé que ningú no negarà avui que és aquest un dels terrenys pels quals es filtra l'extratext --els temps de l'immanentisme extremista s'han acabat, com ja hem tingut ocasió de constatar-ho en més d'un punt al llarg d'aquest treball.

Devem a Hamon haver mostrat, a través d'un corpus cenyit al naturalisme (i especialment a Zola), que el text novel·lesc suggereix a través de diferents procediments la impossibilitat de fer dependre o

explicar la realitat per una norma única: la realitat de la ficció és més aviat una cruïlla, un *patchwork* d'universos de valors. En el seu estudi, molt més teòric, sistemàtic i metodològic que el de Suleiman, Hamon parteix de la base que tot novel·lista és un enciclopedista i un escenificador del normatiu, i detecta l'espai avaluatiu del text en quatre punts neuràlgics, a cadascun dels quals correspon un sistema d'examen o de control²¹⁸. El primer d'aquests punts concerneix la mirada dels personatges (el seu "savoir-voir"), avaluada per l'estètica; el segon, el llenguatge (el "savoir-dire"), estudiat per la retòrica i la gramàtica; el tercer, el treball (el "savoir-faire"), valorat per la tecnologia; i el quart, la conducta (el "savoir-vivre") dels personatges, el qual té a veure amb la moral --considerada com el sistema ideològic per excel·lència, l'"*interprétant universe*" (109) dels altres sistemes de mediació avaluativa. Tindríem doncs quatre personatges o funcions-- tipus: el xerraire, el miraire ("regardeur"), el treballador i l'actor social, a través dels quals tota novel·la arrossega "son appareil de normes, de principes, de 'manières' (de table et autres), de sanctions, d'évaluations et de canevas plus ou moins codés, qu'ils soient prohibitifs, prescriptifs ou permissifs" (220). Sembla quasi inútil subratllar el profit que podem extreure de l'òptica de Hamon, si l'apliquem a una obra com la *Recherche*, que comparteix més d'un punt amb el naturalisme --per molt que Proust renegué de Zola--, com han mostrat molt bé Swahn (1979) i del Prado (1990: 68-69). Tot lector de la *Recherche* sap, a més, la innegable presència que hi tenen tres dels codis estudiats per Hamon, constantment sotmesos, via màxima, a l'apreciació del narrador: la mirada (i no sols la del protagonista-voyeur), el llenguatge (sobretot el de la resta de personatges), i la conducta (tant de Marcel com d'altri); pel que fa al treball, és sabut que Proust el relega en un pla ínfim --d'aquí el menyspreu que ha generat la seva obra entre els realistes purs i durs, marxistes o no. Sense parlar, naturalment, del fet que la màxima

²¹⁸ El vocabulari recorda tres articles anteriors de HAMON, tots ells exemplars: "Un discours contraint" (1973) --sobre el realisme--, "Clausules" (1975) --sobre els punts estratègics del text-- i "Texte littéraire et métalangage" (1977), de títol molt més transparent; la publicació que els acollí (l'emblemàtica i resistent *Poétique*) diu molt de la línia metodològica que segueix l'autor --i personalment creiem que diu molt, també, en favor seu.

proustiana (i segurament cap màxima veritable) no és mai només, purament, descriptiva, ja que entra sempre, poc o molt, en l'esfera de la "Weltanschauung" de qui l'enuncia.

No sembla impertinent en aquest context fer entrar aquí les remarques sobre el que havíem avançat en introduir aquesta secció, en al·ludir al "jo" de la *Recherche* com a pura fórmula²¹⁹. És a dir, com a figura heurística o, si es vol, hermenèutica, en qualitat d'*ego memorans* transcendent per un *ego loquens* o un *ego scribens* (Campion 1992) que obté del seu domini de la vida i la realitat la mateixa abstracció i la mateixa absència sobirana que hom deu adquirir des de l'ultratomba (en la mesura, és clar, que puguem imaginar-nos en aquesta situació). Ens trobem doncs davant la intrusió massiva d'una veu narrativa (un narrador-locutor) que desborda --per envair-lo-- el marc de la ficció, i que a voltes sembla tenir per funció menys la de ressuscitar la realitat que la de desfer-se'n per saturació interpretativa. Ja deia Barthes, en el brillantíssim i molt metodològic prefaci als seus *Essais critiques* (1963) --en què destil·la nombroses remarques sobre els pronoms personals a partir de Jakobson i Peirce--, que una anàlisi del "je" proustià demostraria que estem davant un "Il" en segon grau, un "Il *retourné*" (17)²²⁰, ja que la dificultat (i l'obligació, sembla dir Barthes...) de l'escriptor no és "*ni d'exprimer ni de masquer son Je [...], mais de l'abriter, c'est-à-dire à la fois de le prémunir et de le loger*" (16). Instal·lar i custodiar alhora el "jo"... tan fàcil de llegir en altri (Barthes ho ha demostrat a bastament)... però tan difícil d'escriure.

Diferents estudis en aquest sentit --sobre els pronoms personals i/o sobre el seu ús en la *Recherche*-- corroboren el que ja havia pressentit el lector corrent: sense rostre ni edat (i quasi sense nom),

²¹⁹ La idea es troba ja en el mateix Proust, en una carta a Henri de Régner de 28 de novembre de 1920 en què, una vegada més, subratlla el caràcter no autobiogràfic de la seva obra --i ja hem vist que això sols és cert en part, i també que no és del tot fals: "je ne suis pas d'accord avec vous quand vous voyez des Mémoires, des Souvenirs, dans une oeuvre construite où le mot fin a été inscrit au terme du dernier volume (non paru encore) avant que fussent écrits ceux qu'on vient de publier. Le 'Je' est une pure formule, le phénomène de mémoire qui déclenche l'ouvrage est un moyen voulu, comme si vous voulez la grive entendue à Montboissier qui ramène Chateaubriand à Combourg" (C, XIX: 630-631).

²²⁰ Similarment, REVEL ([1960]: 177) pensa que, com Montaigne, Proust és l'escriptor no pas del 'jo' egocèntric (Chateaubriand), sinó del 'jo' egòfug.

les reaccions específiques de Marcel i les situacions particulars que li toca viure es troben tothora, gràcies a la despietada anàlisi del narrador, en el context de forces universals per a les quals cada "eventualitat" serveix com una evidència o un exemple. Dissolent la història de Marcel en la història general de la humanitat i la memòria col·lectiva de la civilització --regressem a Adam i Eva i a les primeres edats de la vida biològica, ja en encetar la *Recherche*--, el narrador aconsegueix d'anul·lar en els esquematismes de l'abstracció el que viu i veu el seu 'jo' passat, l'àmbit dels seus impulsos i dels seus humors. D'aquí, és clar, la importància, en la *Recherche*, del metallenguatge científic --i d'aquí també, naturalment, de la màxima: com a infatigable espia dels signes que és, el narrador vol arribar, més enllà de les màscares amb què es disfressa la realitat, a l'autèntica estructura de les coses, necessitat que el porta a comparar les tècniques que emprava amb les pròpies d'un gran nombre de disciplines intel·lectuals en què empresonarà els resultats de les seves interpretacions --des de la química i la botànica a la psicologia i la filologia, passant, òbviament, per la medicina i la patologia²²¹. Potser per tot això Barthes ([1978]: 319) entreveia en el personatge de Proust la figura paradoxal del *puer senilis*, del nen adult en qui conviuen i es conjuguen passió (gràcia) i saviesa (reflexió) --i potser per això també el mateix Barthes deia creure que arribaria un dia que "Marcel" ingressaria en els diccionaris de mites, encara que no estem tan segurs com semblava ell de desitjar que aquesta possibilitat acabi acomplint-se.

I ja que havíem al·ludit, al paràgraf anterior, als estudis que poden servir per aprofundir en el tema de què estem tractant, bo serà que almenys n'esmentem els que creiem més significatius, i que en

²²¹ En sentit anàleg s'han expressat autors tan il·lustres com VALÉRY ([1923]) i ADORNO ([1958]). Valéry hi compara Proust a Montaigne, Descartes i Bossuet, i diu que "tous ces grands hommes parlent abstraitement; ils approfondissent; ils dessinent d'une seule phrase tout le corps d'une pensée achevée" (774); Adorno, en el seu dens "L'essai comme forme", reivindica el científisme de Proust en aquests termes: "Sous la pression de l'esprit de scepticisme et de ses exigences, qui se trouvent également de façon latente chez l'artiste, Proust a cherché soit à sauver, soit à restituer dans une technique imitée des sciences elles-mêmes, dans une sorte d'organisation expérimentale, ce qu'on considérait à l'époque de l'individualisme bourgeois [...] comme les connaissances acquises par l'expérience vécue d'un homme tel que cet *homme de lettres*, aujourd'hui disparu, que Proust fait revivre encore une fois comme un cas suprême de dilettantisme" (11-12).

fem un repàs necessàriament sumari. A més dels ja citats (entre altres) de Barthes, Starobinski, i Campion, cal fer un lloc als de Martin-Chauffier (1943), Pouillon (1957) i Moore (1984), als quals afegirem, vulnerant la cronologia de la sèrie, el de Picon ([1963]), que situem al final a causa de la seva naturalesa avaluativa més que no descriptiva. Martin-Chauffier fou sens dubte un dels primers a sentar les bases per a l'estudi de la *Recherche* a partir de la primacia que hi té el 'jo' narrador respecte al 'jo' personatge: aquell no ordena pas la vida sinó el seu art, extraient de les dades de l'existència les lleis generals de la veritat, mentre que el segon seria una mena de pretext o d'engany, un absent del qual quasi mai no tindríem un retrat viu i sensible. A "Les règles du 'je'", Pouillon arribarà a dir, avantçant-se a Barthes --però sense referir-se a Proust, sinó a Michel Butor i a Jean Lagrolet--, que el 'jo' seria més objectiu que el 'il', ja que té la capacitat de posar-nos en guàrdia --i, en aquest sentit, acusa de tòpica la idea segons la qual la primera persona permetria més fàcilment la identificació del lector amb el narrador: "les gens que nous connaissons disent 'je', mais ce 'je' les dévoile, les objective à mes yeux et ne supprime en rien la distance qui me sépare d'eux"; així, podem admetre la veracitat de "il était une nature extrême", però la nostra experiència de la realitat i de les persones ens fa sospitar que davant de "j'étais une nature extrême" topem amb la mentida mateixa²²². Finalment, també Moore subratlla, com Martin-Chauffier (però amb molta més contundència) el caràcter omnipresent i voraçment possessiu del narrador de la *Recherche*, el qual es troba inserit en un procés quasi èpic de recerca epistemològica; Moore examina a més, i amb detall, les estratègies narratives que permeten establir i mantenir l'"objectiva subjectivitat" del narrador --l'"erzählendes Ich" o "narrating ego", diu, per oposició a l'"erlebendes Ich" o "experiencing ego": 1) la màxima explotació de les ambigüitats inherents a l'ús de la primera persona, constantment contaminada per un "nous" o un "on" sentenciosos; 2) l'aïllament del narrador de qualsevol participació activa en els esdeveniments de què

²²² En termes de PINGAUD (1958) --que fa seva la proposta general de Pouillon segons la qual tot relat seria per definició relat del passat--, "pour que le 'je' s'affirme, il faut qu'il s'analyse, et l'analyse est un premier pas vers l'objectivité"; el Marcel de Proust seria en aquest sentit com l'Adolphe de Constant: un "jo" que "cherche désespérément à se donner la solidité reposante, la clarté d'un 'il'" (94).

dóna fe --és un voyeur consumat, un mestre del veure-sense-ser-vist; i 3) la subordinació del sentit de si mateix, per part del narrador-espectador, a les exigències d'un procés objectiu d'anàlisi. També el reputat Picon parla de la impersonalitat del 'jo' de la *Recherche*, les precaucions analítiques del qual li farien mantenir una relació pòstuma amb la vida; però el fet que Proust cedeixi la paraula a una consciència omnívora que explicita la realitat en lloc de mostrar-la sense cap mediació --alliberada del teixit dels comentaris (Flaubert)-- faria d'ell un novel·lista retrògrad. Com es veu, Picon pensa que la literatura moderna francesa sols pot inscriure's "du côté de l'implicite" (202), i, per tant, "dans l'après-Flaubert"²²³.

Altres especialistes, és clar, entenen que aquesta preeminència, dins la novel·la, del "discours" --la intervenció constant de l'autocontemplació i la reinterpretació, del "savoir-faire" d'un "fabricateur" (Charles 1995: 337)-- és un "signe des temps", un signe d'avantguarda²²⁴. Això és el que semblen creure si més no, entre molts d'altres (i som, de nou, forçosament ràpids en la selecció),

²²³ Molt ens temem que rera els elogis de Flaubert i la condemna de Proust s'amaga una crítica a la "profunditat", noció suspecta de conservadorisme. Una anàloga disjuntiva a l'establerta entre Proust i Flaubert, i de fet tant o més estèril, s'ha fet sovint en relació amb Baudelaire i Rimbaud --¿quin dels dos és més modern?

²²⁴ Que la *Recherche* doni molt més del que promet és el que es dedueix del darrer número de la revista *C.R.I.N.* (BERTHO (comp.), 1994): Proust no sols seria modern, sinó postmodern --contemporani. Intenten posar-ho de relleu, sobretot, HENRY, HILLENAAR, BAL i SOLLERS (vegeu 1994 per a cadascun d'ells). Henry, com sempre, des de la perspectiva filosòfica que mai no l'abandona, i duríssimament criticada --perquè és al·legòrica i no pas filològica-- per COMPAGNON en el mateix volum: segons Henry, la *Recherche* seria moderna no sols perquè reflecteix admirablement la solitud de l'individu --la "crise du sujet coupé de son essence" (23)--, sinó també perquè realitza "le rassemblement d'un savoir qui assure à chacune de ses observations assise et inscription catégorielle" (26); Hillenaar des de la psicoanàlisi, que els darrers anys sembla haver renascut de les seves cendres: l'article en qüestió no aporta nous elements, però fa un repàs bastant sòlid dels estudis psicocrítics sobre Proust; Bal, per la seva banda, publica un escrit excel·lent sobre la fotografia en la *Recherche*: "Proust contemporain est donc tout d'abord un Proust photographique" (118) --són interessantíssimes les seves remarques sobre la fugacitat i la "poétique de l'instantané"; l'intel·ligent Sollers, finalment, parla amb Bertho de les "audàcies" de Proust en el terreny obscur de la perversió, i especialment de l'homosexualitat femenina, que seria un "univers plus noir, plus dérobé, moins spécifiable" (135) que la masculina --i és en aquest sentit que Gomorra seria superior a Sodoma.

Derrida (1980), Kent (1983), Schaeffer (1983 i 1989) i Molino (1993). Des de latituds diverses (o des de cap latitud), tots ells fan seva la idea de la necessària contaminació o hibridació genèrica, i és en aquest sentit que ens sembla just, per cloure capítol, cedir-los breument la paraula.

Et si c'était impossible, de ne pas mêler les genres? Et s'il y avait, logée au coeur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination? Et si la condition de possibilité de la loi était l'apriori d'une contre-loi? (178).

Ens trobem, com es veu, davant el més genuí estil derridià: no hi ha text sense gènere --com tampoc no hi ha text que no sigui travessat per la llei--, però aquesta "participació" no s'ha d'entendre mai com una "pertinença" en el sentit taxonòmic, classificatori o genealògic del terme, sinó que revelaria la "folie du genre" (200)²²⁵. També Kent es rebel·la contra la idea de puresa genèrica, després d'atacar el reduccionisme inherent a la perspectiva psicològic-antropològica (frazeriana i junguiana) que fa seva Frye a l'erudit *Anatomy of Criticism* (1957), en què la literatura es veu subordinada als models arquetípics i mítics que englobarien tota la cultura; més atent a les convencions formals que informen un gènere específic, Kent intenta fer palès el seu propòsit postulant deu regles, de les quals són especialment interessants, en el nostre context, la tercera i la quarta, en el sentit que s'hi recull ja la conclusió que un gènere híbrid no es mai predictable --no es conforma a les expectatives del lector:

3. Formal conventions from a pure genre may combine, through the principles of foregrounding, with the conventions of another pure genre to form 'hybrid' genres.

4. A hybrid genre is higher in uncertainty and information content than a pure genre.

²²⁵ Derrida recolza el seu punt de vista en *La Folie du jour* (1973) de Blanchot, la primera versió de la qual aparegué a la revista *Empédocle* el maig de 1949, amb l'enigmàtic subtítol de *Un récit?*

Tal vegada és però Schaeffer qui ha subratllat i combatut amb més vehemència la naturalesa ontològica i epistemològica de la gran majoria de les teories genèriques --totes aquelles que, declaradament o no, conceben el gènere com una mena d'exterioritat transcendent al text (o com a pseudo-exterioritat en el cas de Croce), i que esdevenen per aquest fet empíricament inatacables; Schaeffer ve a dir que la genericitat és una categoria operatòria i dinàmica sols si l'entendem com a funció textual, una funció que permet veure, d'una banda, que no hi ha text sense gènere, i, d'una altra, que per a tot text en gestació el model genèric és un material a treballar o a reformular --en són una bona prova els dubtes genèrics que manifesta Proust, com hem vist a l'inici d'aquest capítol--; per això insisteix Schaeffer que el millor terreny d'estudi de la genericitat és el de la transformació genèrica, que fa entrar el nou text no pas en una il·lusòria agenericitat, sinó en la multigenericitat --i addueix els casos de Rabelais o Joyce²²⁶. Molino, finalment, recorda que la teoria literària d'avui concep el gènere com a norma o categoria cultural, en tant que llei o força de clares implicacions, tant pel que fa a les condicions de producció --les estratègies de l'autor-- com pel que fa a les condicions de difusió i recepció --les expectatives del lector, el qual, òbviament, té la llibertat de reconèixer en un text trets genèrics que desafien el compromís manifestat pel seu creador; anàlogament a Derrida, Kent i Schaeffer, Molino pensa que part del costat revolucionari de la literatura moderna i contemporània no radica pas en la seva suposada agenericitat, sinó en l'explotació que fa d'una "stratégie du mixte" (23) o confusió/combinació genèrica que intenta acabar amb les fronteres imposades per la tradició.

