

CHAPITRE VI

PROBLÈMES DE TECHNIQUE CHEZ STENDHAL, CERVANTÈS ET FLAUBERT

La médiation double dévore et digère peu à peu idées, croyances et valeurs mais elle respecte la dépouille : elle lui laisse l'apparence de la vie. Cette décomposition secrète des valeurs entraîne celle du langage qui est censé les refléter. Les romans de Stendhal, de Flaubert, de Proust et de Dostoïevski sont autant d'étapes sur une même route. Ils nous décrivent les états successifs d'un désordre qui s'étend et s'aggrave sans cesse. Comme les romanciers ne disposent que d'un langage déjà corrompu par le désir métaphysique et inapte, par définition, à servir la vérité, la révélation de ce désordre pose des problèmes complexes.

La corruption du langage en est encore à ses débuts dans l'œuvre de Stendhal. Ce premier stade se caractérise par le renversement pur et simple du sens. Nous avons vu, par exemple, qu'après avoir coïncidé dans un passé lointain, les deux sens du mot noble, le sens spirituel et le sens social, sont devenus contradictoires. Le vaniteux ne reconnaît jamais cette contradiction ; il parle comme si l'harmonie entre les choses et leurs noms était toujours parfaite. Il parle comme si les hiérarchies traditionnelles qui sont refêtées dans le langage étaient toujours réelles.

Il ne s'aperçoit donc jamais qu'il y a plus de noblesse vraie chez les roturiers que chez les aristocrates et plus d'élévation d'esprit dans la philosophie des lumières que dans l'ignoble ultracisme. C'est en restant fidèle à des catégories périmées et à une langue fossilisée que le vaniteux stendhalien peut méconnaître les distinctions réelles entre les hommes et multiplier les distinctions abstraites.

L'être de passion traverse sans les voir ces murailles d'illusions dressées par la vanité du monde. Il ne se soucie pas de la lettre et il va droit à l'esprit. Il marche vers l'objet de son désir sans se soucier des *Autres*. Il est seul réaliste dans un univers de mensonge. C'est pourquoi il semble toujours un peu fou. Il choisit M^{me} de Rênal et renonce à Mathilde, il choisit la prison et renonce à Paris, à Parme ou à Verrières. S'il s'appelle M. de la Mole, il préfère Julien à son propre fils Norbert, l'héritier du nom et des armes. L'être de passion dérouté et désorienté le vaniteux car il va droit à la vérité. Il est l'involontaire négation de cette négation qu'est la vanité stendhalienne.

C'est toujours de cette double négation que jaillit l'affirmation romanesque. On répète partout noblesse, altruisme, spontanéité, originalité. L'être de passion se montre et nous comprenons aussitôt qu'il fallait entendre esclavage, copie, imitation des *Autres*. Le rire intérieur de Julien nous révèle à quel point est factice la conversion de M. de Rênal au libéralisme. Inversement, les lourds sarcasmes des bourgeois de Verrières font ressortir la supériorité solitaire de M^{me} de Rênal. L'être de passion est la flèche indicatrice dans un monde renversé. L'être de passion est l'*exception*, l'être de vanité la *norme*. C'est sur un perpétuel contraste entre la *norme* et l'*exception* que repose la révélation du désir métaphysique chez Stendhal.

Le procédé n'est pas nouveau. Il est commun à Cervantès et à Stendhal. On retrouve, dans *Don Quichotte*, le contraste entre la *norme* et l'*exception*. Mais les rôles sont différents. Don Quichotte est l'*exception* et les spectateurs ahuris sont la *norme*. Le procédé fondamental se renverse d'un romancier à l'autre. Chez Cervantès l'*exception* désire

métaphysiquement et la multitude désire spontanément. Chez Stendhal l'*exception* désire spontanément et la multitude désire métaphysiquement. Cervantès nous présente un héros à l'envers dans un monde à l'endroit, Stendhal nous présente un héros à l'endroit dans un monde à l'envers.

Il ne faut d'ailleurs pas donner à ces procédés une valeur absolue. Le contraste entre la *norme* et l'*exception* ne creuse pas un abîme entre les personnages de *Don Quichotte*. Disons seulement que le désir triangulaire apparaît toujours, chez Cervantès, sur un fond de santé ontologique, mais ce fond n'est jamais très distinct et sa composition peut varier. Don Quichotte est généralement l'*exception* qui se détache sur un arrière-plan de bon sens ; mais ce héros peut fort bien devenir lui-même spectateur dans les intervalles lucides entre deux accès de folie chevaleresque. Il fait alors partie du décor rationnel dont Cervantès ne peut pas se passer mais dont la composition ne lui importe guère. Seule importe la révélation du désir métaphysique.

