

CLASICI AI LITERATURII UNIVERSALE

GUSTAVE FLAUBERT



Doamna
Bovary

Traducere din limba franceză, prefață și tabel cronologic de
IRINA MAVRODIN

CORINT

PREFAȚĂ

Note de istorie literară

În *Amintiri literare (Souvenirs littéraires)* de Du Camp aflăm numeroase date cu privire la împrejurările *exterioare* care l-au determinat pe Flaubert să scrie romanul *Doamna Bovary*. Ele au fost preluate de istoricii literari, care le-au folosit spre a explica „geneza” operei.

Deși astăzi, când problema genezei operei literare este gândită în alți termeni, noi nu mai putem acorda acestor date importanța determinantă ce li se atribuia, considerăm că ele nu pot fi ignorate, fie și numai pentru că au intrat într-o venerabilă tradiție a istoriografiei literare flaubertiene.

După Maxime du Camp, *Doamna Bovary* este scrisă de Flaubert la sfatul celui alt prieten al său, Louis Bouilhet, care, după ce îi spune lui Flaubert că, după părerea lui și a lui Du Camp, prima versiune a *Ispitirii Sfântului Anton* este un eșec („sentința” este dată după lectura ce are loc în septembrie 1849), îl sfătuiește să „[ia] un subiect *terre à terre*, pe care [să-l trateze] pe un ton natural, aproape familiar, evitând divagațiile...” Du Camp adaugă și alte amănunte: „În cursul întregii zile ce a urmat acelei nopți de insomnie (consacrată lecturii și discutării *Ispitirii – n. ns.*), am stat în grădină; tăceam, eram triști, gândindu-ne la decepția pe care i-o pricinuiserăm și la adevărurile neplăcute pe care i le spusese răm fără să-l cruțăm. Deodată Bouilhet spuse: «De ce n-ai scrie povestea lui Delaunay!» Flaubert a ridicat atunci capul și, plin de bucurie, a exclamat «Bună idee!»” (exegeții acestui text arată că „bucuria” de care vorbește Du Camp e cu totul discutabilă și că Flaubert acceptă ideea lui Bouilhet ca pe un „exercițiu salutar”, dar cu o anume resemnare, căci el

continuă să creadă în ceea ce scrisese). Du Camp dă doar câteva date sumare despre Delaunay. Începând cu 1881, numeroși exegeți au încercat să descopere modelele reale ale personajelor din *Doamna Bovary*. Rezultatul acestor cercetări ar fi următorul: Emma ar avea drept model pe o anume Delphine Couturier, căsătorită cu un medic, Eugène Delamare; Yonville-l'Abbaye ar fi în realitate Ry, un orașel de lângă Rouen; Rodolphe, un anume Louis Champion; Homais ar semăna întru totul cu farmacistul din Ry, Jouanne etc. După René Dumesnil, Flaubert „n-a inventat nimic”, căci „cele mai multe dintre «sursele» sale au fost descoperite”. Dar tot el are grijă să adauge că „aceste «descoperiri» sunt amuzante pentru amatorii de istorie literară”, dar „doamna Bovary va fi totdeauna Flaubert însuși, ca și Salammô, ca și Marie Arnoux”.

Doamna Bovary este rodul unei munci îndelungate și răbdătoare. În timpul călătoriei sale în Orient, Flaubert se gândește în același timp la *Ispitirea Sfântului Anton*, pe care vrea să o rescrie, și la viitorul său roman inspirat din acel fapt divers al cărui erou era Delamare. „Adeseori”, scrie Du Camp, „seara, în barcă, în timp ce apa Nilului clipea în preajma noastră, iar Crucea Sudului strălucea printre celelalte stele, am discutat despre acea carte la care ținea atât de mult; dar era preocupat și de viitorul lui roman. Îmi spunea: «Mă obsedează.» În fața priveliștilor africane, visa la priveliști normande. La marginea Nubiei de Jos, pe vârful Djebel Abukir, care se înalță peste cea de-a doua cataractă, în timp ce noi priveam cum Nilul se izbește de ciorchinii de stânci din granit negru, l-am auzit dintr-odată strigând: «Am găsit, *Evrika! Evrika!* o voi numi Emma Bovary!», și de mai multe ori a repetat, a degustat acest nume, pronunțându-l cu un *o* foarte scurt. În chip foarte ciudat, impresiile acestei călătorii, pe care părea că le ignoră, l-au năpădit dintr-odată și cu putere când a scris *Salammô*. Și Balzac era tot astfel: nu se uita la nimic și își amintea totul.”

Există însă și alte mărturii care arată că Flaubert pare a renunța curând la un subiect pe care îl socotește plictisitor. Se gândește să scrie un *Dicționar de idei primite de-a gata*, un fel de dicționar al prostiei omenești, pe care ar vrea să-l redacteze

astfel încât „citorul să nu știe niciodată dacă autorul își bate sau nu joc de el” (cf. scrisoarea adresată din Damasc lui Bouilhet, la 4 septembrie 1850). E un proiect care interesează îndeaproape elaborarea *Doamnei Bovary*, după cum s-a arătat mai recent, căci înainte de a fi folosit de către Flaubert la redactarea romanului *Bouvard și Pécuchet*, *Dicționarul* este din belșug încorporat textului *Doamnei Bovary*. Mai mult încă: acest detaliu interesează și interpretarea romanului lui Flaubert: critica e astfel invitată să privească mai îndeaproape ce funcție are clișeul, și ce importanță, în *Doamna Bovary*. El oferă totodată o nouă dovadă privind unitatea profundă a operei flaubertiene.

