

Silhouettes et arrière-fonds

Jacques Neefs

Volume 41, Number 1, 2005

Le personnage de roman

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/010845ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/010845ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Neefs, J. (2005). Silhouettes et arrière-fonds. *Études françaises*, 41(1), 55–64.
<https://doi.org/10.7202/010845ar>

Article abstract

What does it mean to give substance to a character in narrative prose ? What figures of thought and of emotion weave the apparition and the vision that give a body to beings of fiction. The reading of the beginning of *Chiendent* by Raymond Queneau allows us to outline of a kind of “theory” of the character as the apparition under the gaze, as the distinction of one being among others. Some examples taken from Flaubert demonstrate this game of conscience, of expression, of visibility and of inaccessibility that makes the fleeting density of a character which is both an effect of vision and of memory. The sensory apparition of the character is a moment in narrative prose, from Flaubert to Proust, which is marked by a profound rivalry with the pictorial domain.

Silhouettes et arrière-fonds

JACQUES NEEFS

« La silhouette d'un homme se profila ; simultanément, des milliers. Il y en avait bien des milliers. Il venait d'ouvrir les yeux et les rues accablées s'agitaient, s'agitaient les hommes qui tout le jour travaillèrent. La silhouette indiquée se dégagait du mur d'une bâtisse immense et insupportable, un édifice qui paraissait un étouffement et qui était une banque. » Ainsi commence *Le chiendent*¹. Sous le regard naît le personnage.

L'œil ouvert pour « commencer », pour éveiller un monde, « indique » ; il distingue dans la foule, sans pourtant encore vraiment distinguer de la foule : « Détachée du mur, la silhouette oscilla bousculée par d'autres formes, sans comportement individuel visible, travaillée en sens divers, moins par ses inquiétudes propres que par l'ensemble des inquiétudes de ses milliers de voisins². » Comment isoler le personnage sur le fond du multiple, de l'indéfini auquel pourtant il appartient, et duquel il doit naître pour avoir une certaine « vérité » ? Car la vérité du personnage est de trancher, même si peu que ce soit, sur ce à quoi il appartient, elle est de prendre une certaine consistance qui le détermine, de devenir une sorte de corps, si minime soit-il. « La silhouette » deviendra peu à peu ce personnage que le récit isole, et c'est à elle que celui-ci donne un volume, plus qu'à tout autre, progressivement :

À 6 heures [nous sommes « le lendemain », le récit a posé la fiction du temps], la silhouette se détacha. Il s'en amusa inconsidérément. Celle-là, il

1. Raymond Queneau, *Le chiendent*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1933], p. 9.

2. *Idem*.

l'avait bien repérée. Un jour, il s'amuserait à la suivre [de fait, le récit l'a déjà suivie dans les deux pages précédentes, hors la vue de « Il »]. À ce moment il constata avec angoisse que la silhouette, au lieu de se diriger droit vers le métro, faisait un crochet et s'attardait devant la vitrine d'un chapelier [...]. Cette distraction de la silhouette eut sur elle un effet immédiat qui n'échappa point à l'observateur ; elle acquit une certaine épaisseur et devint un être plat³.

La consistance du personnage naît de l'événement qui l'affecte. Le personnage devient intéressant par ce qui lui arrive. Il a l'existence de ce qui lui donne comme une subjectivité, de ce qu'il donne à voir de ce que de lui on ne peut voir.

Plus loin (le récit, lui, ne s'est jamais arrêté de faire être le milieu « naturel », et comme vital, de la fiction), pas trop loin (une dizaine de pages), c'est sur une pensée obscure (rude, violente) que le personnage prend un peu plus de consistance encore : il pense à son chat « dont l'assassinat le désespère », à l'affection que lui témoignait « cette bête » : « Une sale brute l'a tuée. Il s' imagine le cadavre, la dépouille, la peau que tanne la mère Tyran. L'être plat s'indigne, se révolte. Et il se le dit. » Le personnage prend alors corps pour cet « autrui » privilégié qui le regarde :

Au lieu d'être découpé comme un soldat d'étain, ses contours s'adoucissent. Il se gonfle doucement. Il mûrit. L'observateur le distingue fort bien, mais n'en aperçoit aucune raison extérieure. Il a maintenant en face de lui un être doué de quelque consistance. Il constate avec intérêt que cet être doué de quelque réalité a les traits légèrement convulsés. Que peut-il se passer ? Cette silhouette est un être de choix⁴.