²²⁶ L'altre règim és el de la reduplicació o exemplificació genèrica (1989: 156-164), cas en què "l'oeuvre est saisie comme réalisation d'un acte communicationnel global et non pas comme message spécifique: elle vaut comme exemple d'une *structure intentionnelle* qui lui préexiste et qui l'institue comme acte intelligible et non pas comme *structure textuelle* individuelle" (164).

7. LA MÀXIMA I EL LECTOR

D'entre els components de la literatura que en les recerques actuals estan més a l'ordre del dia, el lector ocupa sens dubte un lloc privilegiat. Ho demostren sobradament l'auge i els èxits de les diferents poètiques de la lectura, i en especial de la *Rezeptionsästhetik*, la qual, fent seva la premissa fenomenològica del paper central del destinatari en la determinació del sentit, ha corregit o relaxat l'idealisme inherent a altres corrents de la crítica, com ara l'estructuralisme --advocat defensor de l'autoreferencialitat o l'immanentisme del text-- i la crítica biogràfica (i part de la psicoanalítica), que tendia a fer de l'autor el productor solitari de la significació de l'obra. No sembla però menys exagerat creure que l'estètica de la recepció comporti, com ho pretenia ja Jauss ([1967]) en la seva "provocativa" lliçó inaugural a la Universitat de Constanza, un "canvi de paradigma", sigui en la comprensió del món, sigui, més humilment, en la de la literatura²²⁷. Ens sembla a més que, en desplaçar massa unilateralment el centre d'interès en el lector --sigui l'històrico-empíric, el modèlic o ideal, o el postulat o implícit--²²⁸, l'Escola de la recepció pot caure fàcilment en el perill d'un nou transcendentalisme no menys perillós que la "metafísica de l'*écriture*" condemnada per Jauss ([1975]: 60) o el "substancialisme" a què

²²⁷ Jauss manlleva l'expressió de "canvi de paradigma" a KUHN ([1962]), que utilitza el terme de "paradigma" per definir el quadre explicatiu vigent en un moment donat --els paradigmes, diu Kuhn al prefaci del seu tractat, són els "scientific achievements that for a time provide model problems and solutions to a community of practitioners" (viii). Es llegiran a propòsit les interessants reserves que formula GUMBRECHT [1975] contra l'estètica de la recepció entesa com a motor d'un canvi de paradigma: després de repassar les fases proposades per Kuhn en el seu model de revolucions científiques, Gumbrecht conclou negativament que, "atendiendo estrictamente a la caracterización introducida por Kuhn del término científico 'paradigma', no se puede hablar de un nuevo 'paradigma de la ciencia literaria', dado que siguen sin existir los tratados que sirvieran de modelo de investigación normal, proporcionando en estudios concretos una respuesta ejemplar a las nuevas preguntas de la ciencia literaria con la consideración de todos los factores relevantes" (173).

²²⁸ Vegeu a propòsit COSTE (1980), que distingeix tres concepcions del lector en el terreny de la metaliteratura: 1) el lector ideal en el pla del desig, 2) el lector virtual en el de la seva potencialitat, i 3) el lector empíric en el de la realitat.

al·ludeix Warning ([1975]: 13) en referir-se a a les formes tradicionals de l'estètica de la producció i de la descripció. No cal dir que aquest transcendentalisme reverenciós --i no sols respecte del destinatari, sinó de la literatura mateixa-- és en part explicable per la dimensió sacralitzadora que ha llegat a l'estètica de la recepció la filiació hermenèutica en la qual li agrada inscriure's, dimensió que ha estat ja i continua sent motiu de lluites internes al si de la mateixa Escola.

És obvi que una obra no pot explicar-se només partint de la base de la seva gènesi; com també que un text no és una màquina sense context i regulada en la seva autosuficiència per mecanismes interns. Però no és menys ampul·lós o utòpic pensar --com sembla postular-ho la tendència majoritària dins les diferents línies de la poètica de la recepció-- que accedim al sentit d'un text a partir d'una equivalència idíl·lica entre les seves suposades "exigències" i les nostres reaccions, i que, inscrits en els moviments de la seva trama, actuem segons unes operacions que actualitzarien la totalitat de les nostres competències lectores. Creure, per exemple, que podem assemblar-nos al Lector Model d'Eco ([1979]) --equipat amb un conjunt implícit de sabers, codis culturals i inferències tan elevat, una biblioteca i una enciclopèdia interiors tan nodrides-- fa de tot text un artefacte massa mandrós i ens converteix a tots en uns lectors massa laboriosos; per molt atractives i enginyoses que siguin, les propostes de l'italià ens transformen en metalectors sistemàtics, intèrprets que sotmetem tota lectura a un test d'acceptabilitat impossible de satisfer, perquè la iniciativa interpretativa i la competència ideològica exigides per aquelles propostes són tan exacerbades que veiem allunyar-se més i més les condicions d'èxit de l'aproximació a qualsevol llibre. I si tenim el dret de trobar massa modèlic el Lector Model d'Eco, tenim el dret, també, de trobar massa implicat l'*implizite Leser* d'Iser ([1972]); i no pas, naturalment, perquè no sigui cert que la perspectiva del receptor orienta i determina en gran part la significació dels elements d'una obra d'art, sinó més aviat per la desmesura amb què l'alemany en localitza les traces o "apel·lacions" ([1970]) i la multitud de concrecions amb què preveu que els donarem adequada resposta (seguint la lògica gadameriana de pregunta-resposta pel que fa a la relació entre text i lector) --amb la qual cosa hom té la sensació que l'*opera aperta* esdevé obra tancada. No sempre, ens sembla, l'autor concep la seva

creació en funció del comportament i el paper que espera del lector --com si aquest fos una "estructura" a efecte calculat--, el qual pot simplement progressar en la seva activitat sense copsar o voler omplir els cèlebres llocs buits (*Leerstellen*) o indeterminats (*Unbestimmtheitsstellen*)²²⁹, i no per aquesta mancança deixar de ser competent o d'actualitzar bona part de l'horitzó d'expectatives (*Erwartungshorizont*) de l'obra²³⁰.

El vocabulari llaminer i les garanties tècniques amb què es protegeix la teoria de la recepció són sens dubte altament estimulants, però no ens han de fer oblidar un detall aparentment molt simple, i causa de molts perills: que una cosa és el que el text diu al lector que ha de fer (qüestió no tan fàcil de detectar com pretenen alguns), i una altra de molt diferent el que el lector fa realment, per la senzilla raó que la convergència mística entre text i destinatari --basada en la pretesa "autoritat" que registra en el primer el lector implícit, suposadament anticipador de la presència del lector empíric-- serà sempre, per sort, un ideal, si més no en les obres originals. El cant amb què molts teòrics saluden el fenomen de la identificació com a factor altament condicionador de la lectura --tan rebutjat per un Brecht o un Adorno, i tan present, en canvi, en les notes del mateix Jauss sobre l'experiència comunicativa i alliberadora de la *catharsis* aristotèlica ([1972]: 148-151, [1977]: 54-55, 159-184 i 277-283)-- ens sembla simplificar l'acte de lectura amb un escriure de psicologia unívoca o unidireccional.

²²⁹ Aquests són segons ISER ([1970]) una condició de l'activitat estructuradora del lector i motiu de l'acció d'aquest damunt el text, alhora que element fonamental de commutació entre ambdós, ja que "hacen adaptable el texto y posibilitan al lector, con la lectura, convertir la experiencia ajena de los textos en experiencia privada" (148). Com veurem tot seguit en parlar del fenomen de la "identificació" en tant que categoria estètica central i "vital" del procés de la lectura en l'estètica de la recepció, assumir l'experiència aliena ha de ser possible i fins necessari, ja que, diu Iser al mateix article, "la estructura del texto permite integrar en la 'historia de la experiencia propia' (S. J. Schmidt) lo que era hasta ahora desconocido" (148).

²³⁰ És difícil en aquest sentit no estar d'acord amb el punt de vista que des de l'estètica de la producció ha expressat MACHÉREY ([1966]): "le non-dit du livre n'est pas un manque à combler, une insuffisance qu'il conviendrait de rattraper. Il ne s'agit pas d'un non-dit provisoire, qu'on pourrait définitivement éliminer. Ce qu'il faut, c'est discerner son statut nécessaire de non-dit en l'oeuvre" (103). Com es veu, Macherey pensa que l'inacabament d'una obra pertany de ple dret a l'obra mateixa, i per això no subscriu la ideologia de l'*opera aperta* d'Eco (de la qual parteix).

Així, per exemple, se'ns fa difícil de convergir amb el postulat amb què Poulet obre *La conscience critique* ([1971]), segons el qual "l'acte de lire (auquel se ramène toute vraie pensée critique) implique la coïncidence de deux consciences: celle d'un auteur et celle d'un lecteur" (9)²³¹. També ens costa d'acceptar sense una bona dosi d'escepticisme la retòrica empàtica i la concepció psicodinàmica de la lectura que fa seva Inge Wimmers Crosman (1988) --especialista en l'"Audience-oriented Criticism"--, per molt ben recolzades que estiguin en els treballs d'Alcorn (1987) o de Brooks (1985). Segons Crosman, en efecte, la lectura seria un intercanvi dialògic entre autor i lector en què aquest darrer s'apropriaria de l'obra del primer emmirallant-se en les aventures del relat i aplicant la ficció a la seva pròpia vida, a través d'un treball narcisista de projecció i introjecció consistent a veure's en la situació d'un altre, i amb el premi consegüent d'arribar a una millor comprensió de si mateix. Ens sembla que l'actitud terapèutica i socio-educativa que revelen premisses d'aquesta índole --ja que el procés de "transferència" tindria aquí clares funcions hermenèutiques i cognoscitives pel que fa a la constitució del subjecte-- desborda clarament el marc d'interessos propis de la teoria literària. Per molt que com a homes puguem tenir la impressió, en haver acabat una obra genial (la *Recherche* o una altra, tant se val), de no saber llegir el món altrament que travessats per les seves categories, com a lectors i com a analistes hem de saber mantenir-nos dins les fronteres d'uns certs límits, o almenys no presentar com a objectiu o científic allò que no són sinó judicis de valor estretament vinculats als possibles efectes i afectes vehiculats per un text. Certament, la literatura pot ensenyar-nos moltes coses; fins i tot, si es vol, a comprendre una mica més el món, els altres i nosaltres mateixos --difícilment a ser millors o més bons (potser al contrari)--, però en ser explotada esgrimint com a raó principal les seves virtuts pragmàtiques (d'ordre sociològic, psicològic, epistemològic o altres), se la fa caure en un funcionalisme

²³¹ Tesi ja exposada al seu famós article "Phenomenology of Reading" (1970), en què el concepte motriu és que les idees de l'autor poden ser interioritzades pel lector: en llegir --en accedir als pensaments d'un altre-- abdicaríem temporalment de la nostra pròpia individualitat. A "The Reading Process: A Phenomenological Approach", ISER ([1972]: 292-293) fa seva i elogia l'òptica de Poulet.

que n'excusa la seva gratuïtat i, per què no, el seu ludisme connatural. En efecte, molt radical i exigent es mostra Jauss ([1967], in Gumbrecht *et alii* (1971)), en pretendre que l'eficàcia virtual de la literatura té a veure amb la seva contribució a la "emancipación del hombre de sus vínculos naturales, religiosos y sociales" (114), partint del criteri que la seva funció social

sólo manifiesta sus auténticas posibilidades cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su vida práctica, moldea su interpretación del mundo y repercute así en su comportamiento social (104).

I molt diu de la ideologia subjacent a aquests requeriments pensar que la fusió dels dos horitzons (l'horitzó previ de l'obra i el que li aporta el lector)

puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, en el acceso a una propuesta de identificación o, de manera aún más general, en la afirmación de una ampliación de la experiencia (Jauss [1975]: 77)²³².

Com ja havíem suggerit en un incís, és relativament fàcil contestar aquesta filosofia passant per la *Teoría estética* d'Adorno ([1970]), així com per les remarques fonamentals de Bürger ([1977]: 181-195) i de Zimmermann ([1974]: 53-58) --el primer confronta Jauss amb Adorno, precisament, mentre que el segon amb Brecht i Benjamin. Comencem per Adorno mateix, que a "Eficacia, vivencia, 'conmoción'" (318-321), sosté que les obres artístiques no són "protocolos de excitaciones"

²³² Similarment, per no atènyer-nos sols a Jauss, VODICKA ([1975]) pensa que una obra, en esdevenir component de la vida mental del lector, pot tenir la capacitat no sols de completar la seva manera d'interpretar la realitat, sinó d'influir en el seu "obrar, pensar y sentir" (62); per la seva banda, ISER ([1975]) replica, contra les crítiques de què ha estat objecte, que: "[...] la lectura no es una terapia que traiga nuevamente a la comunicación los símbolos separados y excomulgados por la conciencia. Pero cuando la certeza del sujeto ya no se basa exclusivamente en su conciencia, ni siquiera en el mínimo cartesiano según el cual es lo que se percibe en el espejo de su conciencia, entonces la lectura de literatura de ficción en cuanto movilización de la espontaneidad cumple una importante función en el 'devenir conciencia'" (208).

(319), ja que l'element constructiu de l'art no es correspon amb la seva expressió emocional (mimètica). Molt més que una vivència particular, l'experiència artística "es la irrupción de la objetividad en la conciencia subjetiva. Y esa objetividad es siempre su mediación, aun en los casos en que la reacción subjetiva es muy intensa", amb què queda clar que no hi ha apropiació o recepció veritable sense distanciament (i hom recordarà Brecht) o reflexió crítica --tesi que, en fer coincidir experiència i teoria estètica, combat frontalment el fenomen de la identificació entès com a moment nuclear del procés receptiu²³³. Bürger, atent a les diferències socials i d'època en la recepció --és a dir, a la transformació històrica de la funció de l'art--, nega que pugui acceptar-se la versió jaussiana de la identificació com a "modo suprahistórico de apropiación" (192): la identificació és la manera dominant de recepció, però una manera deficient, en el sentit que ve estimulada per la indústria de la cultura; a partir de la llibertat de formes i materials entronitzada per l'avantguarda, cal tenir molt en compte el fenomen de la recepció "distanciada". Citarem, per acabar, les paraules severes i difícilment rebatibles de Zimmermann ([1974]: 56), en el seu posicionament en contra del que considera la funció curativa i pedagògica que l'estètica de la recepció atorga a la literatura:

²³³ Dins la mateixa *Ästhetische Theorie*, en l'article "Rezeption und Produktion" ([1970]: 338-341), diu Adorno: "[...] la relación del arte con la sociedad no hay que buscarla ante todo en el ámbito de la recepción. Hay a ésta una previa: en la producción. El interés por descifrar socialmente el arte debe volver a él en lugar de contentarse con determinar y clasificar los efectos que, a menudo por motivos sociales, divergen totalmente de las obras de arte y de su contenido social objetivo. Desde tiempos inmemoriales, las reacciones humanas ante las obras de arte están mediadas en grado sumo, no se relacionan inmediatamente con la cosa [...]. La investigación del efecto no alcanza ni al arte como hecho social ni en modo alguno debe dictarle normas, según la usurpación que hace el espíritu positivista [...]. Arte y sociedad convergen en el contenido, no en algo exterior a ella". Hem corregit aquí la versió castellana de Taurus (1971: 299), clarament deficient en nombrosos punts --començant per la traducció de "Rezeption" per "acceptación".

La transformación de un objeto de conocimiento en objeto de consumo discutida por Benjamin, la cual presupone históricamente la conversión universal en mercancía, afecta también a la forma de recepción, en donde la forma de mercancía de la literatura y el solipsismo práctico de su asimilación tienden a obstaculizar tendenciosamente el logro de una comunicación provechosa para la vida práctica. El método de la estética de la recepción comparte con la negativa teoría manipuladora de la *nueva izquierda* y su análisis de la *literatura de masas* la concepción de que es posible una inducción de la conciencia orientada y relativamente directa, o una modificación de la conciencia por medio de la recepción de productos culturales (56).

No voldríem pas haver donat a entendre amb tot el que hem dit que encabim en el mateix sac totes les aportacions de les diferents poètiques de la lectura, sinó sols apuntar algunes de les insuficiències en què poden caure i dels riscos que les tempten a causa del fet que negligeixen massa sovint les conseqüències que es deriven de la pseudoreferencialitat intrínseca del llenguatge ficcional. Si no en tots, en aquest punt almenys Iser ([1972]) és especialment convincent (per bé que en part contradictori en relació amb la seva tesi de la necessitat d'identificació i d'il·lusió del lector), en insistir que els comentaris i les remarques metaficcionals presents en un text --dins els quals la màxima ocupa un lloc de pes-- s'inscriuen en la tècnica del punt de vista que contribueix a crear zones d'indecisió. Això deriva del fet que aquests comentaris i aquestes remarques --enunciades per l'autor o el narrador (per a nosaltres, el narrador) en el seu paper de lector-- han de ser entesos com a "ofertes de valoració" hipotètiques i iròniques que en qüestionen les "promeses de consistència" (Warning 1975: 27). Ho vèiem ja en el darrer apartat del cinquè capítol: en comentar la seva història, el narrador pot actuar com un consumat mentider que escampa signes per fer encara més difuses les pistes --és l'"unreliable narrator" de Booth de què hem parlat al capítol tercer (Cf. 85-86)--, situació que en el "programa" d'Iser té un interès particular, justament perquè estableix una xarxa subtil de perspectives canviants i contradictòries que propicia la participació del lector, el qual es veu obligat a interrogar-se sobre la intencionalitat profunda d'aquestes mentides. En paraules textuais d'Iser referents al "procés temporal" de la lectura:

Strangely enough, we feel that any confirmative effect --such as we implicitly demand of expository texts-- is a defect in a literary text. For the more a text individualizes or confirms an expectation it has initially aroused, the more aware we become of its didactic purpose, so that at best we can only accept or reject the thesis forced upon us. More often than not, the very clarity of such texts will make us want to free ourselves from their clutches. But generally the sentence correlatives of literary texts do not develop in this rigid way, for the expectations they evoke tend to encroach on one another in such a manner that they are continually modified, if not completely changed, by succeeding sentences. While these expectations arouse interest in what is to come, the subsequent modification of them will also have a retrospective effect on what has already been read. This may now take on a different significance from that which it had at the moment of reading (278).

