

# La Bibliothèque fantastique

À propos de *La Tentation de saint Antoine*  
de Gustave Flaubert

MICHEL FOUCAULT

Trois fois, Flaubert a écrit, réécrit *La Tentation* : en 1849 — c'était avant *Madame Bovary* —, en 1856, avant *Salammbô*, en 1872, au moment de rédiger *Bouvard et Pécuchet*. En 1856 et en 1857, il en avait publié des extraits. Saint Antoine a accompagné Flaubert pendant vingt-cinq ou trente ans — aussi longtemps que le héros de *L'Éducation*. Deux figures à la fois jumelles et inverses : il se peut bien qu'à travers les siècles le vieil anachorète d'Égypte, assiégé d'images, réponde au jeune homme de dix-huit ans qui, sur le bateau de Paris à Nogent, voit apparaître Mme Arnoux. Et dans cette soirée où Frédéric se détourne, comme par l'effroi d'un inceste, de celle qu'il n'a pas cessé d'aimer, il faut peut-être reconnaître l'inverse de la nuit où l'ermite vaincu s'est pris enfin à aimer la matière maternelle de la vie. Ce qui fut « tentation » parmi les ruines d'un monde antique encore peuplé de fantômes est devenu « éducation » par la prose du monde moderne.

Née très tôt — et peut-être d'un spectacle de marionnettes — *La Tentation* parcourt toute l'œuvre de Flaubert. À côté des autres textes, derrière eux, il semble que *La Tentation* forme comme une prodigieuse réserve de violences, de fantasmagories, de chimères, de cauchemars, de profils bouffons. Et ce trésor sans mesure, on dirait que Flaubert l'a tour à tour passé à la grisaille dans *Madame Bovary*, façonné et sculpté pour les décors de *Salammbô*), réduit au grotesque quotidien avec *Bouvard*. On a le sentiment que *La Tentation*, c'est pour Flaubert le rêve de son écriture : ce qu'il aurait voulu qu'elle fût, mais aussi ce qu'elle devait cesser d'être pour recevoir sa forme terminale. *La Tentation* a existé avant tous les livres de Flaubert (son premier dessin, on le retrouve dans les *Mémoires d'un fou*, dans le *Rêve d'enfer*, dans *La Danse des morts*, et surtout dans *Smahr*) ; et elle a été répétée — rituel, exercice, « tentation » repoussée ? — avant chacun d'eux. En surplomb au-dessus de l'œuvre, elle la dépasse de ses excès bavards, de sa surabondance en friche, de sa population de bestiaire ; et en retrait de tous les textes, elle offre, avec le négatif de leur écriture, la prose sombre, murmurante qu'il leur a fallu refouler et peu à peu reconduire au silence pour venir eux-mêmes à la lumière.

\*  
\*   \*

On lit volontiers *La Tentation* comme le protocole d'une rêverie libérée. Ennui des premiers lecteurs (ou auditeurs) devant ce défilé monotone de grotesques : « Nous écoutions ce que

disaient le Sphinx, la chimère, la reine de Saba, Simon le Magicien... » ; ou encore — c'est toujours du Camp qui parle — « Saint Antoine ahuri, un peu niais, j'oserai dire un peu nigaud, voit défiler devant lui les différentes formes de *La Tentation* ». D'autres s'enchantent de la « richesse de la vision » (Coppée), « de cette forêt d'ombres et de clarté » (Hugo), du « mécanisme de l'hallucination » (Taine). Flaubert lui-même invoque folie et fantasme ; il sent qu'il travaille sur les grands arbres abattus du rêve : « Je passe mes après-midi avec les volets fermés, les rideaux tirés, et sans chemise, en costume de charpentier. Je gueule ! Je sue ! C'est superbe ! Il y a des moments où décidément, c'est plus que du délire. » Au moment où le labeur touche à sa fin : « Je me suis jeté en furieux dans *Saint Antoine* et je suis arrivé à jouir d'une exaltation effrayante... Je n'ai jamais eu le bourrichon plus monté. »

Or, en fait de rêves et de délires, on sait maintenant<sup>1</sup> que *La Tentation* est un monument de savoir méticuleux. Pour la scène des hérésiarques, dépouillement des *Mémoires ecclésiastiques* de Tillemont, lecture des quatre volumes de Matter sur l'*Histoire du gnosticisme*, consultation de l'*Histoire de Manichée* par Beausobre, de la *Théologie chrétienne* de Reuss ; à quoi il faut ajouter saint Augustin bien sûr, et la *Patrologie* de Migne (Athanasie, Jérôme, Épiphane). Les dieux, Flaubert est allé les redécouvrir chez Burnouf, Anquetil-Duperron, Herbelot et Hottinger, dans les volumes de l'*Univers pittoresque*, dans les travaux de l'Anglais Layard, et surtout dans la traduction de Creutzer, les *Religions de l'Antiquité*. Les *Traditions tératologiques* de Xivrey, le *Physiologus* que Cahier et Martin avaient réédité, les *Histoires prodigieuses* de