Ce début, musical, ironique, du *Chiendent* est une sorte de « théorie » complète, en acte, du personnage : le personnage prend corps sous le regard d'un autre qui lui est consubstantiel, ce « il » qui le distingue, celui qui le voit, le reçoit, l' imagine, le rêve, toutes les formules sont possibles. On trouve là un écho de l'une des conditions d'existence du personnage : il faut que celui-ci soit « vu » ou « entendu », il faut qu'il existe comme sous le regard, avec une sorte d'indépendance. Pour « l'observateur » le personnage se distingue, prend des allures singulières,

3. *Ibid.*, p. 15.

4. *Ibid.*, p. 24. « Que peut-il se passer ? » Autour du mot on peut faire jouer « l'effet-passant » si bien décrit par Jean-Pierre Martin dans son article « Le petit pas du passant qui passe » (dans *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, Daniel Delbreil [dir.], Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000) : « L'effet-passant ou passage est un effet de traversée, une sorte de métaphysique (ou de pataphysique) traversière du personnage » (p. 141). Le récit chez Queneau produit une précarité subtile : « Les échanges sont constants entre l'imaginaire du passant et le statut narratif de personnage quénien, statut fragile et labile, d'incertitude et d'instabilité » (*idem*).

devient porteur de traits discrets. C'est ce pôle de « l'observateur » que Balzac soulignait dans l'énergie du regard et du discours narratif, regard et parole de celui qui sait identifier et nommer les traits distinctifs.

Raymond Queneau concrétise, dans *Le chiendent*, l'observateur en personnage : « [...] je vais passer quelques jours ici. J'observe un homme. / — Tiens. Romancier ? / — Non. Personnage⁵ », et lui donne un nom : « Pierre Le Grand ». Cette manière de nommer en figure interne à la fiction la posture narrative fait du « récit » la chambre d'écho de l'existence commune des « êtres de papier » ; cela est une des versions fréquentes de la confirmation fictionnelle. Mais cela permet également de percevoir ce que cette figure de l'observateur projetée dans la fiction (double ironique, narquois, désinvolte, du narrateur, ou du romancier, ou du lecteur aussi, de ce double sujet sans nom qui raconte et qui écoute le récit dans l'acte de la lecture) désigne du débordement narratif, de l'enveloppement par la fiction, de ce que le récit raconte au-delà ou en deçà de lui-même. C'est cette géométrie interne que Raymond Queneau ici fait apparaître, celle d'un regard sur ce qui devient « épaisseur » de personnage, regard lui-même doublé par le récit lui-même, espace qu'il partage avec ce et celui qu'il fait naître.

Rien n'existe d'autre dans le récit de fiction que ce qui se produit dans le cours des phrases, c'est-à-dire les possibilités de ces existences multiples que sont les personnages et leurs mondes. C'est la version « textualiste » dont les formalistes russes ont sans doute été les plus rigoureux défenseurs⁶. Pourtant la fiction donne en même temps le sentiment de ce qui serait son avant-monde ou son arrière-monde, de ce sur quoi elle se découpe, de la continuité dans laquelle elle prend place. Les personnages appartiennent pleinement à cet univers de « frontière », qui est la limite de leur existence, la limite de ce qui est dit d'eux (ou de ce qu'ils disent, surtout quand ils sont le personnage du « narrateur »). Certains, comme chez Balzac, semblent occuper pleinement la place qui leur est donnée, pleins de leur apparition, de leurs actions, de leur énergie (La Bette, de Marsay, Vautrin, Bianchon...). Pourtant, la littérature narrative peut faire varier infiniment cette « présence », et sans doute les moments qui sont comme la transition vers l'existence ou vers l'inexistence sont ceux qui donnent le plus fortement le sentiment de l'être des êtres de fiction. Il y a une beauté particulière

5. *Ibid.*, p. 36.