Pàgines més endavant, Iser tracta de la figura d'aquell narrador que, oposant-se a les impressions que podríem formar-nos per nosaltres mateixos, acaba tornant-nos en contra seva, amb què deixa clar que el fenomen de la identificació que ja desaprovàvem més amunt com a mètode d'aproximació a la literatura, "is not an end in itself, but a stratagem by means of which the author stimulates attitudes in the reader" (291). També Stierle ([1975]) i Maurer ([1977]) reaccionen de manera semblant davant la necessària superació de la recepció pragmàtica en matèria literària. Stierle, afirmant que difícilment és possible establir si l'autor ha "volgut" dir el que ha dit, ja que en els textos de ficció --els quals fan un ús pseudoreferencial o autoreferencial del llenguatge-- "las condiciones de referencia no son asumidas simplemente como antecedentes extratextuales, sino que son producidas por el texto mismo" (110). Maurer, molt més incisiu i concret en aquest sentit, subratllant dues realitats estretament vinculades: l'una, que és una necessitat fonamental per al lector que el text l'orienti o el guiï, li faci evident quina és la seva "idea", perquè altrament, amb els seus propis mitjans i la seva pròpia llibertat, serà incapaç de generar l'esforç de "creació dependent" que li és assignat; l'altra, que l'autor pot utilitzar en contrapartida estratègies manipuladores, tècniques d'encaminament voluntàriament fals amb vista a desorientar el lector i que, un cop aquest les haurà descobertes, li permetran prendre distància, deixar de coincidir amb el punt de vista del narrador --heus aquí, doncs, un nou atac a la noció d'empatia-- i venjar-se del fet que no troba inclosa en la novel·la la

seva pròpia perspectiva llegint l'obra a contracorrent.

Que la màxima és potser menys una tècnica d'encaminament que una estratègia demagògica, ja ho hem deixat prou clar, ens sembla, al llarg dels capítols que precedeixen --especialment en algunes pàgines del tercer, consagrat a les antologies, i en la darrera part del cinquè, en parlar de la motivació. És clar que, per adonar-se'n --podrà objectar-se amb raó--, no cal llegir massa tractats de teoria de la lectura; segurament n'hi ha prou amb un xic d'intuïció i una certa dosi del sentit comú que ens proporciona la digestió d'unes quantes bones novel·les. Hem suggerit ja, en tractar el tema de la versemblança, que a partir del moment en què, com a lectors, ens adonem que la màxima entra dins les astúcies amb què el narrador de la *Recherche* s'esforça per fer plausible i "aguantar" el seu relat, aquest comença a semblar-nos inversemblant, i que, per tant, la màxima pot complir una funció inversa a la buscada. És clar que, ben mirat, no cal esperar a Proust per constatar que la màxima és un artifici o un ardit, que rera tota veritat formal traspuen indicis de falsedat, i intents de manipulació rera tot discurs que es dona com a força de llei la pressió que exerceix damunt el lector el codi "hipertrofiat" de la fórmula resolutive. És aquest un tret que ha estat objecte d'estudi i de polèmica des dels mateixos orígens del gènere, i que segles més tard un Baudelaire (1961), per posar un exemple, va saber expressar amb intel·ligent malícia, en una màxima sobre la màxima: "Quiconque écrit des maximes, aime charger son caractère: les jeunes se griment, les vieux s'adonisent" (470).

Entesa com a estudi de les tècniques de persuasió (i per tant, també de manipulació), la Retòrica --massa injustament oblidada per Jauss i els seus seguidors²³⁴-- fou ja, des d'Aristòtil, una teoria de la

²³⁴ A "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", JAUSS ([1975]: 61) l'esmenta sols de passada, i en una frase interrogativa. GUMBRECHT ([1975]: 173-174, n. 41) li retraurà indirectament aquesta negligència a través de KINDER i WEBER (KIMPEL i PINKERNELL (eds.) 1975), dels quals cita el següent: "la recepción, como aquello que 'de acuerdo con la naturaleza del asunto' tiene que seguir a la producción de obras de arte y que constituye la finalidad propia de la producción, como tal no es, naturalmente, ningún nuevo descubrimiento científico. La retórica y la estética no se ocupan en efecto de otra cosa desde la antigüedad que de exponer las reglas de cómo debe crearse una obra de habla humana, de manera que alcance este o aquel efecto" (223).

relació entre els subjectes en la manifestació dels seus acords i les seves discrepàncies; un art social que no concep el discurs altrament que en situació, com a mitjà de comunicació entre els homes. Un lloc de trobada, sintetitza Meyer (1993: 22), entre el 'jo' --l'orador, simbolitzat per l' $\epsilon\theta\omicron\varsigma$ -- i els altres --els receptors, representats pel $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ --, a través del llenguatge --el missatge o la qüestió tractada, el $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$:

Pathos, logos et ethos se retrouvent, sans que l'on puisse toujours les démêler avec précision. Se justifier implique des arguménys (logos), mais aussi la prise en compte de l'autre (pathos), à qui l'on veut plaire pour se faire accepter ou que l'on veut manipuler (ethos). Bref, il n'y a guère de distance entre les hommes qui n'ait à se justifier, et c'est bien ce qu'ils font sans cesse, en se présentant comme tel ou tel, en s'exprimant à partir de leurs positions respectives (28).

No és inútil recordar en el context d'aquest capítol que el coneixement previ de les possibles reaccions de l'auditori és condició *sine qua non* de l'èxit de l'argumentació, i que aquest coneixement permet a l'orador inscriure l'oient en l'enunciat per tal d'interpel·lar la seva vida emocional i forçar així la seva adhesió. No oblidem, tampoc, que si hi ha un tipus de discurs que pretén més que cap altre incloure el punt de vista del receptor, aquest discurs és la sentència, perquè els oients, diu Aristòtil a la *Retòrica*,

s'alegren si un orador, tot parlant d'una manera universal, encerta a abastar les opinions que ells mateixos tenen en llurs casos particulars [...], de manera que l'orador ha de preveure de quina forma es presenta la condició psicològica dels oients, quins són els seus pressupòsits i així expressar-se d'una manera universal (1395b).

La $\gamma\nu\acute{\omega}\mu\eta$ es mou i treballa, doncs, en un doble sentit: el de l' $\epsilon\theta\omicron\varsigma$ i el del $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$. El de l' $\epsilon\theta\omicron\varsigma$, d'una banda, perquè les sentències --si són "honrades", és clar-- "fan ètics els discursos" (1395b), per la qual cosa el sol fet de pronunciar-ne fa aparèixer també com a honrat l'enunciador, a qui se li suposa edat, vàlua i coneixement (i doncs, per extensió, virtut, bondat i prudència: moralitat) com a garanties d'autoritat i de credibilitat, sense les quals no podria convertir-se en portaveu de la comunitat. D'una altra, si la $\gamma\nu\acute{\omega}\mu\eta$ escenifica també el

πάθος, que és el que aquí ens interessa, és gràcies a les reaccions fàtiques que suscita; dels oients s'espera que confirmin amb el seu assentiment les fórmules dels savis: la sentència genera efectes eufòrics --identificació i reconeixement imaginaris-- que fan d'ella una mena d'absolut catàrtic. A la llum d'aquestes paraules i del que ja hem subratllat pàgines enrere amb l'ajut de Genette --la màxima com a maniobra amb què la ficció converteix la paradoxa en una nova doxa--, s'entendrà fàcilment per què Aristòtil parla de dos tipus de sentències (1394b): aquelles que no exigeixen cap demostració (cap epíleg), ja que no expressen res que sigui discutible o refutable, i aquelles altres que, referides als "objectes contestats o paradoxals", han d'anar precedides o ser completades per la causa o la prova, la qual actua com un suplement que les acredita. Que les acredita, naturalment, no en ni per a si mateixes, sinó envers algú, perquè ja en Aristòtil és el receptor que determina la classificació dels gèneres del discurs.

Un estudi dels possibles "efectes emotius" de la màxima damunt el lector implícit de la *Recherche* --o, si es prefereix, el seu narratori²³⁵-- ha de tenir en compte, d'entrada, la gran importància que té en l'obra el fenomen mateix de la lectura, sobre el qual treballs com els de Rousset (1964: 150-163), Barthes ([1976]: 42-43), De Man (1979: 57-78) o Sabry (1993) ja han dit l'essencial. Llegir per aprendre a viure i escriure, i fer-ho d'una manera o d'una altra --en un espai obert o tancat, fred o calent, en la claror del dia o en la foscor de la cambra...--, el cas és que el narrador presenta la bona lectura com un dels instruments ideals de què disposa Marcel en la via de l'autoconeixement. Concepció de què vol fer partícep el seu lector

²³⁵ La paraula ("narrataire"), forjada a partir del model *destinateur/destinataire* jakobsonià, és invenció del gran neologista que fou Barthes (1966: 9-10), i en narratologia ha destronat --com narrador, autor-- la més tradicional i menys tècnica "lector". Per oposició al lector real (sempre extern a la situació narrativa), el narratori ve a ser el lector implícit d'Isler, és a dir, el lector ficcional previst pel text, aquell al qual aquest s'adreça directament o indirecta. I com que és una imatge que s'interposa entre el narrador i nosaltres --és una entitat intradiegètica--, podem o no identificar-nos amb ella. Remetem per a aquesta qüestió a l'excel·lent article de PRINCE (1973) i al capítol "Auteur impliqué, lecteur impliqué?" de GENETTE (1983: 93-107).

implícit²³⁶, amb el qual s'ha confós o volgut confondre gran part de la crítica. Efectivament, aquesta s'ha dedicat a aplicar la regla al peu de la lletra, insinuant, com ja hem apuntat en encetar el present capítol, que una lectura eficaç de la *Recherche* ha de passar per la identificació entre la ficció i la realitat, i eventualment per una "reescriptura" o una "traducció" (mots molt emprats pel narrador) de la primera per part de la segona. Per Crosman (1988), per exemple, la manera com la novel·la mateixa tracta el tema de la recepció artística --la literatura de Bergotte, la música de Vinteuil o la pintura d'Elstir (per atènyer-nos als autors imaginaris, tant o més importants que els reals)-- funcionaria com a model hermenèutic de lectura reflexiva o empàtica per al lector empíric de la *Recherche*, de la qual cosa es derivaria "la nécessité d'aller au-delà des passions et actions du monde du texte pour inclure les actions et les passions du monde du lecteur" (79). En la versió més lírica de Pasco (1977), "each reader must be his own Magellan; he must set out on his own voyage *À la recherche du temps perdu* in the effort to discover his own structure and meaning, his own new world" (37). Uns anys abans, Soucy (1967 i 1971) no havia anat gaire més enllà en aquest tipus d'impressionisme recreatiu: l'efecte terapèutic de la lectura consistiria a anihilar momentàniament "one's subjectivity before the artistic vision of the author" i a "getting 'outside oneself' and into the mental world of another" (1967: 54) --conseqüentment, "the 'good' readers in Proust are inevitably creative readers who discover analogies in their own lives with experiences described in books" (1967: 52).

Més d'un estudi ha vist que el narrador de la *Recherche* (i a *fortiori* de les seves màximes) és un receptor benèvol i còmplice, una mena d'alter ego o de soci del narrador --en certa manera, la seva bona consciència (Cattai 1972: 199, Rava 1981, Alain Ifri 1983). D'un narrador, és clar, que recolza el seu propi valor en el seu "saber", i que amb l'ajut de la pressió formal exercida per les arts de què disposa

²³⁶ "L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces: 'mon lecteur'. En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même" (IV: 489).

intenta reforçar la pressió lògica del discurs per embuixar la intel·ligència de qui el llegeix²³⁷. La crítica silencia però massa sovint que el narratori no té per què coincidir amb el lector real, per molt que en sigui el relleu o l'intercessor. Que el lector pot no acceptar la imatge que d'ell mateix pretén donar-li el narrador a través del narratori és sens dubte una llei vulgar i comuna de la ficció, però si la portem aquí és perquè, pel que sembla, no és una llei tan fàcil d'assumir o d'aplicar. La màgia de la *Recherche* és tanta, i els seus "effets de réel" tan ben calculats, que molts lectors han caigut en el poder hipnòtic dels paranys que el text disposa çà i là: un d'ells, i no pas el menor, consisteix a incloure amb tant d'èmfasi el seu destinatari, que a aquest li costa de prendre la distància adequada. Similarment a Crosman, Pasco i Soucy es comporta Jauss ([1972]) --per acabar aquesta sèrie per força incompleta però amb algú de més renom--, el qual exemplifica amb la *Recherche* la doble funció crítica i cosmològica de l'*aisthesis* en uns termes que, a aquestes altures del que portem dit, no sorprendran ja ningú:

L'écriture de Proust, merveille de précision qui fascine le lecteur par le profond changement, souvent attesté, qu'elle fait subir à sa vision, résulte en dernière analyse de la découverte que le souvenir peut être pour l'art un instrument d'exploration [...]. La recherche du temps perdu rend à celui qui écrit comme à celui qui lit son identité perdue, et, en décrivant la démarche même de la remémoration, rappelle à la vie dans sa totalité un monde aboli. Monde subjectif, certes, mais aussi réalité unique, identique en apparence pour tous et cependant autre pour chacun, et dont l'altérité aux yeux du souvenir, ne peut se dévoiler avant l'expérience esthétique ni être communiquée autrement que par l'art (146).

No ens estranyarà doncs, tampoc, que unes pàgines més enllà, en el "Tableau des modèles d'identification et d'activité communicationnelle esthétiques" (152) amb què Jauss resumeix el seu propòsit, la

²³⁷ En els pressupòsits (tipus de frases en què no és difícil encabir la forma de la màxima), diu DUCROT (1972), "on a [...] l'impression [...] qu'on ne peut pas séparer, lorsqu'il s'agit du savoir, le mode subjectif de la croyance et sa valeur objective [...]; le savoir est une croyance qui fait preuve, une croyance qui se démontre elle-même" (268).

modalitat de la identificació irònica ocupi el darrer lloc --el cinquè, després de les identificacions 1) associativa, 2) admirativa, 3) simpatètica, i 4) catàrtica. La qual cosa significa fer un pobre favor a la novel·la, el gènere en què sens dubte s'ha consumat amb més força l'emancipació del receptor respecte de l'autoritat de l'obra. És cert que, anys després, Jauss ([1977]) reservarà a la identificació irònica pàgines d'alt interès (283-291) en què tracta de la destrucció de la il·lusió com a experiència que allibera el lector de la identificació admirativa, experiència que serveix per separar-lo "de su espontánea tendencia hacia el objeto estético, provocando así su reflexión estética y moral" (283). Però els exemples que addueix són d'una tal evidència que no fan més que reduir perillosament el camp del fenomen²³⁸.

Amb tot això volem dir, simplement, que la màxima situa el lector en una posició no gens còmoda. L'intuïtiu Barthes ([1961]: 67) ho veié clarament, en qualificar-la de malvada, i en saber veure l'estranya ambivalència o duplicitat en què es basa aquesta maldat. En efecte, tota màxima, afirma Barthes, recorre un doble trajecte, una doble projecció: d'una banda, un *per-a-mi* --la màxima travessa els segles per relatar-me, perquè m'implica i m'explica; d'una altra, un *per-a-sí*, el de l'autor o narrador, que es diu, es repeteix i s'imposa en un discurs obsessivament monològic. Sens dubte, un dels camins més fèrtils per a l'anàlisi del tema rau en la dialèctica d'aquest debat entre productor i receptor; una dialèctica de la qual s'ha ocupat, com era d'esperar, la psicocrítica.

Aquesta disciplina, fidel una vegada més a la seva visió de l'escriptura com a màquina sado-masoquista, ha posat de relleu les afinitats que vinculen la màxima al *Witz* o "trait d'esprit", afinitats que ja hem introduït en el segon capítol del present treball de la mà de Jolles i Todorov. Tots dos gèneres compartirien amb les produccions de

²³⁸ En efecte, la "ironia de la identificació rebutjada" no sols és manifesta, ens sembla, en aquelles obres que la tematitzen de ple, i que com a tals inclouen explícitament la funció fictícia d'un lector tradicional amb el qual el lector real no s'identificarà (*Jacques le fataliste* o *El Quijote*); o bé en aquelles altres que semblen implicar un lector "anòmal": sigui el de *Les Fleurs du mal* --apostrofat com a "frère hypocrite" per un autor que posa en escena vicis molt poc edificants--, el de certes obres de novel·la negra --que l'"obliguen" a posar-se no pas en la pell del detectiu, sinó en la de l'assassí o la víctima--, el de *Le Voyeur* de Genet o de *La Jalousie* de Robbe-Grillet.

l'inconscient la propietat essencial de la condensació, l'art de dir el màxim amb el mínim. Una propietat que Freud estén a tot discurs literari i amb què, més històricament, Gide situa el classicisme. Ambdós gèneres, també, fonamenten la seva eficàcia i la seva operativitat en les relacions de poder que s'estableixen entre tres individualitats: un enunciator, un objecte (concepte o personatge que el representa) i una audiència, un receptor²³⁹. De manera que l'energia i el gaudi (entès no sempre en el sentit positiu o canònic del terme) provocats pel *Witz* i per la màxima --tant per al seu enunciator com per al seu destinatari²⁴⁰-- tenen molt a veure amb aquesta economia i amb aquestes relacions de poder. El que ens interessa, sobretot, és indagar en aquest segon aspecte. Perquè, si bé és cert que la màxima no és mai exempta d'una certa crueltat, la víctima no és pas sempre la mateixa: la seva agressivitat pot actuar damunt qualsevol dels tres membres del triangle, i especialment damunt l'objecte i damunt el receptor.