Flaubert se întoarce la Rouen din lunga sa călătorie în mai 1851. În septembrie 1851, începe să scrie romanul: „*la Bovary*”, după cum va spune el însuși, îl va osândi să stea la masa de scris timp de cinci ani (până în aprilie 1856). Primele volume din *Correspondență* reprezintă un adevărat jurnal al acestui chinător travaliu. Bruioanele romanului numără 1788 de file, la care se adaugă cele 490 de file ale manuscrisului definitiv. Filele sunt acoperite pe ambele părți de o scriere fină: pe o parte este scrisă prima versiune, așa cum a fășnit spontan, cu inerentele neglijențe de formă; pe cealaltă parte, reluarea meticuloasă a fiecărei fraze, a fiecărui cuvânt, versiune în care cuvintele își schimbă locul, dispar sub numeroase ștersături, sunt înlocuite de nenumărate ori până când, în sfârșit, este găsit cuvântul care contribuie cel mai bine la echilibrul muzical al frazei. De la o redactare la alta, și până și în corecturile făcute pe textul tipărit (există cinci ediții originale ale *Doamnei Bovary*), apare evidentă tendința de a suprima, de a simplifica. Flaubert nu consideră niciodată că a ajuns la o versiune definitivă; anumite pasaje din episodul Expoziției agricole au fost refăcute de șapte ori. Scrupulozitatea stilistică a lui Flaubert a devenit legendară: scriitorul era înspăimântat de orice asonanță, nu admitea hiatusul, voia să-și ritmeze proza așa cum poezii își ritmează versurile. Obsesia stilului este la el o adevărată maladie, agravată și de controlul sever pe care îl exercită Bouilhet (s-a remarcat că după moartea prietenului său, stilul lui Flaubert este mai puțin „crispat”, influența lui Bouilhet fiind socotită nefastă până la un punct). Flaubert

aplică fiecărei fraze pe care o scrie așa-numita, de către el, „*épreuve du gueuloir*”, în virtutea „teoriei următoare: ceea ce este scris bine se articulează ușor; tot ceea ce se rostește cu greutate este scris prost”.

În mai 1856, manuscrisul, recopiat, din nou corectat chiar și în această formă, este încredințat celor doi directori ai publicației *La Revue de Paris*, Du Camp și Pichat, care, cuprinși de teamă că opinia publică va fi scandalizată, îi cer lui Flaubert modificări. Este totuși anunțată apariția, în revistă, a *Doamnei Bovary* de Gustave Faubert, greșeală de tipar care îl umple de furie pe scriitor, numele de Faubert fiind cel al unui băcan foarte cunoscut. Curând, Flaubert primește o scrisoare de la Du Camp (același Du Camp care, în urmă cu șapte ani, îl sfătuisese să pună pe foc manuscrisul *Ispitirii Sfântului Anton*, pentru că e lipsit de orice valoare): „Lasă-ne *depline puteri* asupra romanului tău, spre a-l publica în *Revue*; o să tăiem din el ceea ce socotim a fi absolut necesar; îl vei publica apoi în volum așa cum vrei tu, dar asta te privește... Fii curajos, închide ochii în timpul acestei operații, și încrede-te, dacă nu în talentul nostru, cel puțin în experiența pe care am dobândit-o cu privire la asemenea lucruri, și în afecțiunea pe care ți-o purtăm. Ți-ai îngropat romanul sub un morman de lucruri bine făcute, dar inutile, drept care nu poate fi văzut îndeajuns; trebuie, așadar, să dăm la o parte tot ce-i de prisos. Nu-i o muncă prea grea. Va fi făcută, sub ochii noștri, de cineva foarte exersat și îndemânat; la versiunea ta nu va fi adăugat nici măcar un singur cuvânt, o vom simplifica doar; totul te va costa numai vreo sută de franci, pe care-i vei plăti din drepturile tale, dar cel puțin vei publica o operă cu adevărat bună, în locul unei opere incomplete și prea încărcate.”

Flaubert scrie pe dosul acestei scrisori un singur cuvânt: „*Gigantesque*”, și nu-i răspunde lui Du Camp. Începe să lucreze din nou la *Ispitire*. Pe 8 septembrie, Du Camp îl anunță printr-o scrisoare că va publica începutul *Doamnei Bovary* în numărul revistei din 1 octombrie. Tot acum i se cere lui Flaubert să înlocuiască numele de *Revue de Rouen*, care coincide cu cel al unei reviste reale. Pentru a menaja susceptibilitățile locale,

Flaubert îl schimbă cu *Fanal de Rouen*, ales cu grijă, pentru ca armonia frazelor să nu sufere.