6. Pour une présentation très claire et informée des différentes conceptions du personnage, voir Christine Montalbetti, *Le personnage*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2003, en particulier p. 16 à 30.

à l'émergence de ce qui se donne comme une réalité, et à son effacement, que l'art du roman a su développer avec des formules très diverses.

Le caractère précaire, insaisissable du personnage est une modalité attrayante de l'existence de celui-ci ; il fait que cette existence est comme prouvée par le fait qu'il échappe, qu'il s'échappe. Cela a bien été marqué par Philippe Berthier à propos du personnage stendhalien : « Le personnage stendhalien est, lui aussi, "quelqu'un qui pense à autre chose" — un être des lointains. Il *perd*, comme on le dit d'un récipient d'où perle invinciblement une sueur intarissable. » C'est de cette manière de désigner le bord de la fiction que le personnage stendhalien tire sa vivacité, et son attrait profond :

Le personnage stendhalien parvient [...] à sa plénitude ontologique lorsqu'il s'engloutit dans le mutisme textuel, au moment où la fiction abdique, comme frappée d'inanité [...]. De sorte que tout se passe comme si c'était en dehors de la fiction, au-delà d'elle, que se situait le principe essentiel qui anime la fiction, et par là même la voue à l'inessentiel⁷.

C'est lorsqu'il dessine une ligne de fuite que le personnage montre sa détermination indéfinie.

Il en est de même, souvent, chez Flaubert, selon des modalités sensibles très différentes cependant. Ainsi de cette vision d'Emma Bovary, que Charles a lors de sa première visite aux Bertaux : « Quand Charles, après être monté dire adieu au père Rouault, rentra dans la salle avant de partir, il la trouva debout, le front contre la fenêtre, et qui regardait dans le jardin, où les échelas des haricots avaient été renversés par le vent. Elle se retourna⁸. » Une telle scénographie aura un grand avenir cinématographique : combien de personnages quittent ainsi leur existence intime, celle où ils ne sont que regard vers l'extérieur, où ils sont comme « absents », absorbés « par ailleurs », pour se retourner et faire face à ce qui devient leur destin narratif ? Mais le personnage appartient tout aussi bien à ce vers quoi il se dérobe, et l'on ne peut pas nommer ce qu'il voit dans ce qu'il voit : « Ils [Emma, convalescente, avec Charles] allèrent ainsi jusqu'au fond, près de la terrasse. Elle se redressa lentement, se mit la main devant ses yeux, pour regarder ; elle regarda au loin, tout au loin ; mais il n'y avait à l'horizon que de grands

7. Philippe Berthier, « Le personnage stendhalien et l'ère du soupçon », dans *Personnage et histoire littéraire*, textes recueillis par Pierre Glaudes et Yves Reuter, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 104-105, cité par Christine Montalbetti, *ibid.*, p. 182.

8. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, édité par Jacques Neefs, Paris, Le Livre de poche, 1999, p. 73.

feux d'herbe, qui fumaient sur les collines⁹. » Cette tension vers « tout au loin » donne au personnage une présence inaccessible, ce qu'il « regarde » n'est pas ce que l'on voit : c'est dans ce qui échappe alors que son existence se joue, par un étrange surplus fait d'inconnu, d'insaisissable, qui donne, hors champ, à l'être de langage son intériorité.

La version que l'on pourrait appeler « balzacienne » de la consistance du personnage est l'ostentation des signes qui l'exposent, la visibilité intense des marques qui le signifient. Ainsi, très ironiquement, chez Flaubert encore, la très caricaturale apparition de l'abbé Bournisien, aux yeux de Madame Bovary qui vient chercher un secours moral, s'expose en charge minutieuse. Des gestes d'abord, dessinent une attitude, avec un mouvement qui est comme la continuité de l'agitation musculaire, ou une sorte de contenance involontaire : « Il fourra le catéchisme dans sa poche et s'arrêta, continuant à balancer entre deux doigts la lourde clef de la sacristie. » L'être s'étale dans son habit, sous la lumière qui fait comme une contamination de l'un à l'autre :

La lueur du soleil couchant qui frappait en plein son visage pâlisait le lasting de sa soutane, luisante sous les coudes, effiloquée par le bas. Des taches de graisse et de tabac suivaient sur sa poitrine large la ligne des petits boutons, et elles devenaient plus nombreuses en s'écartant de son rabat, où reposaient les plis abondants de sa peau rouge ; elle était semée de macules jaunes qui disparaissaient dans les poils rudes de sa barbe grisonnante. Il venait de dîner et respirait bruyamment¹⁰.