En ser dirigida *contra* un objecte intradiegètic pretesament exterior al meu sistema de valors --qualsevol personatge de la *Recherche* valdria com a exemple, si exceptuem el triangle àvia-mamà-Marcel (i encara...)--, la màxima em conforta i em complau, satisfà la meua pròpia agresivitat a través del sadisme del narrador, el qual fixa la seva "filosofia" a costa de les víctimes en què converteix les altres criatures de la ficció. Com és sabut, l'habilitat del narrador proustià per negociar aquesta distància entre el narratori i els personatges del seu relat és extraordinària. En aquest cas, doncs,

²³⁹ No serà inútil recordar, en aquest context, la funció conativo-fàtica de JAKOBSON ([1960]: 216-217), que domina en aquells missatges que tenen per funció principal d'accentuar el contacte --establint, verificant, prolongant o interrompent la comunicació-- entre *destinateur* i *destinataire*. No cal dir que aquesta relació (amistosa o no, com veurem) contribueix a defensar un cop més la subjectivitat de la màxima, una forma aparentment despullada de tot atribut personal.

²⁴⁰ Reprement Sartre --segons el qual no hi ha activitat escriptural sense diversió--, LAFOND (1984) veu en la veritat literària que és la màxima l'exigència, "dans et par la communication, [d'] un certain bonheur de la forme" que generaria no sols el plaer de l'autor, sinó també, "en jeu de miroir, le désir et le plaisir du lecteur" (113). RIGOLOT (1984) adopta el mateix punt de vista en precisar que "la découverte d'une *locutio* dans une *locatio* du texte provoque une véritable *jouissance*" (408) en el lector.

l'enunciador de la màxima estableix amb el lector una complicitat amical i solidària, una connivència basada en la superioritat compartida i elitista d'aquells que es burlen d'altri. Es tracta, és clar, d'un acte de *voyeurisme* un xic mesquí que estimularia l'amor propi i l'autoestima. En aquest sentit, és modèlica l'aproximació de Tiefenbrun (1980), en un estudi dedicat a l'anàlisi de les estratègies ofensives i defensives de la màxima i el "wit". Tiefenbrun apuntala en Aristòtil i Hegel la coneguda teoria de Freud ([1905]): ja Aristòtil, afirma l'autora, concebia el reconeixement com a base del plaer estètic, i Hegel considerava el riure del lector com una mostra d'un cert tipus d'autocomplaença --aquella suscitada, precisament, pel suplement d'amor propi experimentat en mofar-se de les debilitats i els infortunis d'altri. Aquesta autosatisfacció és, conclou feliçment Tiefenbrun, una mena d'"ego-massage" (267)²⁴¹. Tal vegada no seria del tot desapropiat sostenir que rera la voluntat aparentment didàctica del narrador de la *Recherche* s'amaga un desig teatral, dramàtic: el desig de forçar un intercanvi directe amb un Altre desconegut però previst o previsible (això és, el narratori), la voluntat de guarir amb l'intercanvi la solitud que amenaça el subjecte de tota autoficció.

²⁴¹ Des de la lingüística de l'enunciació, KERBRAT-ORECCHIONI (1980) ha sintetitzat així les relacions que mantenen els tres actants del "discours polémique": [1] un locuteur polémiste, qui vise à discréditer [2] une cible aux yeux d'un [3] destinataire, que L cherche à se constituer comme complice" (158). El discurs polèmic és en aquest sentit similar a l'esperit tendencios, que Freud oposa a l'esperit inofensiu.

Valdrà com a il·lustració un sol exemple de la *Recherche*, en què la "cible" és Mme de Saint-Euverte. Aquesta, ferida pel desdeny que mostra envers ella el superior M. de Charlus, s'allibera del despit amb un riure histèric ("à gorge déployée") --el baró mateix havia actuat de manera anàloga, uns moments abans, prodigant a la marquesa un "large rire ironique" i insultant--, després de dir a Marcel: "Mais, qu'ai-je fait à M. de Charlus? On prétend qu'il ne me trouve pas assez chic pour lui". "Je restais sérieux", continua el narrador, ja que "les gens qui rient si fort de ce qu'ils disent, et qui n'est pas drôle, nous dispensent par-là, en prenant à leur charge l'hilarité, d'y participer" (III: 100).

Una mostra, però, del fet que aquesta solitud és malviscuda o mal portada, ho és la insistència amb què el narrador intenta respondre, amb màxima, als arguments que imagina en un narratari que l'acusa. Fantasmats com a aliats quan la màxima ataca altri, el narrador també ens fantasma com a jutges inflexibles quan es tracta d'ell i de la seva, de conducta: n'és una prova, com ja hem suggerit en parlar de la màxima com a coartada, la seva necessitat d'exculpar les febleses de Marcel amb la fórmula axiomàtica i el precepte impersonalitzador. No cal dir que el narrador encobreix aquesta voluntat autojustificadora sota el vel de l'autoritat que sembla conferir-li la seva experiència, presumint d'haver viscut, patit i après més que ningú --potser per això arriba a la gosadia de comparar-se sense pudor amb un Orfeu (II: 434, III: 540) o un Ulisses (IV: 523). És aquí, doncs, que trobem el per-a-si de la màxima, i on la forma assertiva pot esdevenir, per al lector, un *contra-mi*; perquè en detectar rera ella l'astúcia d'un subjecte que es fa valdre exculpant-se --i amb qui, naturalment, no ens identifiquem--, sembla negar-nos a nosaltres. Ara, el narrador intenta fixar la seva filosofia a costa de la del narratari. És en aquest sentit que alguns analistes han suggerit que la màxima és un enunciat didàctic polèmic, perquè intenta contradir o rebatre un cert enunciat previ del lector, seu dels seus prejudicis, de les seves pretesament falses idees sobre la vida i el món. Meleuc (1969), com ja hem vist, interpreta l'estructura freqüentment negativa de la màxima com un símptoma de la necessitat d'autoafirmació de qui l'enuncia, per mitjà de la distància que pren respecte de les idees que imagina en el lector. Així, en la cèlebre màxima 83 de La Rochefoucauld (1964: 414):

ce que les hommes ont nommé amitié n'est qu'une société, qu'un ménagement réciproque d'intérêts et qu'un échange de bons offices; ce n'est enfin qu'un commerce où l'amour-propre se propose toujours quelque chose à gagner

"les hommes" --els quals, com es veu, van errats en la seva apreciació de l'amistat (la *Recherche* no dirà altra cosa)-- seríem nosaltres, pobres il·lusos. Similarment, el narrador de Proust, per posar un exemple més pròxim, pretén amb el seu solipsisme fatalista i antisartrià ("l'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment" (IV: 34)) fer-nos

creure que és un engany pietós i autoconsolador pensar que puguem assolir una comunicació veritable amb altri. Se'ns acut que no té res d'estrany que el gènere sentenciós hagi estat usat com a tècnica de persuasió religiosa (Lafond 1981). Una de les seves ambicions radica precisament en aquesta intencionalitat conversiva, annexionista, i profundament mistificadora i abusiva: desafiar la tàcita resistència del lector, negant-ne el suposat sistema de valors, significa reorientar aquest en profit propi²⁴².

Si fem cas de la recepta psicocrítica --l'escriptura com a deliri tendenciós (Doubrovsky 1980)--, la màxima-indult procuraria un doble gaudi, perquè encimbellà qui la diu per rebaixar qui la rep, tot fent del seu autor un sàdic narcisista, i del lector un sacrificat masoquista. Certament, les equacions de la psicocrítica són altament seductores: hom experimenta una certa complaença en veure tot text reduït a una immensa sala de justícia on s'enfronten amb delectació botxins i màrtirs, agressors i agredits, amb el seu arsenal de culpes i càstigs... L'equació proustiana, però, potser és menys maniquea (i menys dogmàtica, també). Genette (Barthes *et alii* 1975: 112) recorda a propòsit que si hi ha un punt, en Proust, en què tant la pràctica com la teoria són autènticament modernes (és a dir, contemporànies), és el que concerneix la lectura. L'afirmació, incansablement repetida pel narrador de la *Recherche*, que el lector d'una obra ha de ser lector de si mateix, comporta menys l'exigència de la nostra "solidaritat" envers el text que la subversió de la idea de clausura --i de la noció clàssico-romàntica d'obra mateix. Potser el més assenyat i el més savi (i també el més divertit) fóra actuar envers les màximes del narrador amb la desconfiança i l'instint productor amb què ell mateix actua envers les màximes d'altri. A aquesta lectura creativa programada pel text de Proust --que, de fet, té molt a veure amb el *pastiche*-- van consagrar un llibret suculent Muller i Reboux (1930), un dels capítols del qual consisteix en una compilació de màximes *invertides* de La

²⁴² En el mateix sentit s'expressa PERELMAN (1988): "Sans doute une maxime peut-elle toujours être repoussée, l'accord qu'elle invoque n'est jamais obligatoire, mais sa force est si grande, elle bénéficie d'une telle présomption d'accord, qu'il faut des raisons sérieuses pour la rejeter" (224).

Rochefoucauld²⁴³. Amb aquest procediment tan llibertí i desmitificador --reprès pels integrants de l'OULIPO (Benabou 1990)-- Müller i Reboux pretenien demostrar que tot pensament és, "à la manière du sablier de Saturne" (41), regirable com un quant. En efecte, què és més plausible, més convincent (o tan poc): "Il y a de bons mariages, mais non d'agréables" (La Rochefoucauld), o bé "Il y a des mariages agréables, mais non de bons mariages"? "On devient moral dès qu'on est malheureux" (Proust (I: 619)), o bé "On devient malheureux dès qu'on est moral"?

A la llum d'aquestes consideracions, ens sembla que caldria si més no matisar la unilateralitat de la interpretació psicocrítica, segons la qual l'escriptura de la màxima es reduiria a una dialèctica sado-masoquista --a una codificació de la follia (la psicoanàlisi, segons Doubrovsky, és "le langage idéal du fou" (Barthes *et alii* 1975: 100))²⁴⁴. Tant per la seva condensació estilística i conceptual com per la seva veritat incerta (potser aquesta depèn d'aquella en certa manera), la màxima reclama del lector una expansió activa, un acte de producció que equilibra aquell *rapport de forces* desigual, aquella lluita que, segons l'escola psicoanalítica, se saldaria sempre en benefici del més fort: el narrador-manipulador, que immolaria el destinatari, pobre indefens, a l'altar de la llei. Potser és per la seva economia connatural, que la màxima s'ofereix al lector menys com a posició que com a

²⁴³ "Courrier de l'au-delà" (36-41). En un altre capítol, titulat, molt irònicament, "Un mot à la hâte" (297-303), els *pasticheurs* inventen el projecte de Swan (i no Swann) d'escriure una carta a Odette. La carta, naturalment, no arribarà mai... perquè no acabarà mai de ser redactada: les digressions del narrador invisible que focalitza en el personatge --i en què s'infiltra més d'una màxima que ben bé podria passar per màxima de Marcel-- semblen impedir-ho.

²⁴⁴ És interessant la resposta amb què, en aquest mateix debat, DELEUZE s'oposa a aquesta concepció malaltissa de la màxima. En ser interrogat per Doubrovsky sobre el lloc que atorga a les grans lleis psicològiques de la *Recherche*, Deleuze, categòric, les integra dins el que a *Proust et les signes* [1964] anomenava "lois de séries" (83-102). I continua: "Et les séries, dans l'oeuvre de Proust, ne sont jamais le dernier mot [...] dès que Proust manie les lois, intervient une dimension d'humour qui me paraît essentielle et qui pose un problème d'interprétation, un vrai problème. Interpréter un texte, cela revient toujours, me semble-t-il, à évaluer son humour. Un grand auteur, c'est quelqu'un qui rit beaucoup" (99).

proposició, menys com a pensament acabat que com a pensament perfectible. Com a incitació i no pas conclusió, diu Proust mateix a les pàgines escrites per a la seva traducció de *Sésame et les lis*, en què cita una màxima de Théophile Gautier que fa seguir d'aquesta reveladora reflexió:

[...] un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) [c'est que] pour l'auteur ils pourraient s'appeler 'Conclusions' et pour le lecteur 'Incitations'. Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs (1971: 175-176)²⁴⁵.

²⁴⁵ La naturalesa dialògica de la màxima és defensada per ROSSO (1968) en aquests termes: "il carattere esterno, retorico, sonoro --se possiamo dir così-- della 'sentence' si è definitivamente dissociato da quello interiore, 'socratico' della 'maxime'" (40). I per BIASON (1990) en aquests altres: "La massima chiede invece [per oposició al proverbial] al suo destinatario una riflessione, un'attenzione, un'attività, una capacità di adattamento personale che la distinguono fra tutti gli altri sottogeneri e la caratterizzano, anzi condizionano probabilmente il suo discorso [...] L'astrazione da ogni contingenza incoraggia il destinatario ad impadronirsi, mediante l'identificazione o il rifiuto, di un discorso che si presenta come non appartenente a nessuno" (32-33).

8. CONCLUSIONS

No sabem fins a quin punt, al llarg de les pàgines anteriors, hem donat resposta a la pregunta general que anunciàvem des del títol, ni fins a quin grau hem obeït al prec implícit que fa ja un quart de segle formulava Genette, tantes vegades convocat i invocat en el nostre treball. Era efectivament el 1969, a "Frontières de récit", que el narratòleg convidava la teoria i la crítica literàries a l'estudi detallat de les relacions que mantenen en una mateixa obra les exigències del "récit" i les necessitats del "discours", i que incloïa en aquest darrer la reflexió moral o filosòfica, el comentari (para)científic, o l'assaig -- formes, totes elles, d'"expression directe". Atent a la importància d'aquestes manifestacions en la narrativa contemporània --la qual propendria a "résorber le récit dans le discours présent de l'écrivain en train d'écrire" (68)--, Genette hi vaticinava que la novel·la arribaria un dia a abandonar l'edat de la representació. I ho feia, és clar, amb cert ànim apologista, glorificant aquesta tendència com a símptoma de la dissolució del gènere novel·lesc i de l'adveniment de la literatura en el sentit modern de la paraula --sentit que no ens és revelat, però que no és difícil d'endevinar si tenim present que un dels dogmes de la doctrina estructuralista és la negligència, en l'estudi del relat, de la funció representativa tradicional.

El judici, si es vol, era precipitat, però posava èmfasi en els límits inherents a la concepció *mimetista* de la narrativa, concepció segons la qual l'essència del geni novel·lesc, suposadament vinculat amb la "llibertat" imaginativa, seria aliena a la màxima, per tal com aquesta implicaria necessàriament una aprehensió conceptual i esterilitzant de la realitat, i *a fortiori* de la realitat de la ficció. És innegable, tanmateix, que l'equilibri i la bona entesa entre el "récit" i el "discours" --que podem considerar justament com les dues formes bàsiques, en un nivell general, de la paraula novel·lesca-- comencen a ser contestats a partir del moment que el segon envaeix el primer sense gaires miraments. És el cas, ja, de Balzac, com ho mostrava el mateix Genette, i amb contundència, a "Vraisemblance et motivation" (1969), que ja hem glossat al darrer apartat del capítol cinquè. No és inútil recordar, però, que en Balzac --model admirat i odiat alhora per Proust-- la proliferació del discurs explicatiu no perjudica l'interès de

l'autor per conferir a la trama una forta estructura dramàtica: les intrusions i els comentaris tenen més aviat la funció de nuar la intriga i la progressió de l'acció, i per tant contribueixen a la versemblança novel·lesca. Com hem vist, el comentari proustià presenta, en canvi, l'agosarada tendència d'escapar-se de l'univers narratiu, fins al punt de rebatre'n el predomini.

Hem intentat mostrar que aquesta vocació centrífuga de la màxima proustiana no és un detall qualsevol, i que es troba en estreta relació amb el tema, tan interrogat per la crítica, de l'estructura mateixa de la *Recherche*. No voldríem haver tancat l'apartat que li dediquem (5.1) donant a entendre, en nom d'una mal entesa estètica de l'inacabament o de l'abandó ara molt en voga, que les incoherències compositives (o el que alguns consideren com a tals) al si de l'edifici de la *Recherche* constitueixen un encant o una gràcia suplementaris. Però tampoc no creiem que calgui, costi el que costi, apel·lar a la mort prematura de Proust per justificar la "mobilitat" de l'obra; els costums escripturals de l'autor més aviat ens fan sospitar que, d'haver-li estat donat més temps, la *Recherche* no fóra pas més connexionada. I tan insostenible sembla creure que Proust hauria volgut escriure un llibre aleatori i interminable, a múltiples combinacions (similar al "Livre" de Mallarmé), com pensar, contràriament, que el seu desig era fornir un producte reglat de construcció, en el sentit específic de coordinació i sistematització orgàniques de les diferents unitats en conjunts harmònics i equilibrats. En definitiva, la naturalesa "portàtil" o permutable de moltes de les màximes proustianes --és a dir, la seva clara tendència digressiva o parentètica-- corrobora que la *Recherche* no respon en absolut al model concatenat i circular desitjat (o si més no declarat com a ideal) per Proust mateix --i es llegirà com a prova el capítol quart del llibre IX de la *Institució oratoria*, dedicat a la *compositio*.

També hem intentat subratllar que, almenys en aquest aspecte, la crítica s'ha mostrat sorprenentment candorosa, i que, llegint Proust a favor de Proust, s'ha negat en general a acceptar i fer seu, com a concepte operatori, aquell principi de discontinuïtat que reivindicaven, també fa un quart de segle, Foucault (1971: 54-55) per a la ciència

històrica i Derrida (1967) per a la literària²⁴⁶. I és que, almenys de moment, i pel que fa si més no a la segona, la petició no ha estat gaire escoltada. Vivim encara massa exclusivament, més enllà de les diferents escoles que puguin integrar-la, sota el pes de la crítica temàtica, certament saludable en molts aspectes, però opaca a l'aprehensió del "treball" de l'escriptura. I això és així, ens sembla, perquè és hereva com cap del paradigma cultural i ideològic de la continuïtat --el qual deriva, al seu torn, d'un postulat psicologista ple d'intencions i conseqüències: la vida ininterrompuda de l'esperit... i per tant de les seves obres. És cert que veiem, darrerament, com es qualifica l'obra literària amb mots com *puzzle*, *collage*, *patchwork* o *quilt*, però massa poc sovint com perquè qui els pronuncia no passi per marginal o rabiosament modern, com si no fossin sinó metàfores vergonyoses de l'escriptura. I no caurem pas, és clar, en l'extrem contrari d'aplicar-los sistemàticament a la *Recherche* --a la *Recherche* entesa com a "relat" en el sentit canònic del terme, perquè les coses no semblen ben bé de la mateixa manera si la considerem com a "obra".