Boaïstrau, le Duret consacré aux plantes et à leur « histoire admirable » ont donné des renseignements sur les monstres. Spinoza avait inspiré la méditation métaphysique sur la substance étendue. Ce n'est pas tout. Il y a dans le texte des évocations qui semblent toutes chargées d'onirisme : une grande Diane d'Éphèse, par exemple, avec des lions aux épaules, des fruits, des fleurs, des étoiles entrecroisées sur la poitrine, des grappes de mamelles, une gaine qui l'enserme à la taille et d'où bondissent des griffons et des taureaux. Mais cette « fantaisie », elle se trouve mot à mot, ligne à ligne, au dernier volume de Creutzer, à la planche 88 : il suffit de suivre du doigt les détails de la gravure pour que surgissent fidèlement les mots mêmes de Flaubert. Cybèle et Attys (avec sa pose langoureuse, son coude contre un arbre, sa flûte, son costume découpé en losanges), on peut les voir en personnes à la planche 88 du même ouvrage ; le portrait d'Ormuz se trouve dans Layard tout comme les médaillons d'Oraïos, de Sabaoth, d'Adonaï, de Knouphis se découvrent aisément dans Matter<sup>2</sup>. On peut s'étonner que tant de méticulosité érudite laisse une telle impression de fantasmagorie ; plus précisément, que Flaubert ait éprouvé lui-même comme vivacité d'une imagination en délire ce qui appartenait d'une façon si manifeste à la patience du savoir.

À moins que peut-être Flaubert n'ait fait là l'expérience d'un fantastique singulièrement moderne. C'est que le XIX<sup>e</sup> siècle a découvert un espace d'imagination dont l'âge précédent n'avait sans doute pas soupçonné la puissance. Ce lieu nouveau des fantasmes, ce n'est plus la nuit, le sommeil de la raison, le vide

incertain ouvert devant le désir : c'est au contraire la veille, l'attention inlassable, le zèle érudit, l'attention aux aguets. Un chimérique peut naître de la surface noire et blanche des signes imprimés, du volume ferme et poussiéreux qui s'ouvre sur un envol de mots oubliés ; il se déploie soigneusement dans la bibliothèque assourdie, avec ses colonnes de livres, ses titres alignés et ses rayons qui la ferment de toutes parts, mais bâillent de l'autre côté sur des mondes impossibles. L'imaginaire se loge entre le livre et la lampe. On ne porte plus le fantastique dans son cœur ; on ne l'attend pas non plus des incongruités de la nature ; on le puise à l'exactitude du savoir ; sa richesse est en attente dans le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance. Ce sont des mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d'informations minuscules, d'infimes parcelles de monuments et des reproductions de reproductions qui portent dans l'expérience moderne les pouvoirs de l'impossible. Il n'y a plus que la rumeur assidue de la répétition qui puisse nous transmettre ce qui n'a lieu qu'une fois. L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque. Sur un mode tout nouveau, le XIX<sup>e</sup> siècle renoue avec une forme d'imagination que la Renaissance avait sans doute connue avant lui, mais qui avait été entre-temps oubliée.

Michelet, dans *La Sorcière*, Quinet dans *Ahasvérus* ont exploré eux aussi ces formes de l'onirisme érudit. Mais *La Tentation*,

elle, n'est pas un savoir qui peu à peu s'élève jusqu'à la grandeur d'une œuvre. C'est une œuvre qui se constitue d'entrée de jeu dans l'espace du savoir : elle existe dans un certain rapport fondamental aux livres. C'est pourquoi elle est peut-être plus qu'un épisode dans l'histoire de l'imagination occidentale ; elle ouvre l'espace d'une littérature qui n'existe que dans et par le réseau du déjà écrit : livre où se joue la fiction des livres. On dira que *Don Quichotte* déjà, et toute l'œuvre de Sade... Mais c'est sur le mode de l'ironie que *Don Quichotte* est lié aux récits de chevalerie, la *Nouvelle Justine* aux romans vertueux du XVIII<sup>e</sup> siècle : eh quoi ! ce n'étaient que des livres... *La Tentation*, elle, se rapporte sur le mode sérieux à l'immense domaine de l'imprimé ; elle prend place dans l'institution reconnue de l'écriture. C'est moins un livre nouveau, à placer à côté des autres, qu'une œuvre qui s'étend sur l'espace des livres existants. Elle les recouvre, les cache, les manifeste, d'un seul mouvement les fait étinceler et disparaître. Elle n'est pas seulement un livre que Flaubert, longtemps, a rêvé d'écrire ; elle est le rêve des autres livres : tous les autres livres, rêvants, rêvés, — repris, fragmentés, déplacés, combinés, mis à distance par le songe, mais par lui aussi rapprochés jusqu'à la satisfaction imaginaire et scintillante du désir. Après, *Le Livre* de Mallarmé deviendra possible, puis Joyce, Roussel, Kafka, Pound, Borges. La bibliothèque est en feu.