La contagion des taches, de l'habit à la peau, les replis de la peau sur le vêtement, le souffle du corps, c'est une lourdeur épaisse que l'apparition porte avec elle, le personnage est fort de son impénétrabilité, de son opacité, de l'absence d'arrière-fond, personnage baudruche.

À l'opposé sans doute, le personnage peut être comme diaphane, comme défait au moment même de sa présence. Envelopper le personnage dans ce qui l'absorbe c'est d'abord le faire appartenir à l'espace dans lequel il se découpe, c'est aussi le défaire dans un suspens de temps, dans un vide de conscience, comme en ce vertige d'Emma : « Elle se tenait tout au bord, presque suspendue, entourée d'un grand espace. Le bleu du ciel l'envahissait, l'air circulait dans sa tête creuse [...] »¹¹. » Un commentaire donne une touche d'intériorité à ce moment : « Elle n'avait qu'à céder, qu'à se laisser prendre ; et le ronflement du

9. *Ibid.*, p. 325.

10. *Ibid.*, p. 201.

11. *Ibid.*, p. 319.

tour ne discontinuait pas, comme une voix furieuse qui l'appelait¹². » Pourtant, sans doute ce commentaire est-il presque excessif, trop explicatif, par rapport à l'envahissement par le vide suggéré dans le visible et l'espace, par rapport à la puissance de suggestion de la touche visuelle : « Le bleu du ciel l'envahissait. » Le personnage ainsi fondu dans la couleur a une consistance particulière, il gagne un être de pure visibilité diffuse, dans laquelle la « conscience » qui lui est attribuée défaille.

Le moment « pictural » du personnage, tel en particulier que Flaubert le développe, est sans doute un seuil de l'existence narrative de celui-ci, qui fait qu'il se détache en silhouette, en moment de vision. « L'apparition » de Madame Arnoux, célèbre par son intensité comme peut l'être tel portrait de Manet, ou telle figure de Monet, en est assurément le paradigme, en ce que le texte projette alors comme un tableau suspendu dans son apparition même, et une présence ténue pour l'œil :

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpaient au vent, derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose ; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu¹³.

Une sorte de présence irréfutable est soutenue en arrière d'elle-même, par la frange du visible : « [...] avec des rubans roses qui palpaient au vent, derrière elle ». La figure ainsi portée en avant est une forme simple, presque abstraite, « l'ovale », déterminée au terme de ce qui, dans le dessin figuratif, la compose par un mouvement interne, dans le désir d'un tracé, comme d'un geste rêvé : « Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. » Ce mouvement d'enveloppement quasi amoureux est retourné, dans la phrase suivante, en développement qui fait un socle large par la générosité du vêtement : « Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. » Les phrases sont ici comme des gestes, des tracés de forme : dessiner une figure ovale, disposer une forme évasée qui soutient celui-ci. La figure ainsi dessinée est alors comme « activée » par un geste : « Elle était en train de broder quelque chose. » Le personnage est renvoyé à lui-même par l'attention concentrée sur ce geste :

12. *Idem*.

13. Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, édité par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001, p. 53.

une intériorité insaisissable est retenue dans ce repli sur soi, dans une activité en cours (« en train de »), sans mots, sans regard vers l'extérieur, qui renvoie comme à une bulle de présent dans le passé narratif. Le « personnage » est enfin récapitulé en une silhouette détachée sur le fond qui la détient : « et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu. » La découpe rend à l'espace, à un espace qui est lui-même une simple vision colorée : « l'air bleu ». Quelle consistance est-elle alors conquise ? celle d'une vision mémorable, d'une image qui flotte dans la substance qui la compose, dans la matière picturale qu'elle éveille et où elle se dessine.