Încă de la al doilea număr în care apare *Doamna Bovary*, editorul Michel Lévy îi propune lui Flaubert să-i cumpere romanul. Dar Flaubert, plictisit de discuțiile avute cu directorii revistei, ezită. Câțiva abonați au și protestat împotriva publicării acestuia, și circulă zvonul că guvernul nu așteaptă decât un pretext ca să suprimă *La Revue* pentru liberalismul ei. La 1 decembrie, urmarea *Doamnei Bovary* apare precedată de următoarea notă: „Direcția s-a văzut nevoită să suprimă aici un pasaj ce nu putea fi acceptat de *La Revue de Paris*. Îl rugăm pe autor să ia act de aceasta.” Pasajul suprimat este așa-numitul episod al trăsorii. Câteva zile mai târziu, *Le Nouvelliste de Rouen*, care reproducea în foileton romanul, după *La Revue de Rouen*, suspendă publicarea lui, anunțându-și cititorii că există neînțelegeri între directorii acesteia și autor. Într-adevăr, Flaubert publicase în *La Revue de Rouen* (nr. 15) următorul text: „Considerente pe care mă abțin să le apreciez au silit revista să suprimă un pasaj în numărul din 1 decembrie; scrupulele revistei manifestându-se și cu prilejul apariției numărului de față, ea a socotit potrivit să mai suprimă alte câteva pasaje. În consecință, declar că nu sunt răspunzător de rândurile ce urmează. Cititorul este rugat să nu vadă în ele decât niște fragmente și nu un tot. Gustave Flaubert.” Aceste rânduri erau rezultatul unui acord intervenit între Flaubert și revistă, căci scriitorul voise mai întâi să interzică a se continua publicarea romanului. Totuși, chiar sub această formă mutilată, textul va deveni cauza bine-cunoscutului proces ce i se intentează lui Flaubert, lui Pichat, și tipografului Pillet (24 ianuarie 1857), acuzați de ultragiu adus moralei publice și religioase, precum și bunelor moravuri. Rechizitoriul este făcut de Pinard, iar avocatul apărării este viitorul ministru de Interne, Sénard, căruia Flaubert îi dedică romanul. Procesul se termină prin achitarea lui Flaubert, deși în sentință se spune că romancierul este vinovat „de a nu-și fi dat îndeajuns seama că există limite pe care literatura, chiar și cea mai frivolă, nu trebuie să le depășească”.

Apariția romanului (publicat de Lévy în aprilie; în schimbul a opt sute de franci, editorul devenise proprietarul romanului

timp de cinci ani) îi aduce lui Flaubert gloria. Este momentul când grupul realiștilor (Courbet, Duranty, Champfleury) publică, împotriva romanticilor, revista *Le Réalisme*. Champfleury îi va scrie lui Flaubert o foarte entuziastă scrisoare cu privire la *Doamna Bovary*. Duranty însă, printr-un articol pe care îl publică în revista grupului, nu-l acceptă pe Flaubert printre „realiști”: *Doamna Bovary* este „o capodoperă a descrierii obstinate, dar lipsită de emoție, de sentiment, de viață”; în concluzie, stilul lui Flaubert nu are personalitate, iar romanul este lipsit de orice interes. Critica, aproape în unanimitate, spune același lucru.

Sainte-Beuve este de data asta mai clarvăzător: într-o scrisoare trimisă lui Flaubert, spune că *Doamna Bovary* este „o carte de primă importanță”. Într-un articol publicat în *Le Moniteur*, își menține aprecierea favorabilă, dar aduce totodată cărții critici severe. Un pasaj din acest articol va fi curând reluat de cei mai mulți dintre critici: „Fiu și frate de medici distinși, domnul Gustave Flaubert mânduiește pana așa cum alții mânduiesc scalpелul. Anomiști și fiziologiști, vă regăsesc pretutindeni!” Cronicile cele mai favorabile și mai judicioase apar în reviste și ziare mai modeste. În general, pe lângă laitmotivul „scalpelului”, lansat de Sainte-Beuve, circulă și un altul, care îl umple pe Flaubert de furie: romanul este comparat fie cu *Dama cu camelii* de Dumas-fiul, fie cu cele ale lui Balzac („le voi pregăti ceva sclipitor și zgomotos pe care nu-l vor mai putea asemui ușor cu altceva”, acest „ceva” fiind *Salammbô*). De fapt, în numeroasele critici vehemente continuă să i se facă lui Flaubert același proces în numele bunelor moravuri, multe articole reluând înseși argumentele procurorului Pinard.

Barbey d’Aureville (în *Le Pays* din 6 octombrie) și Baudelaire (în *L’Artiste* din 18 octombrie) scriu două articole în care laudă romanul, insistând asupra meritelor descrierii „imposibile”, „științifice”, și asupra caracterului lui original, care se impune „printre producțiile unei literaturi de imitație, printre toate aceste romane ieșite mai mult sau mai puțin din cele ale lui Balzac și Stendhal” (Barbey d’Aureville).

În 1857, Henri Monnier vrea să scrie o piesă după *Doamna Bovary*, dar nu primește îngăduința lui Flaubert (acesta nu o va

acorda niciodată, nici altor solicitanți). În schimb, *Doamna Bovary* apare în prelucrările teatrelor de revistă pariziene, dovadă a mării popularități de care s-a bucurat cartea încă din timpul vieții lui Flaubert.