Il se peut bien que *Le Déjeuner sur l'herbe* et *l'Olympia* aient été les premières peintures « de musée » : pour la première fois dans l'art européen, des toiles ont été peintes — non pas exactement

pour répliquer à Giorgone, à Raphaël et à Vélasquez, mais pour témoigner, à l'abri de ce rapport singulier et visible, au-dessous de la déchiffrable référence, d'un rapport nouveau de la peinture à elle-même, pour manifester l'existence des musées, et le mode d'être et de parenté qu'y acquièrent les tableaux. À la même époque, *La Tentation* est la première œuvre littéraire qui tienne compte de ces institutions verdâtres où les livres s'accumulent et où croît doucement la lente, la certaine végétation de leur savoir. Flaubert est à la bibliothèque ce que Manet est au musée. Ils écrivent, ils peignent dans un rapport fondamental à ce qui fut peint, à ce qui fut écrit — ou plutôt à ce qui de la peinture et de l'écriture demeure indéfiniment ouvert. Leur art s'édifie où se forme l'archive. Non point qu'ils signalent le caractère tristement historique — jeunesse amoindrie, absence de fraîcheur, hiver des inventions — par lequel nous aimons stigmatiser notre âge alexandrin ; mais ils font venir au jour un fait essentiel à notre culture : chaque tableau appartient désormais à la grande surface quadrillée de la peinture ; chaque œuvre littéraire appartient au murmure indéfini de l'écrit. Flaubert et Manet ont fait exister, dans l'art lui-même, les livres et les toiles.

★

★ ★

La présence du livre est curieusement manifestée et esquivée dans *La Tentation*. Tout de suite le texte est démenti comme livre. À peine ouvert, le volume conteste les signes imprimés

dont il est peuplé et se donne sous la forme d'une pièce de théâtre : transcription d'une prose qui ne serait pas destinée à être lue, mais récitée et mise en scène. Flaubert avait songé un instant à faire de *La Tentation* une sorte de grand drame, un *Faust* qui aurait englouti tout l'univers des religions et des dieux. Très tôt Flaubert a renoncé ; mais il a conservé à l'intérieur du texte tout ce qui peut marquer une représentation éventuelle : découpage en dialogues et en tableaux, description du lieu de la scène, des éléments du décor et de leur modification, indication du mouvement des « acteurs » sur le plateau — et tout ceci selon les dispositions typographiques traditionnelles (caractères plus petits et marges plus grandes pour les notations scéniques, nom du personnage en grosses lettres, au-dessus de son discours, etc.). Par un redoublement significatif, le premier décor indiqué — celui qui servira de lieu à toutes les modifications ultérieures — a lui-même la forme d'un théâtre naturel : la retraite de l'ermite a été placée « au haut d'une montagne, sur un plateau arrondi en demi-lune et qu'enferment de grosses pierres » ; le livre est donc censé décrire une scène qui représente elle-même un « plateau » ménagé par la nature et sur lequel de nouvelles scènes viendront à leur tour planter leur décor. Mais ces indications n'énoncent pas l'utilisation future du texte (elles sont presque toutes incompatibles avec une mise en scène réelle) ; elles marquent seulement son mode d'être : l'imprimé doit n'être que le support discret du visible ; un insidieux spectateur va venir prendre la place du lecteur, et l'acte de lire s'estompera dans un autre regard. Le livre disparaît dans la théâtralité qu'il porte.