Cette « intériorité » comme fondue et inaccessible du personnage est répétée peu après en un signe discret qui ouvre le livre à sa propre réflexivité : « Mais Frédéric s'en retourna bientôt sous la tente, où Madame Arnoux était revenue. Elle lisait un mince volume à couverture grise. Les deux coins de sa bouche se relevaient par moments, et un éclair de plaisir illuminait son front. Il jalouxa celui qui avait inventé ces choses dont elle paraissait occupée¹⁴. » De la broderie à la lecture, outre une sorte de programme qui caractérise les activités « respectables » pour une femme comme Madame Arnoux, c'est encore le repli du personnage sur lui-même qui est exposé sous le regard, sous la forme de cette intériorité mystérieuse que la lecture sollicite, celle qui précisément est à l'œuvre dans l'actualisation du personnage que le lecteur effectue en lisant ces phrases. Flaubert a l'ironie d'attribuer à la figure qu'il dispose alors, dans le moment de sa constitution progressive, pour la faire être comme un être sensible, le mystérieux plaisir qu'un auteur est capable de donner à ses lecteurs : Madame Arnoux est comme éveillée par un livre, dans ce livre : « l'éclair de plaisir » qui lui donne vie et profondeur est comme un assentiment à sa naissance sur une page de prose.

Le personnage de Frédéric, qui regarde et qui « pense », qui est animé de sentiments, est cependant le pôle nécessaire pour poser le personnage de Madame Arnoux dans l'espace d'une vision, et dans le suspens de toute action. La trame du roman redoublera indéfiniment ce suspens, comme ce qui ne peut avoir d'autre lieu que le lieu de la vision, proche et pourtant infiniment distante. Une telle optique « sentimentale » est la promotion du sensible comme accès à une présence, qui est lovée entre le livre et la tête, et qui est celle de l'intériorité sans limites et sans contours, secrète et intime, de l'autre devant soi.

14. *Ibid.*, p. 56.

Enfin, une telle précision picturale s'alimente fortement de l'effet de mémoire que comporte la fiction elle-même. D'emblée, ici, l'« apparition » du personnage est un tableau pour la mémoire, présence qui déjoue le faux présent et le faux passé de la fiction, ou plutôt qui devient la présence propre à ce passé narratif qui est, comme l'indiquait bien Käte Hamburger, le signe non d'un passé vécu, mais de la fiction elle-même. Flaubert souligne cet effet de mémoire en reprenant encore le « tableau » initial d'« apparition » un peu plus loin dans le récit, à distance, lorsque Frédéric a quitté les Arnoux :

[...] tout son voyage lui revint à la mémoire, d'une façon si nette qu'il distinguait maintenant des détails nouveaux, des particularités plus intimes ; sous le dernier volant de sa robe, son pied passait dans une mince bottine en soie, de couleur marron ; la tente de coutil formait un large dais sur sa tête, et les petits glands rouges de la bordure tremblaient à la brise, perpétuellement¹⁵.

Le « tableau » initial est complété dans la reconstruction mémorielle, l'œil de la mémoire peut explorer les détails de la scène, comme vivante dans l'esprit, que l'on peut indéfiniment reconstruire en une représentation répétée. Le regard reprend son mouvement devant l'image mentale, et continue là où la contemplation (ou la description, comme l'on voudra) initiale s'était interrompue : « sous le dernier volant de sa robe, son pied passait dans une mince bottine en soie, de couleur marron » ; l'ensemble de l'image du personnage est à nouveau posé dans le cadre qui glorifie celui-ci : « la tente de coutil formait un large dais sur sa tête » ; la puissance du détail règne en ce point de la vision, comme une preuve tangible de la puissance mentale de la scène, de sa reproductibilité infinie : « et les petits glands rouges de la bordure tremblaient à la brise, perpétuellement ». Ce dernier détail est la modalité d'une distinction forte de l'image, de sa puissance et, étrangement, de son imperceptible limite (« tremblaient à la brise ») en même temps que de son inépuisable persistance (« perpétuellement¹⁶ »).

Que l'image de l'« apparition » de Madame Arnoux se « perpétue » ainsi dans la mémoire de Frédéric constitue, comme la « distinction » progressive de la « silhouette » dans *Le chiendent* évoquée plus haut, une sorte de théorie de la consistance des personnages : vision et effet de mémoire se complètent dans la fiction, le personnage est ce que l'on

15. *Ibid.*, p. 58.