Lorsqu'il est avec Don Quichotte, Sancho compose, à lui seul, cet indispensable décor rationnel — c'est là ce qui le rend si méprisable aux yeux des romantiques — mais, dès qu'il passe au premier plan, l'écuyer devient l'*exception* qui se détache, une fois de plus, sur le bon sens collectif. C'est alors le désir métaphysique de Sancho qui fait l'objet de la révélation. Le romancier ressemble un peu au directeur besogneux d'une troupe théâtrale qui transforme ses acteurs en figurants dans l'intervalle des grands rôles. Mais il veut surtout nous montrer que le désir métaphysique est infiniment subtil : personne n'est à l'abri de ses atteintes, mais personne, non plus, n'est définitivement condamné.

On retrouve chez Stendhal, à partir du *Rouge et le Noir*, cette relativité dans les contrastes romanesques. Bien que radicale en principe, la distinction entre vanité et passion ne permet pas de diviser les êtres en catégories tranchées. Un même personnage, comme chez Cervantès, peut incar-

ner successivement la maladie et la santé ontologique suivant qu'il confronte une vanité moindre ou pire que la sienne. C'est ainsi que Mathilde de la Mole incarne la passion lorsqu'elle est dans le salon de sa mère mais, dès qu'elle est en face de Julien, elle change de rôle : elle redevient norme et c'est lui l'exception. Quant à Julien lui-même, il n'est pas, lui non plus, une exception *en soi*. Dans ses rapports avec M^{me} de Rênal — à l'exclusion, bien entendu, des dernières scènes — c'est lui qui incarne la norme et c'est elle l'exception.

La vanité et la passion sont les extrémités idéales d'une échelle sur lesquelles sont placés tous les personnages stendhaliens. A mesure qu'on s'enfonce dans la vanité le médiateur se rapproche du sujet. Mathilde de la Mole rêvant de son ancêtre Boniface et Julien rêvant de Napoléon sont plus éloignés de leur médiateur que ne le sont du leur les êtres qui les entourent ; ceux-ci sont donc plus esclaves que ceux-là. La moindre différence de « niveau » entre deux personnages permet un contraste révélateur. La plupart des scènes stendhaliennes sont bâties sur de tels contrastes. Pour mieux nourrir ses effets, le romancier souligne et accuse chaque fois les oppositions mais celles-ci n'en prennent pas, pour autant, une valeur absolue ; elles seront bientôt remplacées par des oppositions nouvelles qui mettront en relief de nouveaux aspects de la médiation stendhalienne.

La critique romantique isole un contraste et ne voit plus que lui. Elle exige une opposition mécanique qui désigne le héros à une admiration ou une haine sans réserves. Elle transforme Don Quichotte et Julien Sorel en exceptions absolues, en chevaliers de l'« idéal », en martyrs de ces *Autres* dont on ne nous laisse jamais ignorer, bien entendu, qu'ils sont tous uniformément intolérables.

La critique romantique méconnaît la dialectique romanesque de la norme et de l'exception. Ce faisant, elle détruit l'essence même du génie romanesque. Elle réintroduit dans le roman la division manichéenne entre *Moi* et les *Autres* dont ce génie ne triomphe qu'à grand-peine.

Cette erreur d'optique n'a rien de surprenant. L'opposition absolue que la critique veut à tout prix retrouver dans le chef-d'œuvre romanesque est typiquement romantique. Le manichéisme est toujours présent là où triomphe la médiation interne. L'exception romantique incarne le *Bien* et la norme le *Mal*. L'opposition n'est donc plus fonctionnelle mais essentielle. Elle peut changer de contenu d'un romantique à l'autre sans que change jamais sa signification fondamentale. Ce n'est pas exactement pour les mêmes raisons que Chatterton est supérieur aux Anglais, Cinq-Mars à Richelieu, Meursault à ses juges et Roquentin aux bourgeois de Bouville mais ces héros sont toujours supérieurs et leur supériorité est toujours absolue. Cela seul importe vraiment. Cette supériorité exprime l'essence même de la révélation romantique et individualiste.