Printr-o poetică (immanentă) a clișeului
către o „nouă viziune”: romanul decentrat

„La dissemblance des sentiments sous la parité
des expressions.” (*Doamna Bovary*)

„Substanța” operei lui Flaubert nu poate fi abordată decât în termenii unei noi estetici, care este cea a noului roman din secolul XX. Comentariile lui Proust la *Educația sentimentală* pot fi aplicate romanului *Doamna Bovary*, dar și romanelor din ciclul *În căutarea timpului pierdut*. Cu *Educația sentimentală*, „revoluția s-a săvârșit; ceea ce până la Flaubert era acțiune devine impresie. Lucrurile au tot atâta viață cât și oamenii, căci judecata este cea care, ulterior, atribuie oricărui fenomen vizual cauze exterioare, dar în prima noastră impresie această cauză nu este implicată.” „Subiectivismul lui Flaubert se exprimă printr-o întrebuintare nouă a timpurilor verbale, a prepozițiilor, a adverbelor...” „Oamenii [...] în această viziune continuă, omogenă, nu sunt nici mai mult decât lucrurile, dar nici mai puțin altceva decât «o iluzie ce trebuie descrisă».” Romanul este „un lung raport asupra unei vieți întregi, fără ca personajele să ia, spre a spune astfel, parte la acțiune”. Mișcarea frazei se desfășoară uneori „cu totul după capriciile unei memorii care-și face alegerea la întâmplare”. Singularitățile gramaticale traduc o „viziune nouă”. Flaubert introduce astfel în roman durată, adică timpul trăirii concrete, schimbarea aceasta a ritmului temporal neavând, ca la Balzac, „un caracter activ sau documentar”, el fiind „primul care îl curăță de parazitismul anecdotelor și de zgura povestirii”, „primul care face din el muzică” (subl. ns.).

Confuzia dintre iluzie și realitate, dintre actual și virtual, realizată datorită noii scriituri inventate de Flaubert, permite explorarea unor teritorii necunoscute ale psihicului uman. Cu

mult înaintea lui Proust, Flaubert scrie un roman care încearcă să reprezinte nu lumea aprehendată direct printr-o imagine care se vrea suprem obiectivă (ca la Balzac), ci impresia pe care o lasă lumea asupra unei conștiințe concrete, imaginile contradictorii pe care această conștiință și le face despre lume, punct de vedere relativist ce va fi confirmat de descoperirile științelor moderne. Suma tuturor acestor imagini confruntate va duce la o nouă cunoaștere. S-a comparat tipul de cunoaștere obținută prin romanul de viziune relativistă, în care nu mai operează, ca în cel de viziune esențialistă, principiul determinismului univoc, cu cea obținută de fizicianul modern prin compararea statică a datelor, date care pot fi contradictorii, la un anumit nivel al explorării aceleiași cauze nemaiproducând invariabil aceleiași efecte.

În această „viziune nouă”, personajul este o absență, imagine decupată net, suprafață plană, oferită total ochiului („caracterul” din romanul tradițional creează iluzia unei construcții tridimensionale, în *trompe-l'œil*), dar a cărei posesiune rămâne mereu suspendată, distanța dintre ochi și imagine menținându-se mereu aceeași, căci pe măsură ce ochiul se apropie, imaginea se depărtează, *enigmatică* prin chiar acest fel de a fi mereu egală cu ea însăși, un raport, mereu același, între entități ce variază. „*Il n'y a que des rapports*”: la originea noii viziuni flaubertiene stă această evidență a raporturilor dintre lume și conștiință, măsurate prin „impresii”. Universul *este* sumbru, ostil, sau, dimpotrivă, radios și benefic, se dilată sau se contractă în funcție de percepțiile subiective ale personajelor (în sensul acesta vorbește Proust de „subiectivismul” lui Flaubert): realitatea este prezentată de romancier așa cum este ea văzută de o conștiință concretă. Iată prima întâlnire a lui Frédéric cu doamna Arnoux:

„Fu ca o apariție:

Ea (a se nota că Flaubert, împotriva regulilor punctuației, utilizează alineatul și majuscula după cele două puncte; în mod deliberat, după cum s-a putut constata prin verificarea succesivelor ediții corectate, el urmărește un efect de izolare și de situare într-o poziție centrală a pronumelui – *n. ns.*) era așezată în mijlocul băncii, singură; sau cel puțin el nu desluși pe nimeni, orbit de privirea ochilor ei.” Această viziune apoteotică a unui

personaj de esență divină parcă (*apparition*, în franceză, are foarte marcată această conotație și se articulează automat în clișeul „*apparition de la Vierge*”) este opusă universului banal și sordid al oamenilor:

„Unii stăteau de vorbă în picioare sau chirciți pe bagaje, alții dormeau prin colțuri, câțiva mâncau. Puntea era murdărită de coji de nucă, de mucuri de țigară, de coji de mere, de resturi de mezeluri aduse în hârtie. [...] La fiecare cotitură a râului întâlneai aceeași perdea de plopi palizi. Câmpia era goală. Pe cer se opriseră câțiva norișori albi — și plictiseala, răspândită vag, părea a încetini mersul vaporului și a face și mai neînsemnată înfățișarea călătorilor.”

Prima impresie, făcută din percepții fragmentare, este reordonată cu ajutorul amintirii. Și la acest al doilea nivel, raportul conștiință/realitate funcționează prin mijlocirea clișeului:

„Semăna cu femeile din cărțile romantice. N-ar fi vrut să adauge nimic, să scadă nimic din făptura ei.

Universul se lărgise dintr-odată. Ea era punctul luminos spre care convergea totalitatea lucrurilor; și, legănat de mișcarea trăsurii, cu pleoapele pe jumătate închise, cu privirea spre nori, se lăsa pradă unei bucurii visătoare și nesfârșite.”