Novel·la, autoficció, assaig... no és estrany que molts hagin volgut veure en l'explosió genèrica de la *Recherche* una clausura o una frontera paradoxals, en el sentit que col·laboraria, junt amb algunes altres ficcions, a obrir "l'espace sans limites et comme indéterminé de la *littérature* moderne", escriu Genette (1972: 265) en homenatge indirecte a la pràctica intertextual (o "arxitektual", com li agradava dir alguns anys després) d'un Borges o d'un Barthes, per posar dos exemples clau en la seva trajectòria. És de profit recordar aquí, un cop més, que la meditació estètica del narrador, al *Temps retrouvé*, té menys a veure amb la creació novel·lesca que amb la literatura en general. Proust sembla així anticipar-se a la idea de Jauss, al conegut "Littérature médiévale et théorie des genres" (1970), segons la qual no hi ha "nova obra" que no decebi o faci saltar l'horitzó d'expectatives del públic, determinat no sols per la forma i la temàtica

²⁴⁶ No és casual des de la nostra òptica que en aquest escrit DERRIDA relacioni precisament discontinuïtat i aforisme: "[...] toute écriture est aphoristique", hi diu, ja que "le fragment n'est pas un style ou un échec déterminés, c'est la forme même de l'écrit [...]. À supposer que la Nature refuse le *saut*, on comprend pourquoi l'Écriture ne sera jamais la Nature. Elle ne procède que par sauts" (107-108).

de peces ja conegudes, sinó també pel coneixement previ del gènere a què pertanyen: és sabut que, en limitar-se a reproduir els elements típics de models i motlles ja provats, un text esdevé estereotipat, simple producte de consum sense valor artístic ni històric. Com ja hem suggerit al capítol sisè, el fet que tot nou text es negui a reproduir el model genèric constituït per la classe de textos en la línia dels quals se situa no significa pas que puguem estudiar-lo partint de la base d'una suposada manca de trets genèrics, sinó precisament a la inversa, partint de la base de l'extrema multiplicitat d'aquests trets.

Precisament, una de les principals conclusions que es desprenen del nostre treball --i que representa, ens sembla, una via molt fèrtil i encara poc freqüentada-- és la rellevància que té l'anàlisi de la funcionalitat narrativa de la màxima en els relats retrospectius en primera persona, la majoria dels quals fan bascular poc o molt la novel·la en el camp de l'autoficció. Es tracta de relats en què el 'jo' narrador protegeix amb la seva mirada el seu 'jo' passat, situació que acreix el poder motivador de la màxima en benefici del personatge. Així, el Marcel de Proust, la Marianne de Marivaux, l'Adolphe de Constant, l'Alexis i l'Hadrien de Yourcenar (per atènyer-nos a alguns personatges-narradors sobradament coneguts que ningú no confondrà amb els seus creadors) construeixen, tots ells, relats "demi-habiles" que fan vàlida més que cap altre tipus de relat la proposta general de Riffaterre a *Fictional Truth* (1990), en el sentit que si el sintagma "veritat ficcional" --per oposició al sintagma "veritat fictícia"-- no és un oxímor, és per dues raons. La primera: que la ficció (i no pas la mentida *strictu sensu*) és un gènere; la segona, doble i més interessant: que una novel·la sempre conté signes que recorden al lector que els seus episodis són imaginaris, però intenta alhora combatre el perill que la història pugui semblar completament gratuïta. Tanmateix, contràriament a Genette, el qual sosté que l'única distinció pertinent és la que separa els relats motivat i no motivat --sigui aquest arbitrari o versemblant, ja que la diferència entre l'un i l'altre dependria del judici variable de cada lector--, Riffaterre pensa que la versemblança, en qualitat d'artefacte o de representació verbal de la realitat, ha de poder ser estudiada metòdicament sense apel·lar a l'extratext --"The only reference against which they [the readers] need to test the narrative's truth is language" (8)--, i que, per tant, un relat ha

de contenir trets que siguin autoverificables i resistents als capricis referencials²⁴⁷.

Sigui com sigui, i respecte a la *Recherche*, tenim el dret de plantejar-nos, com a lectors, si el fet que Marcel es vegi transcendit i absolut per la llei com a principi de causalitat axiomàtica --és aquest un dels efectes del versemblant proustià, com hem vist-- no el fa desaparèixer com a "personatge". És l'opinió de Sartre (1943), segons el qual, com és prou sabut, la vida i la personalitat (de tot ésser, real o fictici) no són aprehensibles si no són objecte de coneixement (mirada o punt de vista) per l'Altre²⁴⁸. Tanmateix, saturant el seu text a còpia d'interpretació (d'aquest explícit que també condemna Julien Gracq)²⁴⁹, Proust ha aconseguit, tal vegada, un resultat paradoxal: desencadenar el desig crític i infinites "idées de recherche" (Barthes 1975: 88). Amb això volem dir que el salt del 'je' al 'nous' o a l'on' no comporta en absolut (com suggereixen Sartre i Gracq i potser contra

²⁴⁷ La protesta (previsible, i per més d'una raó) de GENETTE no es va fer esperar gaire. Efectivament, a "Un de mes écrivains préférés" (1990), contradiu Riffaterre en el seu propi camp, demostrant a partir dels avant-textos de la *Recherche* que del text en fa molt més cas ell que el seu opositor: l'escriptor que Marcel diu adorar en un dels passatges més famosos de "Combray" (l: 170) és Bergotte (o potser Flaubert o Ruskin, si és que cal buscar un model real), i no pas Virgili. Això darrer és el que havia sostingut RIFFATERRE (1990: 103 i 382) de manera molt confusa protegint-se en la psicoanàlisi i, en paraules desdenyoses de Genette, "la nuit de l'Inconscient", per a la qual "toutes les vaches sont noires" (517); i aquí Genette és sens dubte massa radical i inseqüent en el seu menyspreu, ja que ell mateix no s'ha privat d'aplicar Freud (i no l'en blasmem pas, al contrari) a "Proust et le langage indirect" (1969) i a "Métonymie chez Proust" (1972).

²⁴⁸ "Le caractère n'a d'existence distincte qu'à titre d'objet de connaissance pour autrui [...]. La pure description introspective de soi ne livre aucun caractère: le héros de Proust 'n'a pas' de caractère directement saisissable; il se livre d'abord, en tant qu'il est conscient de lui-même comme un ensemble de réactions générales et communes à tous les hommes ('mécanismes' de la passion, des émotions, ordre d'apparition des souvenirs, etc.) où chacun peut se reconnaître: c'est que ces réactions appartiennent à la 'nature' générale du psychique [...]. Tant que le lecteur, suivant l'optique générale de la lecture, s'identifie au héros du roman, le caractère de 'Marcel' lui échappe; mieux, il n'existe pas à ce niveau. Il n'apparaît que si je brise la complicité qui m'unit à l'écrivain" (416).

²⁴⁹ Com Sartre i com Sarraute, GRACQ (1986: 20) considera que la prosa "surnourrie" de Proust sacrifica l'implícit, l'autonomia imaginativa del lector, el qual se les hauria amb un aliment (un "àpat"), i no pas amb un aperitiu.

les intencions de Proust mateix) la identificació del lector amb Marcel, i per tant la seva exclusió crítica --per culpa d'una inclusió massa programada-- de l'univers novel·lesc. Podem pensar, al contrari, que aquesta impersonalització del singular garanteix i estimula la participació activa del destinatari del text. En efecte, a mesura que s'endinsa en la *Recherche*, el lector no només aprèn a malfiar-se de la màxima --pressentint que el narrador vol fer-lo combregar amb rodes de molí--, sinó també a refutar-la. A la fi del trajecte, sap que només "convergeix" amb el narrador en una part del seu carcaix teòric. Com hem vist al darrer capítol del treball, hi ha en tota màxima exitosa una doble voluntat, estranya i sofisticadament perversa: l'una, refutar les pretesament falses idees del lector; l'altra, i de retop, exigir una resposta per part d'ell. Dit altrament: la rèplica amb què ens resquitem de la "violència" de la màxima recompon la imatge de Marcel narrador --que acabava d'ingressar en els esquematismes de l'abstracció-- com a personatge. Com a personatge que, a la recerca d'excuses, desitja seduir-nos o convèncer-nos a través d'una manipulació consistent a objectivar el subjectiu i a naturalitzar la mentida.

En aquest sentit, la màxima seria menys, com ja dèiem parafrasejant Proust mateix, una conclusió que una incitació, i potser per això el gènere va estretament vinculat al treball (i al divertiment) de la citació. Aquesta promoció del lector, convertit en agent més que en consumidor d'un sentit que es dóna per acabat, implica, reprenent de nou Sartre, el pas de l'universal abstracte a l'universal singular. La màxima procuraria al lector una experiència única, anàloga a la que sent Marcel davant l'art: el reconeixement de l'absolut dependent d'una individualitat, d'un punt de vista; això és, per efecte especular, el reconeixement en si mateix de la diferència deleuziana o de l'essència artística. És aquí, en aquesta mutació del lector en un escriptor virtual, que es desfà la contradicció de principi que hi hauria entre l'ús de la màxima --aquest comprimit de sentit-- i la convicció moderna (i tan proustiana!) que les lleis fixes són inconcebibles. Avui sabem que, si lleis de la vida hi ha, hom no pot més que disposar-les l'una al costat de l'altra, i compondre un calidoscopi mòbil de petites veritats parcials. També sabem que, sorgida de la idea de la totalització del sentit a què aspirava i que homenatjava, la màxima es transformarà, almenys des de Montaigne, en una arma contra el concepte de Veritat homogènia. Una arma que s'esforçarà a dinamitzar el saber per convertir-lo en poca cosa més que un conjunt de peces renovables --fet, aquest, que explica en gran part la poetització creixent que ha experimentat el gènere els dos darrers segles de la història literària. I sembla que avui, ja passada l'època en què s'acusava la màxima de forma caduca i artificiosament emfàtica, s'imposa cada dia més la necessitat de redescobrir-ne les virtuts energètiques.

9. BIBLIOGRAFIA SELECTIVA (articles i obres citats)²⁵⁰

9.1. OBRES DE PROUST

Jean Santeuil (1952), 3 vol., préface d'André Maurois, Gallimard.

Jean Santeuil, précédé de *Les Plaisirs et les Jours* (1971), édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

Contre Sainte-Beuve (1954), préface de Bernard de Fallois, Gallimard.

Contre Sainte-Beuve, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles* (1971), édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

À la recherche du temps perdu (1987-1989), édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vols, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

Albertine disparue (1987), édition originale de la dernière version revue par l'auteur, établie par Nathalie Mauriac et Étienne Wolf, Grasset.

Albertine disparue (1992), édition intégrale, texte établi, présenté et annoté par Jean Milly, Champion.

Correspondance (1970-1993), texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, 21 vols., Plon.

Écrits de jeunesse (1887-1895) (1991), textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Anne Borrell, Institut Marcel Proust International.

²⁵⁰ No fem constar el lloc d'edició quan és París. Per raons de claredat, fem figurar l'any de publicació entre parèntesis i rera el nom de l'autor --o del títol d'un número monogràfic sense director, editor o compilador explícit--, i tanquem entre claudàtors la data de la primera publicació, que hem precisat només quan ho hem cregut necessari. Per raons d'economia, en canvi, hem decidit no fer constar (1) les mencions "vol." i "n^o" de les publicacions periòdiques --quan apareixen dues xifres seguides, la primera remet al volum, i la segona al número--; i (2) les mencions "ps." o "pp" per a les pàgines d'un article o d'un capítol, dada que figura al final de cada referència. Hem emprat les abreviacions següents: *BIP* (*Bulletin d'informations proustiennes*), *BMP* (*Bulletin Marcel Proust*), *BSAMP* (*Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*), *CMP* (*Cahiers Marcel Proust*), *ET* (*Études proustiennes*), *FR* (*The French Review*), *RHLF* (*Revue d'histoire littéraire de la France*).

La matinée chez la Princesse de Guermantes. Cahiers du 'Temps retrouvé' (1982), édition critique établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Gallimard.

Carnet de 1908 (1976), établi et présenté par Philip Kolb, *CMP* (nouvelle série), 3.

9.2. ESTUDIS SOBRE L'OBRA DE PROUST

ADORNO [1958]: "Petits commentaires sur Proust", in *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984, 141-152.

ABRAHAM, P. (1930): *Proust. Recherches sur la création intellectuelle*, Rieder.

ALAIN IFRI, P. (1983): *Proust et son narrataire dans 'À la recherche du temps perdu'*, Genève, Droz.

ALBARET, C. (1973): *Monsieur Proust*, Souvenirs recueillis par G. Belmont, Robert Laffont.

ALDEN, D. (1987): "Le plus ancien état du texte proustien après les épreuves Grasset", *CMP*, 14 (*ÉP*, VI), Gallimard, 89-114.

BAILEY, N. (1982): "Pour une lecture clausulaire de la *Recherche*", *CMP*, 11 (*ÉP*, IV: "Proust et la critique anglo-saxone"), 51-85.

BAL, M. (1994): "Instantanés", *C.R.I.N.*, 28 ("Proust contemporain"), 117-130.

BARDECHE, M. (1971): *Marcel Proust romancier*, 2 vol., Les Sept Couleurs.

BARTHES, R. [1971]: "Une idée de recherche", in GENETTE, G, TODOROV, T. (dir): *Recherche de Proust*, Seuil, 1980, 34-39.

---- [1976]: "Sur la lecture", in *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Seuil, 1984, 37-47.

---- [1978]: "'Longtemps, je me suis couché de bonne heure'", in *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Seuil, 1984, 313-325.

BARTHES, R. *et alii* (1975): "Table ronde", *CMP*, 7 (*ÉP*, II: "Proust et la nouvelle critique"), Gallimard, 87-116.

BAUDRY, J.-L. (1984): *Proust, Freud et l'autre*, Minuit.

BERSANI, L. (1965): *Marcel Proust. The Fictions of Life and Art*, New York, Oxford University Press.

---- (1975): "Déguisements du moi et art fragmentaire", *CMP*, 7 (ÉP, II: "Proust et la nouvelle critique"), Gallimard, 43-67.

BERTHIER, Ph. (1988): "Marcel et Charlus Herrera", *Cahiers des Recherches des Instituts Neerlandais*, 18, 94-103.

BESA, C. (1993): "Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil", *BMP*, 43, 103-112.

---- (1994 en prensa): "El amor proustiano o el reconocimiento imposible", *El Banquete. Primeros Encuentros sobre el Amor* (Benasque, 9-14 de septiembre de 1993).

---- (1994 en prensa): "La Recherche de Barthes", *Congreso Internacional en Homenaje a Roland Barthes. Perspectivas a los 25 años de la publicación de 'La mort de l'auteur'. Los límites del 'yo' en el texto*, Universidad de Alicante (8-10 de marzo de 1994).

BLANCHOT, M. (1954): "Proust", *La nouvelle N.R.F.*, 20, 286-294.

BONNET, H. (1975): "Les fantasmes de Serge Doubrovsky", *BSAMP*, 25, 97-107.

---- (1980): *Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres. La littérature d'avant-garde et Marcel Proust*, Nizet.

BOREL, J. (1975): *Proust et Balzac*, Corti.

BORREL, A., SENDERENS, A., NAUDIN, J.-B., (1991): *Proust, la cuisine retrouvée*, Chêne.

BOUAZIS, Ch. (1992): *Ce que Proust savait du symptôme*, Méridiens Klincksieck.

BOUILLAGUET, A. (1990): *Marcel Proust. Le jeu intertextuel*, Éditions du Titre.

BOWIE, M. [1987]: *Freud, Proust et Lacan. La théorie comme fiction*, Denoël, 1988.

BRÉE, G. (1969): *Du temps perdu au temps retrouvé*, Les Belles Lettres.

BRUN, B. (1982): "Problèmes d'une édition génétique: l'atelier de Marcel Proust", in HAY, L., NAGY, P. (éd.): *Avant-texte, texte, après-texte*, CNRS, 77-82.

---- (1987): "Le roman de Proust: établir un texte, publier des manuscrits", *CMP*, 14, 122-138.

---- (1987): "Étude génétique de l'ouverture de *La Prisonnière*", *CMP*, 14 (ÉP, VI), Gallimard, 211-287.

----- (1988): "Les *Incipit* proustiens et la structure profonde du roman", *Equinoxe*, 2 ("Marcel Proust"), 5-8.

BRUNET, É. (1983): *Le vocabulaire de Proust*, 3 vol., Genève-Paris, Slatkine-Champion.

CAMPION, P. (1992): "Le 'Je' proustien", *Poétique*, 89, 3-29.

CARTER, W. C. (1990): "Filmographie de Marcel Proust", *BMP*, 40, 177-179.

CATTAUI, G. (1972): *Proust et ses métamorphoses*, Nizet.

CHAUFFIER, L.-M. (1971): "Le double 'je' de quatre personnes", in BERSANI, J. (dir.): *Les critiques de notre temps et Proust*, Garnier, 54-66.

COMAN, C. (1980): *Maxime et "je" dans le roman de forme autobiographique: essais sur Constant, Proust et Marivaux*, New York, University Microfilms International, Dissertation Information Service.

---- (1983): "Les *Pensées* de Joubert, livre de chevet proustien?", *FR*, LVI, 5, 696-702.