L'œuvre romantique est une arme contre les *Autres*. Ce sont toujours les *Autres* qui jouent le rôle des Anglais, de Richelieu, des juges et des bourgeois de Bouville. L'auteur éprouve un besoin de justification si pressant qu'il est toujours à la recherche de l'exception ; il lui faut s'identifier étroitement à celle-ci *contre* tous les autres hommes, tel Don Quichotte lui-même imaginant persécutées toutes les femmes que le hasard a placées sur son chemin et tombant à bras raccourcis sur les frères, amants, maris et fidèles domestiques qui leur servent d'escorte. Les critiques ne se conduisent pas différemment. C'est bien ce genre de « protection » que pratiquent, depuis le xix^e siècle, sur Don Quichotte lui-même, les exégètes romantiques. Juste retour des choses de ce monde. Voyant en Don Quichotte une superbe exception, les critiques embrassent aveuglément sa cause ; ils rompent des lances en sa faveur contre les autres personnages du roman et contre l'auteur lui-même, s'il le faut, sans jamais se demander quelle peut être, chez Cervantès, la signification de l'exceptionnel. Ils font ainsi un tort considérable à l'œuvre dont ils se proclament les champions.

Tous ces sauvetages intempestifs finissent par nuire à ce

qu'ils prétendent sauver. Ne nous étonnons pas que toutes les générosités romantiques aient des conséquences également catastrophiques. Qu'importent, au fond, à Don Quichotte, les belles dont il massacre la famille ! Qu'importe aux chevaliers errants de la littérature l'œuvre romanesque qu'ils exaltent sans mesure ! La « victime » à sauver n'est jamais qu'un prétexte pour s'affirmer glorieusement contre tout l'univers. Ce n'est pas nous qui le disons, ce sont les romantiques eux-mêmes, qui se réclament du héros de Cervantès et à plus juste titre qu'ils ne pensent. Rien de plus don quichottesque, assurément, que l'interprétation romantique de Don Quichotte. Il faut même donner la palme aux modernes imitateurs de la chevalerie errante ; il faut reconnaître qu'ils l'emportent sur leur modèle. Don Quichotte, en effet, se battait à mains escient mais il se battait pour des femmes bien vivantes : c'est pour un personnage de fiction que les critiques romantiques pourfendent d'imaginaires ennemis. Ils élèvent donc au carré l'extravagance habituelle de Don Quichotte. Cervantès, heureusement, a prévu ce sommet « d'idéalisme » et il n'a pas manqué d'y faire grimper son héros. Ce n'est pas au Don Quichotte ferrailant à tort et à travers sur les grands chemins de Castille qu'il faut comparer les nobles défenseurs d'une cause littéraire inexistante, c'est au Don Quichotte destructeur des marionnettes de Maître Pierre, c'est au Don Quichotte perturbateur d'un spectacle qu'il ne sait pas contempler avec un recul esthétique suffisant. En portant le coefficient d'illusion à la puissance supérieure, l'inépuisable génie de Cervantès nous fournit à point nommé la métaphore dont nous avons besoin.

Dans le cas de Stendhal, le contre-sens romantique est moins spectaculaire mais il n'est pas moins grave. Ce contre-sens est d'autant plus difficile à éviter que, chez Stendhal comme chez les romantiques, l'exception est plus admirable que la norme. Mais elle l'est différemment, tout au moins dans les grandes œuvres romanesques. Il n'y a pas, dans ces œuvres, identification entre le héros pas-

sionné, le créateur et le lecteur. Stendhal ne peut pas être Fabrice car il comprend Fabrice mieux que Fabrice ne se comprend lui-même. Si le lecteur comprend Stendhal il ne peut pas, lui non plus, s'identifier à Fabrice.

Si le lecteur comprend Vigny il s'identifie à Chatterton, s'il comprend Sartre il s'identifie à Roquentin. C'est là une différence capitale entre l'exception romantique et l'exception stendhalienne.

La critique romantique isole dans le roman stendhalien les scènes qui flattent la sensibilité contemporaine. Après avoir fait de Julien une canaille, au xix^e siècle, elle en fait, de nos jours, un héros et un saint. Si l'on reconstituait la série entière des contrastes révélateurs on constaterait l'indigence des interprétations outrées que propose toujours cette critique romantique. On retrouverait le contrepoint ironique auquel nous substituons, trop souvent, le tonnerre monotone des malédictions égotistes. En fixant les oppositions et en leur donnant un sens univoque on ruine la conquête suprême du romancier, cette sublime égalité de traitement entre le *Moi* et l'*Autre* que ne compromet pas chez un Cervantès ou un Stendhal, mais qu'assure au contraire la dialectique subtile de la norme et de l'exception.