Contururile se estompează din cauza emoției extraordinare, personajul este lovit de o sacră orbire (nivelul 1, conștiința în impact direct cu realitatea), prin grația căreia universul este brusc perceput ca spațiu imens, *ordonat* în jurul unui centru de lumină, formele vibrează într-o confuzie *armonioasă*, ca într-o pictură impresionistă (nivelul 2, conștiința în stare de semitrezie visătoare, retrăind o impresie trecută). Vibrația devine însă imobilitate pe măsură ce percepția-clişeu se precizează, contururile devin nete, decupate în imagini stereotipe de carte poștală ilustrată înfățișând eternul cuplu romantic al amanților fericiți:

„Ce fericire să urci alături, cu brațul în jurul mijlocului ei, în vreme ce rochia ar mătura frunzele îngălbenite, ascultându-i glasul, sub strălucirea ochilor ei!” [...] „Ceva mai departe descoperiri un castel cu acoperișul ascuțit, cu turnulețe pătrate. În fața lui se întindeau răzoare de flori și aleile se înfundau, ca niște bolți negre, sub teii înalți. Și-o închipui trecând pe potecile mărginite

de carpeni. În clipa aceea, o doamnă tânără și un domn tânăr se iviră pe peron, între hârdaiele cu portocali. Apoi totul pieri.”

Prin mijlocirea aceleiași scriituri – clișeu decupând în mod identic realitatea „reală” și realitatea iluzorie –, iluzoriul și realul au același grad de prezență, realitatea părănd, la rândul ei, suscitată de iluzie, proiecție a iluzoriului.

Fie că este vorba de *Educația sentimentală*, de *Doamna Bovary*, de *Bouvard și Pécuchet* (adevărată enciclopedie a clișeului) sau de *Un suflet curat* (în care abundă imagini clișeiforme naiv-religioase), trăirea și actele personajelor își au originea în clișee (în cele mai multe cazuri *livrești*, erudite și artistice) și se desfășoară în funcție de acestea. Limita dintre autentic și neautentic este cu neputință de stabilit, clișeu fiind generator de act autentic, iar actul autentic generator de imagini-clişeu despre sine și lume în conformitate cu care personajul gândește și acționează. Clișeele devin un mod specific al personajelor lui Flaubert de a se insera în realitate, de a o cunoaște și de a acționa asupra ei, modificând-o într-o realitate-clişeu care la rândul ei le modifică. Se poate exemplifica aceasta cu orice fragment de text, văzut însă ca parte ce funcționează în raport cu totalitatea operei, din care cauză întâmpinăm și o anumită dificultate în a separa din acest tot citatul cel mai apt de a-și revela funcțiile chiar în condițiile unei asemenea artificiale procedări.

Un exemplu funcțional ni se pare a fi cel ce include ultimele pagini din *Doamna Bovary*, cele prin care povestirea continuă și după moartea Emmei. În conformitate cu legile unei povestiri monocentrice (de tip „balzacian”), aceste pagini sunt de prisos, mai mult chiar, apar ca o excrescență care dezechilibrează compoziția întregului în asemenea măsură, încât o anihilează în punctele ei forte: „momentul culminant” și „deznodământul”. Dintr-o perspectivă „tradițională”, ele pot să apară ca o neglijență, ca o lipsă de gust și de simț al măsurii și al justelor proporții sau, în cel mai bun caz, ca un epilog inutil. Căci efectul lor e evident: cu excepția cazului când sunt citate ca epilog (deci ca text autonom până la un punct, separat de un ansamblu care se poate dispensa de el), ele introduc în totalitatea operei care este *Doamna Bovary* un puternic element de decentrare prin

„gomarea” unui prim roman, al cărui personaj „principal” este Emma, de către un al doilea roman, al cărui personaj „principal” este Charles. Dar acest al doilea roman este, la rândul lui, „gomat”, contestat de primul, prin contestarea statutului de personaj al lui Charles, pe care, prin referire la primul roman, nu-l mai percepem ca pe un caracter, dezvăluit nouă prin procedeul „analizei psihologice”, ci ca pe o imagine-clișeu, cea a „soțului-îndrăgostit-de-soția-lui-devotat-fidel-credul-și-înșelat”, erodată, ștersă treptat de o altă imagine-clișeu, cea a unei Emma reconstituită din scrisori de dragoste-clișeu și din conversații-clișeu, imagine invadatoare și tiranică a „femeii-adorate-și-dorite-de-toți-bărbații”. Primul Charles se modifică în contact cu această imagine-clișeu, el devine *Emma Bovary*: „Ca să-i placă Emmei, ca și cum ea ar mai fi trăit, începu să aibă și el preferințele, ideile ei, își cumpără cizme de lac, luă obiceiul de-a purta cravate albe. Își dădea cu pomadă pe mustați și, ca și ea, semnă polițe. Emma-l corupea de dincolo de mormânt. [...] A doua zi, Charles se așeză pe bancă, în chioșc. Printre ostrețe treceau fâșii de lumină; frunzele de viță-de-vie își desenau umbrele pe nisip, iasomia îmbălsăma aerul, cerul era albastru, cantaridele bâzâiau în jurul crinilor înfloriți, și Charles se sufoca, asemenea unui adolescent, sub valurile nedeslușite de dragoste care-i umpleau inima îndurerată.

La ora șapte, micuța Berthe, care nu-l văzuse toată după-amiaza, veni să-l cheme la cină.

Charles avea capul răsturnat pe spate, rezemat de perete, ochii închiși, gura deschisă, și ținea în mână o lungă șuviță de păr negru.”