16. L'adverbe « perpétuellement » ici a bien la même valeur d'ouverture vers une durée indéfinie qui marque l'image en art que le célèbre « alternativement » qui ouvre la fin d'*Hérodias*. L'image est suspendue dans un rythme de répétition minimaliste.

découvre, sous l'œil mental de la lecture, comme une image complexe, à construire sous le régime d'une apparition et d'une remémoration : son être est d'être comme je le découvre, et comme si je me souvenais de lui, dans la scène sensible de son appartenance à l'espace ; il est une image développée sous un regard qui n'en finit pas d'épuiser celle-ci. Flaubert rivalise assurément, par la prose, avec la présence de l'image peinte, avec l'inaccessible présence de la figure peinte, pour donner à la prose la dimension d'une intériorité sensible qui soit la matière diffuse de l'œuvre elle-même¹⁷.

Un tel régime d'apparition sensible du personnage comme image flottante pour la mémoire est singulier dans l'histoire du roman, et a eu beaucoup d'avenir depuis Flaubert, en tout premier lieu avec Proust qui en a fait une thématique en même temps qu'une modalité stylistique. Mais cette façon de construire l'intériorité inaccessible de ce qui se dérobe en apparaissant, de donner présence à l'indistinct secret qui constitue un personnage, est en partage avec ce qui devient une sorte d'intériorité sensible des espaces eux-mêmes, avec l'effet de pensée, de sensation, qui marque toutes choses, et avec la fantasmatique des pensées. Il en est ainsi, par exemple, dans un passage étrange de *Bouvard et Pécuchet*, qui verse dans une sorte d'angoisse archaïque sans nom, diffusée dans le cadre et produite comme le surgissement d'une mémoire à la fois indistincte et précise. Il s'agit, au début du chapitre X, des nuits des deux enfants recueillis par Bouvard et Pécuchet. Le cadre d'abord est posé, comme un monde de regards et de peurs : « La cabinet noir au fond du corridor devint leur chambre à coucher. Elle avait pour meubles deux lits de sangle, deux cuvettes, un broc. L'œil-de-bœuf s'ouvrait au-dessus de leur tête, et des araignées couraient le long du plâtre. » Suit une sorte de fable fragmentée, qui juxtapose des souvenirs morcelés, des bribes de malheurs, dans une opaque incohérence de destins froissés :

Souvent, ils se rappelaient l'intérieur d'une cabane où l'on se disputait. Leur père était entré une nuit, avec du sang aux mains¹⁸. Quelque temps après les gendarmes étaient venus. Ensuite ils avaient logé dans un bois.

17. Isabelle Daunais a bien montré cette modalité propre à Flaubert de la « fiction intérieure » : « [Flaubert] est peut-être [...] le romancier qui [...] avait le moins besoin [de la peinture] comme modèle, celui chez qui le "domaine" du tableau se trouvait le plus intégré à la pensée et à la perception » (*Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 162).

18. Peut-on penser à une sorte de scène primitive qui met en scène le retour nocturne du père de Flaubert, chirurgien ?

Des hommes qui faisaient des sabots embrassaient leur mère. Elle était morte. Une charrette les avait emmenés. On les battait beaucoup, ils s'étaient perdus¹⁹.

L'intériorité de la mémoire est ici exposée en brèves scènes fragmentées, peu compréhensibles, dans le décor des nuits d'enfance : c'est l'intensité affective des deux personnages qui est alors exposée sur cet arrière-fond, et comme déclinée dans ces bribes d'intensité douloureuse. On est assurément à l'opposé de « l'air bleu » qui fait le fond de « l'apparition » rayonnante de Madame Arnoux. Mais de tels éclats de récits, qui émergent comme d'une mémoire obscure, qui s'échappent, sont eux aussi une version de l'intensité picturale que Flaubert donne à la prose, pour composer une « intériorité » souterraine, un arrière-fond d'étrangeté dramatique, pour constituer la profondeur inaccessible des personnages, pour poser sur un arrière-fond la silhouette d'une conscience sans épaisseur mesurable.

19. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édité par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999, p. 346.