Il s'agit là, dira-t-on, de différences morales et métaphysiques. Sans doute, mais l'esthétique dans le roman génial ne constitue plus un royaume distinct ; elle rejoint l'éthique et la métaphysique. Le romancier multiplie les contrastes ; comme le sculpteur il atteint le modelé en multipliant les surfaces dans des plans différents. Le romantique, prisonnier de l'opposition manichéenne entre *Moi* et les *Autres*, opère toujours sur le même plan. Au héros vide et sans visage qui dit « Je » s'oppose le masque grimaçant de l'*Autre*. A l'intériorité pure s'oppose l'extériorité absolue.

Le romantique, comme le peintre moderne, peint à deux dimensions. Il ne peut pas conquérir la profondeur romanesque car il ne peut pas rejoindre l'*Autre*. Le romancier dépasse la justification romantique. Plus ou moins subrep-

tiquement, plus ou moins ouvertement, il franchit la barrière entre le *Moi* et l'*Autre*. C'est ce franchissement mémorable, nous le verrons dans notre dernier chapitre, qui est enregistré dans le roman lui-même sous forme d'une réconciliation entre le héros et le monde au moment de la mort. C'est dans la conclusion et la conclusion seule que le héros parle au nom du romancier. Et ce héros mourant renie toujours son existence passée.

La réconciliation romanesque a un double sens, esthétique et éthique. Le héros-romancier conquiert la troisième dimension romanesque parce qu'il dépasse le désir métaphysique et parce qu'il découvre un *Semblable* dans ce médiateur qui le fascinait. La réconciliation romanesque permet entre l'*Autre* et le *Moi*, entre l'observation et l'inspection une synthèse impossible à la révolte romantique. Elle permet au romancier de *tourner autour de ses personnages* et de leur donner, avec la troisième dimension, la liberté véritable et le mouvement.

★ ★

L'exception stendhalienne fleurit toujours sur le terrain le plus défavorable, en principe, à son développement ; en province plutôt qu'à Paris, chez les femmes et non pas chez les hommes, chez les roturiers et non pas chez les nobles. Il y a plus de noblesse vraie chez le grand-père Gagnon que dans tout le ministère de M. de Polignac. La hiérarchie sociale n'est donc pas dépourvue de signification dans l'univers romanesque. Au lieu de refléter directement les vertus stendhaliennes d'énergie et de spontanéité, elle les reflète indirectement ; tel un miroir diabolique elle nous en présente l'image renversée.

La dernière héroïne de Stendhal, Lamiel, la fille du diable, réunit sur sa charmante personne tous les signes d'élection que les vaniteux prennent pour des malédiction : femme, orpheline, pauvre, ignorante, provinciale et roturière, Lamiel a plus d'énergie que les hommes, plus de distinction que les aristocrates, plus de raffinement que

les Parisiens, plus de spontanéité que les prétendus gens d'esprit.

Le désordre de l'univers romanesque reflète encore l'ordre traditionnel de la société. Il n'est pas encore absence de tout ordre et désordre absolu. L'univers stendhalien est une pyramide posée sur sa pointe. Cet équilibre quasi-miraculeux ne peut pas durer. Il est propre à la période qui suit immédiatement l'ère révolutionnaire. La pyramide de l'ancienne société va bientôt s'écrouler et se briser en une multitude de fragments informes. Nous ne retrouverons plus d'ordre au sein du désordre dans les romans postérieurs à Stendhal. Chez Flaubert, déjà, les choses n'ont plus un sens opposé à celui qu'elles devraient avoir ; elles n'ont presque plus ou plus du tout de sens. Les femmes ne sont ni plus ni moins authentiques que les hommes, les Parisiens ne sont ni plus ni moins vaniteux que les provinciaux, les bourgeois ne sont ni plus ni moins énergiques que les aristocrates.

Dans cet univers flaubertien le désir spontané n'a pas disparu — il ne disparaît jamais complètement — mais les exceptions ont diminué en nombre et en importance. Elles n'évoluent plus, surtout, avec l'aisance souveraine du héros stendhalien. Dans le conflit qui les oppose à la société ce sont toujours elles qui ont le dessous. L'exception est une plante chétive qui croît dans l'intervalle de monstrueux pavés.