COMPAGNON, A. (1983): *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Seuil.

---- (1989): *Proust entre deux siècles*, Seuil.

---- (1992): "Ce qu'on ne peut plus dire de Proust", *Littérature*, 88, 54-61.

---- (1994): "Vous avez dit 'contemporain'?", *C.R.I.N.*, 28 ("Proust contemporain"), 7-15.

CURTIUS, E. R. (1928): *Marcel Proust*, Éd. de la Revue Nouvelle.

DE CHANTAL, R. (1967): *Marcel Proust critique littéraire*, 2 vol., Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

DELEUZE, G. [1964]: *Proust et les signes*, PUF, 1970 (2e éd. augmentée).

DEL PRADO, J. (1990): *Para leer a Marcel Proust*, Madrid, Palas Atenea.

DE MAN, P. (1979): "(Reading) Proust", in *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press, 57-78.

DESCOMBES, V. (1987): *Proust, philosophie du roman*, Minuit.

DEZON-JONES, É. (1992): "Éditer Proust: hier, aujourd'hui et peut-être demain", *Littérature*, 88, 46-53.

DOBBS, A.-Cl. (1969): "Rousseau et Proust: 'Ouvertures' des *Confessions* et d'*À la recherche du temps perdu*", *L'Esprit créateur*, IX, 3, 165-174.

DOUBROVSKY, S. (1974): *La place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*, Mercure de France.

ÉTIEMBLE (1947): "Le style de Marcel Proust est-il celui d'un asthmatique?", *Les temps modernes*, 1489-1496.

FERNANDEZ, D. (1972): *L'arbre jusqu'aux racines*, Grasset.

FERRÉ, A. (1965): "Marcel Proust et la linguistique", *Vie et langage*, 157, 250-255.

FEUILLERAT, A. [1934]: *Comment Marcel Proust a composé son roman*, Genève, Slatkine reprints, 1972.

FONTANILLE, J. (1987): *Le savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.

FRAISSE, L. (1988): *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Corti.

---- (1988): "Une sociologie transfigurée: Marcel Proust lecteur de Gabriel Tarde", *R.H.L.F.*, 4, 710-736.

GAUBERT, S. (1970): "La conversation et l'écriture", *Europe*, 496-497, 171-192.

---- (1980): "Le jeu de l'Alphabet", in GENETTE, G, TODOROV, T. (dir.): *Recherche de Proust*, Seuil, 68-87.

GENETTE, G. (1966): "Proust Palimpseste", in *Figures I*, Seuil, 39-67.

---- (1969): "Proust et le langage indirect", in *Figures II*, Seuil, 223-294.

---- (1972): "Métonymie chez Proust", in *Figures III*, 41-63.

---- (1980): "La question de l'écriture", in GENETTE, G., TODOROV, T. (dir.): *Recherche de Proust*, Seuil, 7-12.

---- (1987): "Le paratexte proustien", *CMP*, 14 (ÉP, VI), 11-32.

----- (1990): "'Un de mes écrivains préférés'", *Poétique*, 84, 509-517.

GHÉON, H. (1^{er} janv. 1914): "Du côté de chez Swann (À la recherche du temps perdu), par Marcel Proust (Grasset, 3 fr. 50)", *Nouvelle Revue Française*, LXI, 139-143.

GIRARD, R. (1961): *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Grasset.

---- (1978): "Au-delà du scandale", in *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset & Fasquelle, 542-549.

GOODKIN, R. E. (1991): *Around Proust*, Princeton, Princeton University Press.

GRACQ, J. (1986): "Proust considéré comme terminus", in *Proust considéré*

comme terminus suivi de *Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*, Éditions Complexe, 9-26.

GRAHAM, V. E. (1966): *The Imagery of Proust*, Oxford, Blackwell.

GRÉSILLON, A., LEBRAVE, J.-L., VIOLLET, C. (1990): *Proust à la lettre. Les intermittences de l'écriture*, Tusson, Du Lérot.

HAROCHE, M.-P. (1987): "La cuisine de Proust", *BSAMP*, 37, 67-76.

HENRY, A. (1981): *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Klincksieck.

----- (1988): "Faut-il psychanalyser Marcel Proust?", *Equinoxe*, 2 ("Marcel Proust"), 39-61.

----- (1994): "Regards sur l'interprétation", *C.R.I.N.*, 28 ("Proust contemporain"), 17-27.

HEPP, N. (1974): "Le XVII^e siècle de Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu*", *Travaux de linguistique et de littérature*, XII, 2, 121-144.

HERSCHBERG-PIERROT, A. (1988): "Éditer Proust", *Cahiers de Textologie*, 2, 121-131.

HILLENAAR, H. (1994): "Proust et la psychanalyse", *C.R.I.N.*, 28 ("Proust contemporain"), 61-73.

HOWLAND, R. L. (1977): *A Study of Two Novels*, University of South Carolina.

JULLIEN, D. (1989): *Proust et ses modèles. Les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, Corti.

KIBÉDI-VARGA, A. (1994): "Le moi et les choses", *C.R.I.N.*, 28 ("Proust contemporain"), 29-39.

KOTIN MORTIMER, A. (1985): "*La finalité du temps: "Le Temps retrouvé"*", in *La clôture narrative*, Corti, 175-180.

KRISTEVA, J. (1980): "Proust", in *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, 28-31.

----- (1994): *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard.

LE PICHON, Y. (1990): *Le musée retrouvé de Marcel Proust*, Stock.

LOURIA, Y. (1971): *La convergence stylistique chez Proust*, Nizet.

MADELEINE, J. [1912]: "Le Rapport", in *Les critiques de notre temps et Proust*, Garnier Frères, 1971, 13-20.

MAGILL, M. M. (1988): "Les grands absents d'À la recherche du temps perdu", *Romance Notes*, 29, 1, 15-20.

"Marcel Proust: les nouvelles recherches" (1987), *Magazine littéraire*, 246, 14-61.

MARÉCHAL, R. (1963): "La phrase de Marcel Proust", *Le français moderne*, 1, 13-30.

MARGERIE, D. de (1994): *Le jardin secret de Marcel Proust*, Albin Michel.

MARTIN-CHAUFFIER, L. (1943): "Proust et le double 'Je' de quatre personnes", *Confluences* (numéro spécial: "Problèmes du roman"), 55-69.

MATORÉ, G., MECZ, I. (1972): *Musique et structure romanesque dans la 'Recherche du temps perdu'*, Klincksieck.

MAURIAC, Cl. (1988): *Le Temps immobile X. L'oncle Marcel*, Grasset, 330-385.

MAURIAC DYER, N. (1990): "Les mirages du double. *Albertine disparue* selon la Pléiade", *BMP*, 40, 117-153.

----- (1992): "Le cycle de *Sodome et Gomorrhe*: remarques sur la toponymie d'À la recherche du temps perdu", *Littérature*, 88, 62-71.

MILLER, M. L. [1957]: *Psychanalyse de Proust*, Fayard, 1977.

MILLY, J. [1975]: *La phrase de Proust: des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Genève, Slatkine, 1983.

----- (1985): "Un aspect mal connu du style de Proust: sa ponctuation", in *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Flammarion, 169-184.

----- (1986): *La longueur des phrases dans 'Combray'*, Paris-Genève, Champion-Slatkine.

----- (1989): "La *Fugitive* disparue?", *BMP*, 39, 45-52.

----- (1991): *Proust et le style* (seconde édition augmentée d'un complément bibliographique), Genève, Slatkine.

MOORE, G. M. (1984): "The Absent Narrator of Proust's *Recherche*", *FR*, LVII, 5, 607-616.

MULLER, M. (1965): *Les voix narratives dans 'À la recherche du temps perdu'*, Genève, Droz.

NATUREL, M. (1986): "La phrase longue dans *Le temps retrouvé*. Fonctions et limites", *BIP*, 17, 57-65.

NEWMAN-GORDON, P. (1968): *Dictionnaire des idées dans l'oeuvre de Marcel Proust*, The Hague-Paris, Mouton.

NICOLE, E. (1989): "L'auteur dans ses brouillons: *marginalia* des cahiers de Proust", *BMP*, 39, 60-67.

O'BRIEN, J. (1948): "Marcel Proust as a moraliste", *The Romanic Review*, XXXIX, 50-69.

---- (1954): "Proust's Use of Syllepsis", *PMLA*, LXIX, 741-752.

---- (1965): "Proust and 'le joli langage'", *PMLA*, LXXX, 259-265.

PASCO, A. H. (1977): "Proust's Reader and the Voyage of Self-discovery", *Contemporary Literature*, 18, 1, 20-37.

PAULTRE, R. (1986): *Marcel Proust et la théorie du modèle*, Nizet.

PÉCHENARD, C. (1993): *Proust et son père*, Quai Voltaire.

PICON, G. [1963]: *Lecture de Proust*, in *L'usage de la lecture* (n^{le} édition), Mercure de France, 1979.

PIERRE HAROCHE, M. (1987): "La cuisine de Proust", *BSAMP*, 37, 67-77.

POUILLON, J. [1943]: *Temps et roman* (nouvelle édition augmentée), Gallimard, 1993.

---- (1957): "Les règles du Je", *Les Temps modernes*, 134, 1591-1598.

POULET, G. (1952): "Proust", in *Études sur le temps humain*, I, Plon, 400-438.

---- [1963]: *L'espace proustien*, Gallimard, 1982.

---- (1968): "Marcel Proust", *Études sur le temps humain*, IV (*Mesure de l'instant*), Plon, 299-336.

---- [1971]: "Proust", in *La conscience critique*, Corti, 1986, 49-55.

"Proust à l'écran" (février 1984), *Avant-Scène*.

"Proust: éditions et lectures" (1992), *Littérature*, 88, 44-94.

QUÉMAR, Cl. (1975): "Sur deux versions anciennes des 'côtés' de Combray", *CMP*, 7 (*ÉP*, II), Gallimard, 159- 282.

---- (1978): "De l'essai sur Sainte-Beuve au futur roman: quelques aspects du projet proustien à la lumière des avant-textes", *BIP*, 8, 7-14.

- RABATÉ, D. (1991): "Les clochers de Martinville", in *Vers une littérature de l'épuisement*, Corti, 146-173.
- RAIMOND, M. (1976): "Marcel Proust", in *Le roman contemporain. Le Signe des Temps: Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon*, CDU-SEDES, 11-104.
- RAMBAUD, H. (1924): "Le premier livre de Marcel Proust", *La Revue Universelle*, XIX, 232-237.
- RAVA, S. (1981): "The narratee in Proust", *Essays in Literature*, 8, 2, 219-232.
- RAYA, S. (1988): "Naming the Narrator", *Romance Notes*, 28, 3, 203-210.
- REVEL, J.-F. [1960]: *Sur Proust. Remarques sur 'À la recherche du temps perdu'*, Grasset, 1987.
- (1965): "Un roman sans romanesque", in *Proust*, Hachette, 73-85.
- RICHARD, J.-P. (1974): *Proust et le monde sensible*, Seuil.
- RICOEUR, P. (1984): "À la recherche du temps perdu: le temps traversé", in *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, 194-225.
- RIVIÈRE, J. [1918-1924]: "Quelques progrès dans l'étude du coeur humain", *CMP*, 13, textes établis et présentés par Thierry Laget, Gallimard, 1985, 31-237.
- ROGER, A. (1985): *Proust, les plaisirs et les noms*, Denoël.
- ROGERS, B. (1965): *Proust's Narrative Techniques*, Genève, Droz.
- ROUSSET, J. (1962): "Notes sur la structure d'À la recherche du temps perdu", in *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Corti, 137-149.
- : "Les livres de chevet des personnages proustiens", in *Idem*, 150-163.
- SABRY, R. (1993): "Les lectures des héros de romans", *Poétique*, 94, 185-204.
- SAROCCHI, J. (1972): *Versions de Proust*, Nizet.
- SAUVAT, C. (1987): "Du côté des recherches", *Magazine littéraire*, 246 ("Proust: les recherches du temps perdu"), 22-25.
- SHATTUCK, R., ALDEN, D. (1988): "Marcel Proust, en busca del texto verdadero", *Quimera*, 81, 32-39.
- SOLLERS, Ph. (1994): "'Paradoxes créateurs', entretien avec Sophie Bertho", *C.R.I.N.*, 28 ("Proust contemporain"), 131-142.

- SOUICY, R. (1967): "Proust's Aesthetic of Reading", *FR*, XLI, 1, 48-59.
- (1971): "Bad Readers in the World of Proust", *FR*, XLIV, 4, 677-686.
- SPITZER, L. [1928]: "Le style de Marcel Proust", *Études de style*, Gallimard, 1970, 397-473.
- SULEIMAN, S. R. (1977): "The Parenthetical Function in *À la recherche du temps perdu*", *PMLA*, 92, 458-470.
- : "Passion/Fiction: L'affaire Dreyfus et le roman", *Littérature*, 71, 90-107.
- SUZUKI, M. (1959): "Le 'je' proustien", *BSAMP*, 9, 69-82.
- SWAHN, S. (1979): *Proust dans la recherche littéraire. Problèmes, méthodes, approches nouvelles*, Études romanes de Lund, 27.
- TADIÉ, J.-Y. (1971): *Proust et le roman*, Gallimard.
- (1986): "Proust et l'inachèvement", in *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication*, CNRS, 75-85.
- VALÉRY, P. [1923]: "Hommage à Marcel Proust", in *Oeuvres*, I, Gallimard, Pléiade, 1957, 769-774.
- VAN ROSSUM-GUYON, F. (1972): "De Claude Simon à Proust: un exemple d'intertextualité", *Les lettres nouvelles*, 4, 107-137.
- WATERS, H. A. (1960): "The Narrator, Not Marcel", *FR*, 4, 389-392.
- WIMMERS, I. (1992): "Nouvelles éditions, nouvelles lectures: le jeu formidable avec le temps", *Littérature*, 88, 72-83.

9.3. ESTUDIS SOBRE LA MÀXIMA I FORMES VEÏNES, I SOBRE LA SEVA RELACIÓ AMB LA NOVEL·LA²⁵¹.

- ANGENOT, M. (1978): "Fonctions narratives et maximes idéologiques", *Orbis Litterarum*, 33, 95-110.
- ANGOMONT, Th. (1984): "Richesse et pauvreté du proverbe", *Revue du Moyen Âge Latin*, XL, 238-242.

²⁵¹ Hi hem inclòs els diccionaris i les antologies de màximes, proverbis i citacions, ja que els hem tractat (al capítol tercer) per les concepcions que sobre aquestes formes semblen presidir-ne l'elaboració i l'ús, i, per tant, per les implicacions que comporten en l'anàlisi del tema.

ANSCOMBRE, J.-Cl. (1995): "La nature des topoï", in ANSCOMBRE, J.-Cl. (dir.), *Théorie des topoï*, Kimé, 49-84.

ARIANI, M. (1979): "La trasgressione e l'ordine: L'Orbecche' di G. B. Giraldi Cinthio", *Rassegna della letteratura italiana*, 83, 1-3, 117-180.

BALAVOINE, Cl. (1984): "Bouquets de fleurs et colliers de perles: sur les recueils de formes brèves au XVI^e siècle" in *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, Vrin, 51-71.

BARTHES, R. [1961]: "La Rochefoucauld: réflexions ou sentences et maximes", in *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972, 69-88.

---- [1963]: "La Bruyère", in *Essais critiques*, Seuil, 1964, 221-237.

BAUDOUIN, D. (1970): "Jeux de mots surréalistes: l'expérience du proverbe", *Symposium*, 24, 293-302.

BENABOU, M. (1990): "Un aphorisme peut en cacher un autre", in *La Bibliothèque oulipienne*, 1, Seghers, 252-269.

BENNINGTON, G. (1985): *Sententiousness and the Novel. Laying down the Law in Eighteenth-Century French Fiction*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press.

BENVENISTE, É. [1950]: "La phrase nominale", in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, 151-167.

---- [1959]: "Les relations de temps dans le verbe français", *Idem*, 237-250.

BERRANGER, M.-P. (1984): *Dépaysement de l'aphorisme*, Corti.

BESA, C. (1993): "Sagesse et savoir de l'écriture chez Montaigne", *Les études classiques*, 61, 233-244.

---- (1993): "De l'Autre au Moi: fragment cité et énoncé fragmental chez Montaigne", *STVDIVM Filología*, 95-105.

BIASON, M. T. (1990): *La massima o il "saper dire"*, Palermo, Sellerio.

BLANCHOT, M. (1960): "La note, l'aphorisme", *La nouvelle revue française*, 16, 479-483.

CANTARUTTI, G. (1980): *La fortuna critica dell'aforismo nell'area tedesca*, Abano Terme, Piovàn Editore.

---- (1984): "Sull'aforismo", *Intersezioni*, IV, 1, 181-196.

CERQUIGLINI, J. et B. (1976): "L'écriture proverbiale", *Revue des sciences*

humaines, XLI, 163, 359-375.

COMAN, C. (1980): *Maxime et "je" dans le roman de forme autobiographique: essais sur Constant, Proust et Marivaux*, New York, University Microfilms International, Dissertation Information Service.

COMPAGNON, A. "La brièveté de Montaigne" (1984), in *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, Vrin, 9-25.

CULLER, J. (1973): "Paradox and the Language of Morals in La Rochefoucauld", *Modern Language Review*, 68, 28-39.

DECROOS, V. (1976): "Maximes et autobiographie dans *Alexis ou le traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar", *Revue des langues vivantes*, 42, 5, 469-481.

DELAY, F. (1987): *Petites formes en prose après Edison*, Hachette.

"Désir d'aphorismes" (6-8 avril 1995), Colloque International organisé par le CRLMC (Centre de Recherches en Littératures Modernes et Contemporaines) de l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

DOUBROVSKY, S. (1980): "Vingt propositions sur l'amour-propre: de Lacan à La Rochefoucauld", in *Parcours critique*, Galilée, 203-234.

DOURNON, J.-Y. (1992): *Le Grand Dictionnaire des citations françaises*, Belfond.