Jocul acesta al imaginilor-clișeu apare în relatarea noastră foarte simplificat (numai o minuțioasă și extinsă analiză pe numeroase texte l-ar putea surprinde în toate complicațiile lui), redus la o relație de substituție și de simetrie. Charles nu este aici numai eroul romantic-clișeu ca replică a eroinei romantice-clișeu (vezi în textul citat elemente de recuzită sau atitudini clișeiforme de proveniență livrescă: visarea pe banca singuratică, eroul care moare din dragoste pentru iubita moartă, strângând între degete o șuviță din părul acesteia etc.), eroul „bovaric” ca

replică a eroinei „bovarice”, ci și acea imagine-clیșeu a „bărbatului-cu-succes-la-femei” (Viconte, Rodolphe):

„În fața lui, cu coatele sprijinite pe masă, Rodolphe își mușca ușor țigara de foi, în timp ce vorbea, și Charles se pierdea în reverii privind acel chip pe care ea îl iubise. I se părea că revede ceva din ea. Era ca o minune. Ar fi vrut să fie el acel bărbat.”

Să facem încă de pe acum o observație asupra căreia vom reveni: „metoda” folosită de Flaubert pentru a decentra romanul, pentru a-l transforma într-un roman care vrea să arate nu cum este lumea, ci nenumăratele moduri în care lumea poate fi văzută de una sau mai multe conștiințe concrete, este cea a clișeului (Proust va realiza un gen analog de roman „fenomenologic” utilizând „metoda” amintirii involuntare).

Personajele lui Flaubert trăiesc „ca în cărți”, dar având arareori, și doar foarte vag, conștiința acestui lucru (la Proust, conștiința livrescă a personajelor – „snobi” și „mondeni” – este foarte acuzată, ele știu că proiectează asupra realității clișee, că sunt condamnate să vorbească și să simtă în clișee, condamnare care este și un privilegiu – nu orice ins are acces la acele clișee – și pe care o transformă într-o sursă de nobile delicii culturale), căci acest „ca în cărți” presupune aici existența unei realități livrești vulgarizate, care nu se poate proiecta cu atâta forță asupra realității lumii decât pentru că acea comunitate ce recurge la ea nu o percepe ca pe o altă realitate, heterogenă.

Scriitura lui Flaubert se constituie conform unei logici a clișeului surprins și epuizat în toate avatarurile lui (însăși sinucide-reia Emmei fiind unul dintre ele) și utilizat ca metalimbaj, prin care este desemnată o materie psihologică anonimă, mișcarea conștiinței înseși (acel du-te-vino între particular și general, între autentic și neautentic de care vorbește Sartre în prefața lui la *Portretul unui necunoscut* de Nathalie Sarraute, prin care salută nașterea unui antiroman). Clișeul este depozit al unei cunoașteri și al unei experiențe comune, terenul ferm de întâlnire al comunității (cf. Sartre), dar și modalitatea de contestare a acestei cunoașteri și experiențe, mișcare dialectică de afirmare și de negare în care, prin scriitura ambiguă, este implicat cititorul. De aici și impresia, resimțită corect de către unii critici „tradiționali”, că

personajele lui Flaubert (lucrurile s-a spus foarte mult mai ales în legătură cu *Educația sentimentală* și cu *Bouvard și Pécuchet*) sunt lipsite de relief și consistență. Ceea ce însă, în sistemul de referință al acestor critici (unii, mai subtili, ezită în a vedea în aceste opere creații cu desăvârșire ratate sau capodopere, ceea ce este simptomatic), apare ca slăbire a forței creatoare, care, în *Doamna Bovary*, ar fi ajuns la apogeul ei, conform sistemului de referință al poeticii actuale este, de fapt, o riguroasă consecvență a scriiturii față de ea însăși: cu fiecare operă în parte, Flaubert explorează și dezvoltă tot mai mult funcția productivă a clișeului ca metalimbaj.

Pentru cine acceptă aceste premise, clișeul la Flaubert funcționează, ca și elipsa, ale cărei posibilități sunt, de asemenea, mult explorate de acesta, ca revelator al unei psihologii ce ascultă de o logică în existență pe care „analiza psihologică” de tip tradițional nu o poate surprinde (el are funcția pe care la Dostoievski o are comportamentul discontinuu, aberant al personajelor, utilizat, de asemenea, ca metalimbaj). Acum se va înțelege mai bine poate în ce sens spunem că Flaubert nu este doar un virtuoz al stilului, un mare cizelator de fraze. O atare afirmație apare chiar cu neputință de justificat dacă vom considera uriașa cantitate de sintagme și de fraze-clîșeu pe care le vehiculează opera lui: luate ca atare, adică neînglobate într-un nou sistem poetic, acestea nu sunt decât rebuturi din punct de vedere stilistic. Fapta lui se situează la un cu totul alt nivel: el este înnoitor de viziune, inventator al unei noi arhitecturi, care folosește materiale existente, curente, dar dispunându-le altfel și dându-le o nouă funcționalitate.