Ce n'est pas le seul caprice du romancier, ou son humeur particulièrement chagrine qui réduit ainsi le rôle du désir spontané dans l'univers romanesque : c'est le progrès de la maladie ontologique.

Nous avons vu que le désir spontané est encore la norme chez Cervantès ; il est devenu l'exception chez Stendhal. Chez Cervantès le désir métaphysique se détache sur un fond de bon sens, chez Stendhal c'est le désir spontané qui se détache sur un fond métaphysique. Le désir triangulaire est devenu le désir le plus banal. Il ne faut pas tirer, sans doute, des conclusions trop rigoureuses de ce renversement technique. On ne doit pas chercher dans

l'œuvre romanesque l'expression d'une vérité statistique du désir. Le choix d'un procédé dépend d'une infinité de facteurs dont le moindre n'est pas le souci, tout à fait légitime, d'efficacité. Toute technique comporte un certain grossissement dont on ne doit pas confondre les effets avec la révélation romanesque proprement dite.

Il n'en reste pas moins que le choix de techniques opposées, chez Cervantès et chez Stendhal, est significatif. C'est l'aggravation et la propagation du désir métaphysique qui permet, et même qui exige, le renversement. Le désir métaphysique se fait toujours plus général. Chez Cervantès la révélation romanesque est centrée sur l'individu, chez Stendhal et les autres romanciers de la médiation interne l'accent se déplace vers la collectivité.

A partir de Flaubert, et en dehors de quelques cas tout à fait spéciaux, tels que *L'Idiot* de Dostoïevski, le désir spontané joue un rôle si mineur qu'il ne peut même plus servir de révélateur romanesque. L'exception flaubertienne conserve d'ailleurs une certaine signification sociale, indirecte et négative. Dans *Madame Bovary* les seules exceptions sont la paysanne des comices qui échappe au désir bourgeois par la misère et le grand médecin qui échappe par le savoir. Ces exceptions jouent un peu le même rôle que chez Stendhal ; la vieille paysanne assure un contraste révélateur avec les bourgeois épanouis qui trônent sur l'estrade. De même, le grand médecin fait ressortir la nullité de Charles et de Homais, mais sa présence est trop silencieuse et trop épisodique pour porter le poids principal de la révélation. L'exception ne survit plus que dans les régions tout à fait excentriques de l'univers romanesque.

L'opposition entre M^{me} de Rênal et son mari, entre M^{me} de Rênal et les bourgeois de Verrières est toujours essentielle. L'opposition entre Emma et Charles, entre Emma et les bourgeois de Yonville n'est essentielle que dans l'esprit d'Emma. Lorsque les contrastes subsistent leur valeur révélatrice est assez faible. Dans la plupart des cas, tout se fond dans une grisâtre uniformité.

L'avance du désir métaphysique ne fait pas que multiplier les oppositions vides ; elle affaiblit les oppositions concrètes ou les rejette sur les marges extrêmes de l'univers romanesque.

Cette avance du désir métaphysique se fait sur deux fronts différents. La maladie ontologique s'aggrave dans les régions déjà contaminées ; elle s'étend, d'autre part, à des régions jusque-là épargnées. C'est cette invasion de territoires vierges qui constitue le sujet véritable de *Madame Bovary*. Il faut reprendre, pour situer l'héroïne au sein d'une histoire du désir métaphysique, la définition si perspicace d'un critique de Flaubert : « Madame Bovary c'est Madame de Rênal un quart de siècle plus tard. » Ce jugement est un peu schématique mais il dégage un aspect essentiel du désir flaubertien. M^{me} Bovary appartient aux régions « supérieures » du désir triangulaire ; elle souffre les premières atteintes d'un mal qui débute toujours par la médiation externe. Bien que chronologiquement postérieur aux œuvres de Stendhal, le roman de Flaubert doit donc précéder ceux-ci dans un exposé théorique du désir métaphysique.

L'évolution du désir métaphysique explique beaucoup de différences entre Stendhal et Flaubert. Chaque romancier se trouve en face d'un moment unique de la structure métaphysique. Les problèmes techniques ne se posent donc jamais deux fois de suite dans les mêmes termes.