DUCHESNE, A., LEGUAY, Th. (1991): *Les petits papiers: écrire des textes courts*, Magnard.

DUNETON, Cl., CLAVAL, S. (1990): *Le Bouquet des expressions imagées. Encyclopédie thématique des locutions figurées de la langue française*, Seuil.

"Formas breves del relato" (1986), *Publicaciones de la Universidad de Zaragoza*.

"Les formes brèves" (1984), *Études Hispaniques*, 6.

"Formes brèves. De la γνώμη à la pointe: métamorphoses de la sententia" (1979), *La Licorne* (Publication de la Faculté des lettres et des langues de l'Université de Poitiers), 3.

"Fragments" (1979), *Cahiers de Fontenay*, 13/15.

"Fragments et formes brèves" (1990), *Études Hispaniques*, 17.

FREUD, S. [1905]: *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, 1971.

GOLDIN, J. (1978-1979): "Maximes et fonctionnement narratif dans *La Princesse de Clèves*", *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 10, 2, 155-176.

GRAGG, O. (1984): "Les maximes dans *Le Paysan parvenu*", *Stud. Voltaire eighteenth Century*, 228, 293-312.

GRATELOUP, L.-L. (1985): *Dictionnaire philosophique de citations*, Hachette.

GRAY, R. T. (1984): "Suggestive Metaphor: Kafka's Aphorisms and the Crisis of Communication", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 58, 454-469.

GREIMAS, A. J. [1960]: "Les proverbes et les dictons", *Du sens*, Seuil, 1970, 309-314.

GUILLERMON, A. (1966): "Les maximes", *Vie et langage*, 15, 58-60.

HAIG, S. (1985): "Flaubert's Theolocutives", *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 38, 2, 165-174.

HUMPHRIES, J. J. (1982): "The Mad Judge, or Manners without Morals: From La Rochefoucauld's *mot juste* to Chamfort's *mot fou*", *L'Esprit Créateur*, XXII, 3 ("The Maxim"), 46-58.

---- (1984): "The Otherness in Common/Places", *L'Esprit Créateur*, XXIV, 3, 48-56.

JOLLES, A. [1930]: *Formes simples*, Seuil, 1972.

LAFOND, J. (1981): "La pensée religieuse et la rhétorique de la sentence-maxime dans la littérature française du XVII^e siècle", *Wolfenbütteler Forschungen*, 13, 115-127.

---- (1984): "Des formes brèves de la littérature morale aux XVI^e et XVII^e siècles", in *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, Vrin, 101-122.

---- (dir.) (1992): "Préface" a *Moralistes du XVII^e siècle (De Pibrac à Dufresny)*, Robert Laffont, I-XLI.

LAMY, Y. (1986): "Avec des proverbes. Tous les chemins mènent à Rome", *Le Français dans le monde*, 202, 60-65.

LANSON, G. (1909): "Les 'formes fixes' de la prose: portraits et maximes", in *L'Art de la Prose*, Librairie des Annales, 126-139.

LEWIS, Ph. E. (1968): "La Rochefoucauld: The Rationality of Play", *Yale French Studies*, 41, 133-147.

---- (1972): "The discourse of the Maxim", *Diacritics*, 41-48.

LYONS, J. D. (1982): "Maxim and Narration in the Seventeenth Century", *Proceedings of the Xth Congress of the international Comparative Association*, vol.

1, 458-462.

---- (1989): *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press.

MALOUX, M. (1990): *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Larousse.

MAUTNER, F. H. (1966): "Maxim(e)s, sentences, fragments, aphorismen", *Actes du IV Congrès de L'AILC Paris-La Haye*, Association internationale de littérature comparée, 812-819.

"The Maxim" (1982), *L'Esprit Créateur*, XXII, 3.

MELEUC, S. (1969): "Structure de la maxime", *Langages*, 13, 69-99.

MESCHONNIC, H. (1976): "Les proverbes, actes de discours", *Revue des sciences humaines*, t. XLI, 163, 419-436.

MILNER, G. B. (1969): "De l'armature des locutions proverbiales. Essai de taxonomie sémantique", *L'Homme*, IX, 3, 49-70.

MISSAC, P. (1974): "Situation de l'aphorisme (vue d'ensemble)", *Critique*, 323, 372-383.

---- (1979): "Lichtenberg ou l'aphoriste sans le savoir", *Revue de littérature comparée*, 53, 1, 5-16.

---- (1986): "Des colloques aux aforismes", *Critique*, XLII, 568-573.

MONTANDON, A. (1992): *Les formes brèves*, Hachette.

MONTREYNAUD, F. *et alii* (1989): *Dictionnaire de proverbes et dictons*, choisis et présentés par F. Montreynaud, A. Pierron, F. Suzzoni, Le Robert.

NEMER, M. (1976): "De l'aphorisme didactique à l'aphorisme poétique (1760-1820)", *Cahiers d'histoire littéraire comparée*, 1, 77-91.

---- (1982): "Les intermitences de la vérité. Maxime, sentence ou aphorisme: notes sur l'évolution d'un genre", *Studi francesi*, XXVI, 484-493.

OLLIER, M.-L. (1976): "Proverbe et sentence: le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes", *Revue des sciences humaines*, XLI, 163, 1976, 329-357.

ONIMUS, J. (1969): "Poétique de l'aphorisme en marge de René Char", *Revue d'esthétique*, XXII, 113-120.

OSTER, P. [1984]: *Dictionnaire des citations françaises*, n^{lle} édit., Le Robert, 1989.

PAGLIARO, H. E. (1964): "Paradox in the aphorisms of La Rochefoucauld and

some representative english followers", *PMLA*, 79, 42-50.

PAULHAN, J. (1925): "L'expérience des proverbes", *Commerce*, Cahier V, 26-77.

PIERSSENS, M. (1971): "Fonction et champ de la maxime", *Sub-Stance*, 0, 1-9.

PILORZ, A. (1964): "Le proverbe et locution considérés dans leur structure syntaxique", *Roczniki humanistyczne*, 12, 4, 69-80.

PRING-MILL, R. (1965): "Sententiousness in *Fuente Ovejuna*", *Tulane Drama Review*, 35, 5-37.

PROUST, M. (1948): *The Maxims of Marcel Proust*, edited, with a Translation, by Justin O'Brien, New York, Columbia University Press.

---- (1989): *Maximes et Pensées dans 'À la recherche du temps perdu'*, choisies et présentées par Bernard de Fallois, France Loisirs.

---- (1994): *Le coeur et l'esprit*, choix de Jacques Barillon, Genève, Slatkine.

---- (1992): *Máximas y pensamientos extraídos de 'En busca del tiempo perdido'*, compilación de C. Besa, traducción y prólogo de Ll. M. Todó, Barcelona, Edhasa.

RIGOLOT, F. (1978): "Sémiotique de la sentence et du proverbe chez Rabelais", *Études rabelaisiennes*, XIV, 277-286.

---- (1982): "Montaigne's Maxims: From the Discourse of Other to the Expression of Self", *L'Esprit Créateur*, XXII, 3 ("The Maxim"), 8-18.

---- (1984): "Perspectives rhétorique et sémiotique sur la locution: *locutio/locatio*", *Le Moyen Français*, 14-15, 400-418.

RODEGEM, F. (1972): "Un problème de terminologie: les locutions sentencieuses", *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain*, I, 5, 677-703.

ROSSO, C. (1968): *La 'maxime': saggi per una tipologia critica*, Napoli, Edizione Scientifisce Italiane.

---- (1984-1985): "Massime e regole dal Vangelo ai moralisti francesi", *Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna*, LXXIII, 75-95.

---- (1986): *Procès a La Rochefoucauld et à la maxime, avec une bibliographie critique*, Goliardica, Nizet.

ROUGIER, P. (1968): "Comment interpréter une maxime? (Note pour la composition française)", *Les Humanités*, 45, 3, 20-21.

SILVERBLATT, B. G. (1972): *The Maxims in the Novels of Duclos*, The Hague, Nijhoff.

STAROBINSKY, J. (1964): "Introduction" a LA ROCHEFOUCAULD: *Maximes et Mémoires*, Union Générale d'Éditions, 7-35.

SULEIMAN, S. (1977): "Le récit exemplaire: parabole, fable, roman à thèse", *Poétique*, 32, 468-489.

TATIN, J.-J. (1983): "Proverbes et voix du peuple", *Revue des sciences humaines*, 190, 21-30.

TAYLOR, A. [1962]: "The Wisdom of Many and the Wit of one", in *FF Communications*, 216 ("Selected Writings on Proverbs"), 1975, 68-73.

TIEFENBRUN, S. (1980): "Wit, beyond Freud, and the Maxims of La Rochefoucauld", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 13, 1/2, 239-283.

TODOROV (1978): *Les genres du discours*, Seuil.

VAN DER CRUYSSSE, D. (1980): "Introduction à cent maximes du duc de Saint-Simon", *Europe*, 58, 609-610, 48-62.

ZUMTHOR, P. (1976): "L'épiphonème proverbial", *Revue des sciences humaines*, XLI, 163, 313-328.

WIERENGA, L. (1987): "'sentence' et manipulation. Aspects rhétoriques d'une forme simple", *Neophilologus*, 71, 24-34.

9.4. ESTUDIS DE TEORIA, HISTÒRIA I CRÍTICA LITERÀRIES²⁵²

ADORNO, Th. W. (1970): *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften* (G. Adorno und R. Tiedemann (ed.)), vol. 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. esp.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971.

---- (1984): *Notes sur la littérature*, Flammarion.

AMOSSY, R., ROSEN, E. (1982): *Les discours du cliché*, SEDES.

ARISTÒTIL (1985): *Retòrica. Poètica*, Barcelona, Laia.

D'AUBIGNAC, Abbé F. H. (1971): *La pratique du théâtre*, Genève, Slatkine reprints.

BAKHTINE [1975]: *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

²⁵² Es troben en aquest apartat, també, els tractats i manuals de Retòrica, per tal com ens hi hem referit i els hem utilitzat des de l'àmbit de la teoria de la literatura.

BALLY, Ch. (1950): *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke.

BARTHES, R. [1962]: "Littérature et discontinu", in *Essais critiques*, Seuil, 1964, 175-187.

---- [1963]: "Préface", *Essais critiques*, Seuil, 1964, 9-18.

---- [1964]: "F.B.", in *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Seuil, 1984, 255-264.

---- [1966]: "L'analyse rhétorique", in *Le bruissement de la langue*, 1984, 133-139.

---- (1966): "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1-27.

---- [1968]: "La mort de l'auteur", in *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Seuil, 1984, 61-67.

---- [1969]: "Le style et son image", *Ídem*, 141-150.

---- (1970): "L'ancienne rhétorique: aide-mémoire". *Communications*, 16 ("Recherches rhétoriques"), 172-229.

---- (1970): *S/Z*, Seuil.

---- [1973]: "Texte (théorie du)", in *Encyclopaedia Universalis*, 22, 1990, 370-374.

---- (1975): "Brecht et le discours": contribution à l'étude de la discursivité", in *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Seuil, 1984, 243-253.

---- [1979]: "Délibération", in *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Seuil, 1984, 399-413.

BELLEMIN-NOEL, J. (1972): *Le texte et l'avant-texte*, Larousse.

---- (1982): "Avant-texte et lecture psychanalytique", in HAY, L., NAGI, P. (ed.): *Avant-texte, texte, après-texte*, CNRS, 161-165.

BÉNICHOU, P. (1948): *Morales du Grand Siècle*, Gallimard.

BENNINGTON, G. (1981): "Réappropriations", *Poétique*, 48, 495-514.

BENNINGTON, G., DERRIDA, J. (1991): *Jacques Derrida*, Seuil.

BLANCHE-BENVENISTE, Cl. (1987): "Le pronom *on*: propositions pour une analyse", *Les Cahiers de Fontenay*, 46, 47, 48 ("Mélanges offerts à Maurice Molho", Vol. III), 15-30.

BLOOM, H. (1973): *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York,

Oxford University Press.

BOILEAU (1966): *L'art poétique, suivi de L'épître aux Pisons d'Horace et d'une anthologie de la poésie préclassique en France (1600-1670)*, Union Générale d'Éditions.

BOOTH, W. C. [1961]: *The Rhetoric of Fiction*, London, Penguin Books, 1991.

---- (1983): "Rhetorical Critics Old and New: The Case of Gérard Genette", in LERNER, L. (ed.) (1983): *Reconstructing Literature*, Totowa (N.J.), Barnes & Noble, 123-141.

BUFFON [1753]: "Discours prononcé à l'Académie Française", in *Oeuvres Philosophiques, Corpus général des Philosophes Français*, t. XLI, I, ed. J. Piveteau, 1954.

BÜRGER, P. [1977]: "Problemas de investigación de la recepción", in MAYORAL, J. A. (comp.) (1987): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 177-211.

CALVINO, I. (1989): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.

---- [1967]: *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Bruguera, 1983.

CATELLI, N. (1991): *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen.

CHARLES, M. (1977): *Rhétorique de la lecture*, Seuil.

---- (1995): *Introduction à l'étude des textes*, Seuil.

CHARTIER, P. (1990): *Introduction aux grandes théories du roman*, Bordas.

CHEVRIER, J.F. (1978): "Proust par Roland Barthes", in *Prétexte: Roland Barthes*, Union Générale d'Éditions, 370-393.

COHN, D. [1978]: *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, 1981.

COMPAGNON, A. (1979): *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil.

---- (1983): *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Seuil.

CORDESE, G. (1986): "Note sur l'énonciation narrative (une présentation systématique)", *Poétique*, 65, 43-46.

COSTE, D. (1980): "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire", *Poétique*, 43, 354-371.

Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle (1977), CNRS.

COULET, H. (1967): *Le roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin.

---- (1992): *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français: XII^e-XX^e siècle*, Larousse.

CRÉVIER, J.-B.-L. (1765): *Rhétorique française*, 2 vols.

CROSMAN WIMMERS, I. (1988): *Poetics of Reading*, Princeton, Princeton University Press.

---- (1988): "Mise en intrigue et lecture réflexive", *Littérature*, 71, 67-79.

DÄLLENBACH, L. (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, Seuil.

---- (1981): "D'une métaphore totalisante: la mosaïque balzacienne", *Lettere Italiane*, 33, 4, 493-508.

---- (1981): "D'une métaphore totalisante: la mosaïque balzacienne", *Lettere Italiane*, 33, 4, 493-508.

DE BIASI, P.-M. (1990): "Vers une science de la littérature: l'analyse des manuscrits et la genèse de l'oeuvre", in *Encyclopaedia Universalis* (Symposium, Les enjeux, 2), 924-937.

DEBRAY-GENETTE, R. (1982): "Généétique et théories littéraires", in HAY, L. et NAGY, P. (éd.): *Avant-texte, texte, après-texte*, CNRS, 167-170.

DEL PRADO, J., BRAVO, J., PICAZO, D. (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

DE MAN, P. (1982): "The Resistance to Theory", *Yale French Studies*, 63, 3-20.

---- (1984): "Autobiography As De-Facement", in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 67-81.

DERRIDA, J. (1967): *L'écriture et la différence*, Seuil.

---- (1967): *De la grammatologie*, Minuit.

---- (1972): "Signature Événement Contexte", in *Marges de la philosophie*, Minuit, 367-393.

---- (1980): "La loi du genre/The Law of genre", *Glyph*, 7, 176-201.

---- (1988): *Limited Inc* (*Glyph 2* (Supplement)), Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.

DOUBROVSKY, S. [1980]: "Autobiographie/vérité/psychanalyse", in *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, PUF, 1988, 61-79.

- DUBOIS, Cl.-G. (1979): "L'artiste et son modèle", in *Le maniérisme*, PUF, 27-82.
- DUBOIS, J. *et alii* (1970): *Rhétorique générale*, Larousse.
- DUCROT, O. (1969): "Présumés et sous-entendus", *Langue française*, 4, 30-43.
- (1972): *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann.
- DUCROT, O., TODOROV, T. (1972): *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil.
- ECO, U. [1962]: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- (1979): *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press.
- (1979): *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset & Fasquelle, 1985.
- FONTANIER, P. [1821-1827]: *Les Figures du discours*, Flammarion, 1977.
- FORSTER, E. M. [1927]: *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.
- FOUCAULT, M. (1969): "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de l'Association française de philosophie*, 3, 77-100.
- FRYE, N. (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press.
- GALAY, J.-L. (1971): "Problèmes de l'oeuvre fragmentale: Valéry", *Poétique*, 31, 337-367.
- GANS, É. (1975): "Hyperbole et ironie", *Poétique*, 24, 488-494.
- GENETTE, G. (1966): "Bonheur de Mallarmé?", in *Figures I*, Seuil, 91-100.
- [1966]: "Raisons de la Critique pure", in *Figures II*, Seuil, 1969, 7-22.
- [1966]: "Rhétorique et enseignement", in *Idem*, 23-42.
- (1969): "Frontières du récit", in *Idem*, 49-69.
- (1969): "La littérature et l'espace", in *Idem*, 43-48.
- (1969): "Vraisemblance et motivation", in *Idem*, 71-99.
- (1970): "La rhétorique restreinte", *Communications*, 16 ("Recherches rhétoriques"), 158-171.

- (1972): "Discours du récit", in *Figures III*, Seuil, 67-282.
- (1976): *Mimologiques*, Seuil.
- (1977): "Genres, types, modes", *Poétique*, 32, 389-421.
- (1979): *Introduction à l'architexte*, Seuil.
- (1982): *Palimpsestes*, Seuil.
- (1983): *Nouveau discours du récit*, Seuil.
- (1987): *Seuils*, Seuil.
- (1991): *Fiction et diction*, Seuil.
- (1994): *L'OEuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil.
- GENETTE, G. i TODOROV, T. (dir.) (1986): *Théorie des genres*, Seuil.
- GIRARD, A. (1963): *Le journal intime*, PUF.
- GIRARD, R. (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset.
- (1978): *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset & Fasquelle.
- GRACQ, J. (1975): *Préférences*, nlle éd. augmentée, Corti.
- GRÉSILLON, A. (1994): *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, PUF.
- GROUPE M [1970]: *Rhétorique générale*, Seuil, 1982.
- GUILLÉN, CI. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GUMBRECHT, H. U. [1975]: "Consecuencias de la estética de la recepción, o: la ciencia literaria como sociología de la comunicación", in MAYORAL, J. A. (comp.) (1987): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 145-175.
- GUSDORF, G. (1975): "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire", *RHLF*, 6, 957-994.
- HAMBURGER, K. [1957]: *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986.
- HAMON, Ph. (1973): "Un discours contraint", *Poétique*, 16, 411-445.
- (1975): "Clausules", *Poétique*, 24, 495-526.