Irina Mavrodin

TABEL CRONOLOGIC

- 1780** Nicolas Flaubert, elev diplomat al școlii din Alfort, se stabilește, ca veterinar, la Bagneux (Marne), căsătorindu-se cu Marie-Apolline Millon.
- 1784** Se naște cel de-al treilea și ultim copil al său, Achille-Cléophas, tatăl lui Gustave Flaubert.
- 1802** Achille-Cléophas Flaubert, care fusese un strălucit elev al colegiului din Sens, studiază, remarcându-se în mod deosebit, medicina, la Paris.
- 1810** Lucrează la spitalul din Rouen, sub conducerea doctorului Laumonier. Își susține la Paris teza de doctorat intitulată: *Despre modul de a-i trata pe bolnavi înainte și după operațiile chirurgicale*.
- 1812** Doctorul Achille-Cléophas Flaubert se căsătorește cu o normandă, Caroline Fleuriot, fiica unui medic din Pont-l'Évêque, stabilindu-se în Rue du Petit-Salut.
- 1813** Se naște primul lor copil, Achille Flaubert.
- 1816** Se naște Alfred Le Poittevin.
- 1819** Moare chirurgul-șef al spitalului din Rouen, Laumonier. A.-C. Flaubert îi succede în funcție, stabilindu-se totodată în locuința rezervată chirurgului-șef într-o aripă a spitalului (Rue Le Cat, nr. 17). În anul următor va cumpăra proprietatea din Déville-les-Rouen, unde, timp de douăzeci și cinci de ani, familia Flaubert își va petrece verile.
- 1821** Se naște Gustave Flaubert, la 12 decembrie 1821 (două luni și jumătate mai târziu se naște Laure Le Poittevin).
- 1824** Se naște Caroline Flaubert, cel de-al șaselea și ultim copil al chirurgului (trei muriseră).
- 1825** Julie (cf. slujnica din *Un suflet curat — Un cœur simple*) intră în slujba familiei Flaubert, pe care o va servi până la moartea lui Gustave.

- 1830** Prima scrisoare din *Corespondență* (adresată lui Ernest Chevalier și purtând data de 31 decembrie).
- 1832** În februarie, Flaubert devine elev al colegiului din Rouen.
- 1833** Călătorește la Paris, Fontainebleau, Nogent-sur-Seine.
- 1834** Redactează, în cadrul liceului, jurnalul manuscris *Art et Progrès*, în care noutățile teatrale ocupă un loc important. Împreună cu Chevalier instalează o scenă în sala de biliard a doctorului. Își petrece vacanța la Trouville, unde cunoaște familia amiralului englez Collier, ale cărui două fete (doamnele Tennant și Campbell) vor rămâne prietenele sale. Scrie *Moartea Margaretei de Burgundia* (*La Mort de Marguerite de Bourgogne*). Devine coleg de liceu cu Louis Bouilhet.
- 1835** Continuă să redacteze jurnalul manuscris *Art et Progrès*, în care inserează *Călătoria în infern* (*Voyage en enfer*).
- 1836** Scrie: *Două mâini pe o coroană* (*Deux mains sur une couronne*), *Taina lui Filip cel Înțelept* (*Un secret de Philippe-le-Prudent*), *Un parfum ce trebuie respirat* (*Un parfum à sentir*), *Femeia din înalta societate* (*La Femme du monde*), *Mânie și neputință* (*Rage et impuissance*), *Cronică normandă din secolul al X-lea* (*Chronique normande du X-e siècle*). La Trouville, întâlnește pentru prima oară familia Schlésinger. În același an începe să scrie *Memoriile unui nebun* (*Mémoires d'un fou*), proză al cărei personaj, Maria, este inspirat de doamna Schlésinger, care va rămâne unica pasiune a lui Flaubert, și care are atunci douăzeci și șase de ani (ea va servi drept model pentru personajul Marie Arnoux din *Educația sentimentală*).
- 1837** Scrie *Vis infernal* (*Rêve d'enfer*) și *Mâna de fier* (*La Main de fer*). Publică, în ziarul local *Le Colibri*, prima sa operă tipărită, *O lecție de științe naturale* (*Une leçon d'histoire naturelle*), imitată după *Fiziologiile la modă*.
- 1838** Termină *Loys XI*, dramă în cinci acte; scrie *Agonii* (*Agonies*), *Gânduri sceptice* (*Pensées sceptiques*), *Dansul morților* (*La Danse des morts*), *Beat și mort* (*Ivre et*

- mort); începe să scrie *Smarh* și termină *Memoriile unui nebun*, dedicate lui Alfred Le Poittevin.
- 1839** Termină *Smarh*. Mai scrie: *Artele și comerțul (Les Arts et le commerce)*, *Funeraliile doctorului Mathurin (Les Funérailles du Docteur Mathurin)*, *Rabelais*, *Domnișoara Rachel (Mademoiselle Rachel)*, *Roma și Cezarii (Rome et les Césars)*. Achille Flaubert, fratele său, își susține doctoratul în medicină la Paris. Piesa *Le Garçon*, proiectată și jucată într-o primă formă încă din 1832 (pe scena improvizată din casa părintească), dobândește o formă apropiată de cea definitivă.
- 1840** Bacalaureat, în august. Flaubert călătorește în Pirinei și în Corsica împreună cu doctorul Jules Cloquet, cu sora acestuia și cu un preot, abatele Stephany. La întoarcere scrie note de călătorie.
- 1842** Bouilhet, student la medicină, intră în slujba tatălui lui Flaubert. Gustave începe să studieze Dreptul la Paris, unde se stabilește în Rue de l'Est. Face cunoștință cu Maxime Du Camp și cu Cormenin. Scrie *Noiembrie (Novembre)*.
- 1843** Frecventează atelierul lui Pradier, unde îl întâlnește pe Victor Hugo. Se întâlnește mult cu soții Schlésinger. Începe să scrie prima formă a *Educației sentimentale*. Cade la unul din examenele de Drept. Bouilhet este concediat din spital, fără îndoială de către doctorul Flaubert, pentru că a cerut să i se dea la masă vin, în loc de cidru, și îngăduința de a lipsi nopțile. Gustave se va împrieteni cu el numai după moartea doctorului.
- 1844** Pe drumul ce duce către Pont-l'Évêque, Flaubert are prima criză de nervi, consecință sau simptom al unei maladii neprecizate încă. Tatăl său nu mai vrea să-l lase să-și continue studiile. Doctorul tocmai și-a vândut proprietatea din Déville și a cumpărat proprietatea din Croisset, unde familia Flaubert își petrece pentru prima oară vara. În mai, Maxime Du Camp, care, împreună cu Alfred Le Poittevin, a devenit cel mai bun prieten al lui