La brièveté de Stendhal et son ironie fulgurante reposent sur le réseau d'exceptions qui pénètre de part en part la substance romanesque. Une fois que le lecteur est dans le secret des oppositions, le moindre malentendu entre deux personnages fait surgir le schéma passion-vanité et révèle le désir métaphysique. Tout repose sur le contraste entre la norme et l'exception. Le passage du positif au négatif est aussi rapide que le passage de la lumière à l'obscurité quand on manie un interrupteur électrique. D'un bout à l'autre du roman stendhalien les éclairs de la passion illuminent les ténèbres de la vanité.

Flaubert ne dispose plus de la lumière stendhalienne ;

les électrodes se sont écartées et le courant ne passe plus. Les oppositions flaubertiennes relèvent presque toutes du type Rénal-Valenod, en plus vide et plus têtue encore. Chez Stendhal le ballet des deux rivaux se déroulait en présence d'un témoin qui l'interprétait pour nous. Stendhal n'avait qu'à nous montrer le « rire intérieur » de Julien pour nous éclairer sur la conversion libérale de M. de Rénal. Chez Flaubert il n'y a plus de lumière, plus d'éminence d'où l'on dominerait la plaine. Il faut donc traverser pas à pas cette immense plaine bourgeoise.

★★

Il faut révéler sans aide extérieure le néant des oppositions. Tel est le problème qui se pose à Flaubert. Il se confond avec celui de la *bêtise*, obsession majeure de cette existence littéraire. Pour résoudre ce problème, Flaubert invente le style des fausses énumérations et des fausses antithèses. Entre les divers éléments de l'univers romanesque aucune opération réelle n'est possible. Ces éléments ne s'additionnent pas, ils ne s'opposent pas non plus concrètement. Ils s'affrontent symétriquement et retombent au néant. C'est la juxtaposition impassible qui révèle l'absurdité. L'inventaire s'allonge mais la somme est toujours égale à zéro. Ce sont toujours les mêmes oppositions vides entre aristocrates et bourgeois, dévots et athées, réactionnaires et républicains, amants et maîtresses, parents et enfants, riches et pauvres... L'univers romanesque est un palais rempli d'ornements absurdes et de fausses fenêtres qui sont là « pour la symétrie ».

Les antithèses grotesques de Flaubert caricaturent les antithèses sublimes de Hugo ou ces catégories sur lesquelles le savant positiviste fonde des classifications qu'il croit définitives. Le bourgeois s'enchantant de ces richesses illusoires. Produits de la médiation interne, ces concepts opposés sont aux valeurs authentiques ce qu'est à la libre nature le prodigieux jardin de *Bouvard et Pécuchet*. L'œuvre de Flaubert est un « discours sur le peu de réa-

lité » infiniment plus audacieux que celui d'André Breton, car le romancier s'attaque à la science et à l'idéologie, c'est-à-dire à l'essence même de la vérité bourgeoise, qui était alors toute-puissante. Les « idées » des personnages flaubertiens sont encore plus dénuées de signification que celles des vaniteux stendhaliens. Elles rappellent les organes inutiles, fréquents dans le monde animal, les appendices monstrueux dont on ne saurait dire pourquoi telle espèce, plutôt que telle autre, se trouve dotée. On songe à ces cornes immenses qui ne servent à certains herbivores qu'à s'affronter interminablement en des combats stériles.

L'opposition se nourrit d'une double nullité, d'une indigence spirituelle égale de part et d'autre. Homais et Bournisien symbolisent les deux moitiés opposées et solidaires de la France petite-bourgeoise. Les couples flaubertiens ne « pensent » que dans leur grotesque accouplement, tels deux ivrognes qui ne conservent l'équilibre que parce qu'ils cherchent, tous les deux, à se le faire perdre. Homais et Bournisien se fécondent mutuellement et ils finissent par s'endormir, côte à côte, demi-tasse en main, devant le cadavre d'Emma Bovary. A mesure que mûrit le génie romanesque flaubertien, les oppositions se font toujours plus creuses ; l'identité des contraires s'affirme avec tous les jours plus de force. L'évolution aboutit à Bouvard et Pécuchet qui s'opposent et se complètent aussi parfaitement que deux bibelots sur une cheminée bourgeoise.

Dans ce dernier roman, la pensée moderne perd ce qui lui restait de dignité et de force en perdant la durée et la stabilité. Le rythme des médiations se précipite. Idées et systèmes, théories et principes s'affrontent par paires opposées, toujours négativement déterminées. Les oppositions sont dévorées par la symétrie. Elles ne jouent plus qu'un rôle décoratif. L'individualisme petit-bourgeois s'achève par l'apothéose bouffonne de l'Identique et de l'Interchangeable.