---- (1977): "Texte littéraire et métalangage", *Poétique*, 31, 261-284.

---- (1984): *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*, PUF.

HERRNSTEIN-SMITH, B. (1968): *Poetic Closure, a study of how Poems end*, Chicago, University de Chicago Press.

IMBERT, H.-F. (1985): "Stendhal et La Bruyère", *Micromégas*, 12, 1-2, 35-56.

INGARDEN, R. [1931]: *The Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.

ISER, W. [1970]: "La estructura apelativa de los textos", in WARNING, R. (ed.) [1975]: *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, 133-148.

---- [1972]: *The Implied Reader. Patterns of communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.

---- [1975]: "Réplicas", in WARNING, R. (ed.) [1975]: *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, 197-208.

---- [1976]: *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

JAKOBSON, R. [1956]: "Deux aspects du langage et deux types d'aphasies (1)", in *Essais de linguistique générale, I (Les fondations du langage)*, Minuit, 1963, 43-67.

---- [1960]: "Linguistique et poétique (1)", in *Essais de linguistique générale I (Les fondations du langage)*, Minuit, 1963, 209-248.

JAUSS, H. R. [1967]: "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", in GUMBRECHT, H. U. *et alii* (1971): *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 37-114.

---- [1970]: *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.

---- [1970]: "Littérature médiévale et théorie des genres", in GENETTE, G. i TODOROV, T. (dir.) (1986): *Théorie des genres*, Seuil, 37-76.

---- [1972]: "Petite apologie de l'expérience esthétique", in *Pour une théorie de la réception*, Gallimard, 1978, 123-157.

---- [1975]: "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", in MAYORAL, J. A (comp.) (1987): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 59-85.

---- [1977]: *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1992.

JOST, A. (1983): "Narration(s): en deçà et au delà", *Communications*, 38, 192-212.

---- (1994): "La narració: de la literatura al cinema i a la pintura", Facultat de Lletres de la Universitat de Girona, 13-15 de juny.

KENT, Th. L. (1983): "The Classification of Genres", *Genre*, 16, 1, 1-20.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980): *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin.

KERMODE, F. (1968): *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press.

---- (1980): *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Mass. Harvard University Press.

---- (1989): "Fragments and Ruins", in *History and value*, Oxford, Clarendon Press, 128-146.

KIBÉDI-VARGA, A. (1970): *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Didier.

---- (1977): "La vraisemblance: problèmes de terminologie, problèmes de poétique", in *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, CNRS, 325-332.

---- (1979): "Texte: discours et récit", *Revue d'esthétique*, 1-2, 374-381.

KIMPEL, D., PINKERNELL, B. (eds.) (1975): "Handlungsorientierte Rezeptionsforschung in der Literaturwissenschaft", in *Methodische Praxis der Literaturwissenschaft: Modelle der Interpretation*, Kronberg, Scriptor, 223-258.

KOTIN-MORTIMER, A. (1985): *La clôture narrative*, Corti.

KRISTEVA, J. [1966-1967]: "Le texte clos", in *Semiotike*, Seuil, 1969, 52-81.

---- (1967): "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique* XXIII, 239, 438-465.

---- (1970): *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, The Hague, Mouton.

KUENTZ, P. (1970): "La 'rhétorique' ou la mise à l'écart", *Communications*, 16 ("Recherches rhétoriques"), 143-157.

LACOUÉ-LABARTHE, Ph. et NANCY, J.-L. (1978): *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil.

LACRETELLE [1939], *Tableau de la Littérature Française*, 1962.

LAFOND, J. (1983): "La Rochefoucauld et les enjeux de l'écriture", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 10, 19, 711-731.

---- (1986): *La Rochefoucauld. Augustinisme et littérature* (3^{ème} édit. revue, corrigée et augmentée), Klincksieck.

---- (dir.) (1992): "Préface" a *Moralistes du XVII^e siècle (De Pibrac à Dufresny)*, Robert Laffont, I-XLI.

LAMY, Le père B. [1675]: *La Rhétorique ou l'art de parler*, 4^{ème} édition revue et augmentée, 1701.

LAURETTE, P. (1983): "À l'Ombre du pastiche: la réécriture --automatisme et contingence", *Texte* ("L'intertextualité. Intertexte, autotexte, intratexte"), 2, 113-134.

LAUSBERG, H. [1960]: *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vol., Madrid, Gredos, 1990.

LE BOSSU, Le père R. [1675]: *Traité du poème épique*, N^{le} édition revue et corrigée, 2 vol., 1708.

LEEMAN, D. (1991): "On thème", *Lingvisticae Investigationes*, XV, 1, 101-113.

LE GUERN, M. (1973): *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse.

LEJEUNE, Ph. (1971): *L'autobiographie en France*, Armand Colin.

---- (1975): *Le Pacte autobiographique*, Seuil.

---- (1980): *Je est un autre*, Seuil.

---- (1983): "Le pacte autobiographique (bis)", *Poétique*, 56, 416-434.

---- (1986): "Le cas Doubrovsky", in *Moi aussi*, Seuil, 62-70.

LOTMAN, Y. M. [1970]: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.

LOUREIRO, Á. G. (1993): "Direcciones en la teoría de la autobiografía", in ROMERA, J., YLLERA, A., GARCÍA-PAGE, M., CALVET, R. (eds.): *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros, 33-46.

MACHEREY, P. (1966): *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro.

MAGNY, Cl.-E. (1950): *Histoire du roman français depuis 1918*, Seuil.

Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication (1986), CNRS.

MAURER, K. [1977]: "Formas del leer", in MAYORAL, J. A. (comp.) (1987): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 245-280.

MELKONIAN, M. [1989]: "Proust ou la fausse fenêtre", in *Le corps couché de Roland Barthes*, Armand Colin, 1993, 33-50.

MEYER, M. (1993): *Questions de rhétorique: langage, raison et séduction*, Le livre de poche.

MISSAC, P. (1975): "Éloge de la citation ou De la citation conçue comme instrument de la critique: une étude issue des idées de Walter Benjamin et appuyée sur des textes d'Edmond Jabès", *Change*, 22, 133-150.

MOLINO, J. (1993): "Les genres littéraires", *Poétique*, 93, 3-28.

MORIER, H. [1961]: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1989.

MORTARA, B. [1988]: *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.

OLNEY, J. (1991): "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía", *Suplementos Anthropos*, 29, 33-47.

PERELMAN, Ch., OLBRECHTS-TYTECA, L. (1988): *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.

PIERSSENS, M. (1988): "What Does Fiction Know?", *SubStance*, 55, 3-17.

PINGAUD, B. (1958): "Je, Vous, Il", *Esprit*, 26, 91-99.

POE, E. A. (1950): "The Philosophy of Composition", in *Selected Prose and Poetry*, New York, Rinehart, 373-383.

---- (1984): "Nathaniel Hawthorne", *Essays and Reviews*, New York, The Library of America, Literary Classics of the United States, 568-588.

POIROT-DELPECH, B. (6 oct. 1978): "L'illusion moraliste", *Le Monde*, 21-22.

POULET, G. (1952): "Montaigne", in *Études sur le temps humain*, I, Plon, 50-62.

---- [1961]: *Les métamorphoses du cercle*, Flammarion, 1979.

---- (1970): "Phenomenology of Reading", *New Literary History*, 1, 53-68.

---- [1971]: *La conscience critique* (3^{ème} éd.), Corti, 1986.

POUILLON, J. [1946]: *Temps et roman* (nouvelle édition augmentée), Gallimard, 1993.

---- (1957): "Les règles du Je", *Les Temps modernes*, 134, 1591-1598.

PRINCE, G. (1973): "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14, 178-196.

QUINTILIÀ, M. F. (1970): *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae*, 2 vols., recognovit brevis adnotatione critica instruxit M. Winterbottom, Oxonii, E. Typographeo Clarendoniano, Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis.

---- (1978): *Institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres.

---- (1921): *The Institutio Oratoria*, with an English translation by H. E. Butler, 4 vols., London-Cambridge (Mass.), William Heineman LTD-Harvard University Press.

RABATÉ, D. (1991): *Vers une littérature de l'épuisement*, Corti.

RAIMOND, M. (1985): *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Corti.

REBOUX, P., MULLER, Ch. (1930): *À la manière de...*, Grasset.

REY-DEBOVE, J. (1981): "Pour une lecture de la rature", *Semiotica*, 36, 1/2, 1-32.

RICARDOU, J. (1978): *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil.

RICOEUR, P. (1975): *La métaphore vive*, Seuil.

---- (1983): *Temps et récit I*, Seuil.

---- (1984): *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil.

RIFFATERRE, M. (1971): *Essais de stylistique structurale*, Flammarion.

---- (1979): *La production du texte*, Seuil.

---- (1979): "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant", *Revue d'esthétique*, 1-2, 128-150.

---- (1983): *Sémiotique de la poésie*, Seuil.

---- (1990): *Fictional Truth*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.

ROBERT, M. (1972): *Roman des origines et origines du roman*, Grasset.

ROBIN, R. (1986): "Frontières du fantasme ou récit du vécu?", *Cahiers de Sémiotique textuelle*, 8-9, 9-20.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1983): *Borges por él mismo*, Barcelona, Laia.

ROUDAUT, J. (1990): "Le mythe du Grand Livre, fragment et totalité", in

Encyclopaedia Universalis (Symposium, Les enjeux 1, III Création et culture), 419-426.

ROUSSET, J. (1973): *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman*, Corti.

SABRY, R. (1993): "Les lectures des héros de romans", *Poétique*, 94, 1993, 185-204.

SANDRAS, M. (1972): "Le blanc, l'alinéa", *Communications*, 19, 105-114.

SARRAUTE, N. (1956): *L'ère du soupçon*, Gallimard.

SARTRE, J.-P. (1948): "Qu'est-ce que la littérature?", in *Situations II*, Gallimard.

SCHAEFFER, J.-M. [1983]: "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique", in GENETTE, G. et TODOROV, T. (dir.): *Théorie des genres*, Seuil, 1986, 179-205.

---- (1989): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil.

SCHNEIDER, A.-E. (1954): *G. C. Lichtenberg, précurseur du romantisme: l'homme et l'oeuvre*, Nancy, Publications de l'Université de la Sarre.

SCHNEIDER, M. (1985): *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard.

SEARLE, J. R. (1974-1975): "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 6, 2, 319-332.

STAROBINSKI, J. (1962): "Complexité de La Rochefoucauld", *Preuves*, 135, 33-40.

---- (1970): "Le style de l'autobiographie", in *La relation critique*, Gallimard, 83-98.

STEINER, G. (1988): *Le sens du sens. Présences réelles*, Vrin.

---- [1992]: *Georges Steiner en diálogo con Ramin Jahanbegloo*, Anaya & Mario Muchnik, 1994.

STIERLE, K. [1975]: "¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?", in MAYORAL, J. A. (comp.) (1987): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 87-143.

SULEIMAN, S. R. (1983): *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF.

TODOROV, T. [1967]: "Introduction au vraisemblable", in *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, 92-99.

---- (1970): "Synecdoques", *Communications*, 16 ("Recherches rhétoriques"),

Ídem 8, 26-35.

---- (1975): "La lecture comme construction", *Poétique*, 24, 417-425.

---- (1975): "Une fête manquée: la rhétorique. Essai d'histoire-fiction", *Cahiers roumains d'études littéraires*, 3, 82-98.

---- (1978): *Les genres du discours*, Seuil.

VAN DELFT, L. (1982): *Le moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz.

VEGA, J. J. (1995, en premsa): "L'enthymème: pour une logique du discours", *IV Coloquio de la APFFUE*, Las Palmas de Gran Canaria, 15-17 de marzo.

VILLANUEVA, D. (1993): "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía", in ROMERA, J., YLLERA, A., GARCÍA-PAGE, M., CALVET, R. (eds.): *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros, 15-32.

VODICKA, F. [1975]: "La estética de la recepción de las obras literarias", in

WARNING, R. (ed.) [1975]: *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, 55-62.

WARNING, R. [1975]: "La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura", in WARNING, R. (ed.) [1975]: *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, 13-34.

ZIMMERMANN, B. [1974]: "El lector como productor", in MAYORAL, J. A. (comp.) (1987): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 39-58.

9.5. ALTRES OBRES DE CARÀCTER GENERAL O TEÒRIC

AUBENQUE, P. (1962): *Le problème de l'être chez Aristote*, PUF.

BARTHES, R. (1957): "La grande famille des hommes", *Mythologies*, 173-176.

---- (1957): "Le mythe, aujourd'hui", in *Idem*, Seuil, 193-247.

BERGER, P. L., LUCKMAN, Th. [1966]: *La construcció social de la realitat. Un tractat de sociologia del coneixement*, Barcelona, Herder, 1988.

BLANCHOT, M. (1959): *Le Livre à venir*, Gallimard.

---- (1969): *L'entretien infini*, Gallimard.

---- (1971): *L'Amitié*, Gallimard.

FOUCAULT, M. (1969): *L'archéologie du savoir*, Gallimard.

---- (1971): *L'ordre du discours*, Gallimard.

---- (1988): "Technologies of the Self", in MARTIN, L. H. *et alii.* (eds.): *Technologies of the Self*, Amherst, University of Massachusetts Press, 16-49.

HUMBOLDT, W. vom (1974): *Introduction à l'oeuvre sur le Kavi*, Seuil.

KUHN, Th. S. [1962]: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970.

LITTRÉ, P.-É. (1971): *Dictionnaire de la langue française*, 4 vol., Monte-Carlo, Éditions du Cap.

MESCHONNIC, H. (1991): *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Hatier.

Oxford Latin Dictionary [1982], edited by P. G. W. Glare, Oxford University Press, 1990.

QUEMADA, B., ÉTIEMBLE (1990): "Dictionnaire", in *Encyclopaedia Universalis*, Encyclopaedia Universalis, vol. 7, 387-390.

ROBERT, P. (1989): *Le Grand Robert de la langue française*, 9 vol., Le Robert.

ROUSTANG, F. (1976): *Un Destin si funeste*, Minuit.

SARTRE, J.-P. (1943): *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard.

9.6. OBRES DE FICCIÓ²⁵³

ADORNO, Th. W. (1951): *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten*

²⁵³ Per les raons de "poètica condicionalista" ja vistes als capítols segon i tercer, figuren en aquest apartat diaris, *carnets*, correspondències i altres produccions similars, a més, òbviament, de les obres d'aforismes i màximes elaborades com a tals pels seus propis autors.

Leben, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Trad. esp.: *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1987.

BARTHES, R. (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil.

---- (1977): *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil

---- (1980): *La chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard/Seuil.

BAUDELAIRE, Ch. (1961): *Oeuvres complètes*, Gallimard, Pléiade.

BORGES, J.-L. (1974): "Funes el memorioso", in *Obras completas*, II, Buenos Aires, Emecé Editores, 485-490.

BUTOR, M. (1962): *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Gallimard.

CALVINO, I. (1978): *I nostri antenati (Il visconte dimezzato, Il barone rampante, Il cavaliere inessistente)*, Torino, Einaudi.

CANETTI, E. (1978): *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Milano, Adelphi.

CHARDONNE, J. (1930): *Eva ou le journal interrompu*, Grasset.

---- (1931): *Claire*, Grasset.

---- (1937): *L'amour c'est beaucoup plus que l'amour. Pensées d'un romancier*, Stock.

DIDEROT (1875): *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in *Oeuvres complètes*, tome troisième, Garnier (Nendeln, Klaus reprint LTD, 1966).

DOUBROVSKY, S. (1977): *Fils*, Galilée.

FLAUBERT, G. (1963): *Extraits de la correspondance ou Préface de la vie d'écrivain*, Seuil.

GIDE, A. (1939): *Journal 1889-1939*, Gallimard, Pléiade.

---- (1954): *Journal 1939-1949 & Souvenirs*, Gallimard, Pléiade.

HUXLEY, A. (1925): *Along the Road*, New York.

JOUBERT, J. [1901]: *Pensées*, 10/18, 1966.

LA BRUYÈRE, J. de (1962): *Les Caractères de Théophraste traduits du grec, avec les caractères ou les moeurs de ce siècle*, édités par Robert Garapon,

Garnier.

LA FONTAINE, J. de (1954): *Oeuvres complètes, I (Fables, contes et nouvelles)*, Gallimard, Pléiade.

LA ROCHEFOUCAULD (1964): *Oeuvres complètes*, Gallimard, Pléiade.

MONTAIGNE, M. de (1962): *Oeuvres complètes*, Gallimard, Pléiade.

NIETZSCHE, F. (1994): *Aforismos*, Barcelona, Edhasa.

PROUST, M. (25 juillet 1936): "Pensées et aphorismes. Fragment inédit d'un manuscrit de Marcel Proust", *Les nouvelles littéraires*.

RABELAIS, F. (1962): *Oeuvres complètes*, Garnier.

SÉVIGNÉ, Madame de (1973-1978): *Correspondance*, 3 vol., Gallimard, Pléiade.

STERNE, L. [1759-1767]: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1991.

VALÉRY, P. (1957, 1960): *Oeuvres*, I et II, Gallimard, Pléiade.

---- (1973, 1974): *Cahiers*, I et II, Gallimard, Pléiade.

VOLTAIRE, F.-M. Arouet de (1987): *Le siècle de Louis XIV*, in *Oeuvres historiques*, édition présentée, établie et annotée par René Pomeau, Gallimard, Pléiade.