- Flaubert, pornește în prima sa călătorie în Orient și în Algeria.
- 1845** Caroline Flaubert se căsătorește cu Émile Hamard, căsătorie de care Flaubert este nemulțumit. Familia Flaubert întovărășește tânărul cuplu în călătoria de nuntă, la Paris, Nogent, în Provența, la Geneva și la Milano, unde Gustave vede tabloul lui Breughel care îi va inspira *Ispitirea Sfântului Anton (La Tentation de Saint Antoine)*. În iulie, Maxime Du Camp își petrece trei săptămâni la Croisset. Flaubert citește, lucrează, analizează scenă cu scenă teatrul lui Voltaire. Îl parodiază pe Delille, în colaborare cu Bouilhet și Du Camp, în *A posti sau descoperirea vaccinului (Jeûner ou la découverte de la vaccine)*. Studiază limba greacă, citește romanul *Roșu și negru*, pe care declară că nu-l înțelege, termină prima formă a *Educației sentimentale*. Își petrece vacanța la Tréport.
- 1846** La 15 ianuarie, tatăl lui Flaubert moare din cauza unui flegmon la coapsă. Caroline moare în urma unei febre puerperale. Flaubert va locui de acum înainte împreună cu mama sa, renunțând, după câțiva ani, la casa din Rouen, unde își petrecea uneori iarna (Rue Crosnehors-ville, nr. 25). Achille îi urmează tatălui său în funcția de chirurg-șef al spitalului din Rouen. În mai, Flaubert începe să scrie *Ispitirea Sfântului Anton*. Întreține relații susținute cu Bouilhet. O întâlnește, la atelierul lui Pradier, pe Louise Colet, care îi devine, la 29 iulie, amantă. La 4 august, Flaubert îi scrie de la Croisset prima scrisoare din celebra serie.
- 1847** La 1 mai, Flaubert și Du Camp pornesc într-o călătorie în Bretania și în Normandia, umblând mai mult pe jos (prin Blois, Valea Loarei, Anjou). După trei luni, își scriu notele de călătorie, din august până în noiembrie: Flaubert, capitolele cu număr impar, Du Camp, capitolele cu număr par – (numai cele scrise de Flaubert au fost publicate după moartea acestuia sub titlul *Străbătând câmpii și țărături (Par les Champs et par les Grèves)*).

- 1848** Revoluția din februarie. Flaubert și Bouilhet vin de la Rouen la Paris spre a vedea răzmerița. Flaubert și Du Camp intră în palatul Tuilleries împreună cu masele revoltate. La 4 aprilie, moare Le Poittevin. La 10 aprilie, Flaubert participă pentru prima oară la activitatea gărzii naționale. După o legătură furtunoasă, are loc o primă ruptură cu Louise Colet.
- 1849** Flaubert pornește într-o călătorie în Orient împreună cu Du Camp, la sfatul fratelui său, care i-o recomandă ca tratament împotriva tulburărilor nervoase de care suferă. Întovărășiți de un servitor corsican, se îmbarcă, la 4 noiembrie, la Marsilia, și ajung la Cairo pe data de 26 noiembrie, după ce făcuseră escală în Malta și la Alexandria. La 12 septembrie, Flaubert terminase *Ispitirea Sfântului Anton*, text pe care îl citise, în trei zile, lui Bouilhet și Du Camp (chemați în acest scop la Croisset; ei socotesc că textul este prost, de nepublicat, iar Bouilhet îl sfătuiește pe Flaubert să scrie „povestea lui Delamarre”).
- 1850** În februarie, cei doi pleacă din Cairo către Egiptul de Sus. La întoarcere, rămân o săptămână la Teba; fac o călătorie de patru zile la Kosseir, pe Marea Roșie, prin deșert, călătorie nu lipsită de peripeții, povestite de Du Camp în ale sale *Amintiri*. Se îmbarcă la Alexandria pentru Siria. La Ierusalim, Flaubert citește *Filosofia pozitivă* de Auguste Comte. În octombrie sunt la Rodos, iar la 12 noiembrie la Constantinopol, unde rămân timp de o lună. În timpul acestei călătorii în Turcia, Flaubert află de moartea lui Balzac, care îl „afectează profund”. La 18 decembrie se află la Atena.
- 1851** Călătorie la Sparta și în Peloponez. Apoi la Brindisi, Neapole, Roma și Florența. În iunie, după aproape doi ani de absență, Flaubert se întoarce la Croisset. Reia legătura cu Louise Colet. În septembrie, vizitează împreună cu mama sa Expoziția din Londra și începe să scrie *Doamna Bovary*. În ziua când are loc lovitura de stat dată de