Mais pour reparaître aussitôt à l'intérieur de l'espace scénique. Les premiers signes de *La Tentation* n'ont pas plus tôt pointé à travers les ombres qui s'allongent, les mufles inquiétants n'ont pas plus tôt percé la nuit que saint Antoine pour s'en protéger a allumé la torche et ouvert « un gros livre ». Posture conforme à la tradition iconographique : dans le tableau de Bruegel le Jeune que Flaubert avait tant admiré en visitant à Gênes la collection Balbi et qui, à l'en croire, aurait fait naître en lui le désir d'écrire *La Tentation*, l'ermite, en bas, au coin droit de la toile, est agenouillé devant un immense *in-folio*, la tête un peu penchée, les yeux dirigés sur les lignes écrites. Autour de lui, des femmes nues ouvrent les bras, la longue gourmandise tend un cou de girafe, les hommes-tonneaux mènent leur vacarme, des bêtes sans nom s'entre-dévorent, tandis que défilent tous les grotesques de la terre, évêques, rois et puissants ; mais le saint ne voit rien de tout cela puisqu'il est absorbé dans sa lecture. Il ne voit rien, à moins qu'il ne perçoive, en diagonale, le grand charivari. À moins que le balbutiement qui épèle les signes écrits n'évoque toutes ces pauvres figures informes, qui n'ont reçu aucun vocable dans aucune langue, qu'aucun livre n'accueille jamais, et qui se pressent, innommées, aux lourds feuillets du volume. À moins encore que ce soit de l'entrebâillement des pages et de l'interstice même des lettres que s'échappent toutes ces existences qui ne peuvent être filles de la nature. Plus fécond que le sommeil de la raison, le livre engendre peut-être l'infini des monstres. Loin de ménager un espace protecteur, il a libéré un obscur grouillement et toute une ombre douteuse où se mêlent l'image et le savoir. En tout cas, quelle que soit la

signification de l'*in-folio* ouvert dans le tableau de Bruegel, le saint Antoine de Flaubert, pour s'abriter du mal qui commence à l'obséder, empoigne son livre et lit au hasard cinq passages des *Livres saints*. Mais par la ruse du texte, voilà que s'élèvent aussitôt dans l'air du soir le fumet de la gourmandise, l'odeur du sang et de la colère, l'encens de l'orgueil, les arômes qui valent plus que leur pesant d'or et les parfums coupables des reines de l'Orient. Le livre est le lieu de la Tentation. Et non point n'importe quel livre : si le premier des textes lus par l'ermitte appartient aux Actes des Apôtres, les quatre derniers ont été bel et bien puisés dans l'Ancien Testament<sup>3</sup>, dans le Livre par excellence.

Dans les deux premières versions de l'ouvrage, la lecture des textes sacrés ne jouait pas de rôle. Directement assailli par les figures canoniques du mal, l'ermitte cherchait refuge dans son oratoire ; les sept péchés, excités par Satan, luttèrent contre les Vertus et sous la conduite de l'Orgueil faisaient brèche sur brèche à l'enceinte protégée. Imagerie de portail, mise en scène de Mystère qui a disparu de la version publiée. Dans celle-ci, le mal n'est pas incarné dans des personnages, il est incorporé à des mots. Le livre qui doit mener au seuil du salut ouvre en même temps les portes de l'enfer. Toute la fantasmagorie qui va se dénouer devant les yeux de l'ermitte — palais orgiaques, empereurs enivrés, hérétiques déchaînés, formes défaites des dieux en agonie, natures aberrantes —, tout ce spectacle est né du livre ouvert par saint Antoine, comme il est issu, en fait, des bibliothèques consultées par Flaubert. Pour conduire ce bal, il n'est pas étonnant que les deux figures symétriques et inverses de la Logique et du cochon aient disparu du texte définitif, et qu'elles

aient été remplacées par Hilarion, le disciple savant, initié par Antoine lui-même à la lecture des textes sacrés.

Cette présence du livre, cachée d'abord sous la vision de théâtre, puis exaltée à nouveau comme lieu d'un spectacle qui va la rendre derechef imperceptible constitue pour *La Tentation* un espace fort complexe. Apparemment, on a affaire à une frise de personnages bariolés devant un décor de carton ; sur le rebord de la scène, dans un angle, la silhouette encapuchonnée du saint immobile : quelque chose comme une scène de marionnettes. Flaubert, enfant, avait vu souvent le *Mystère de saint Antoine* que donnait le père Legrain dans son théâtre de poupées ; plus tard, il y conduisit George Sand. De cette parenté, les deux premières versions avaient conservé des signes évidents (le cochon bien sûr, mais aussi le personnage des péchés, l'assaut contre la chapelle, l'image de la Vierge). Dans le texte définitif, seule la succession linéaire des visions maintient l'effet « marionnettes » : devant l'ermite presque muet, péchés, tentation, divinités, monstres défilent — chacun sortant à son rang d'un enfer où tous sont couchés comme dans une boîte. Mais ce n'est là qu'un effet de surface qui repose sur tout un étagement de profondeurs.

Pour supporter en effet les visions qui se succèdent et les établir dans leur réalité irréelle, Flaubert a disposé un certain nombre de relais, qui prolongent dans la dimension sagittale la pure et simple lecture des phrases imprimées. On a d'abord le lecteur (1) — le lecteur réel que nous sommes lorsque nous lisons le texte de Flaubert — et le livre qu'il a sous les yeux (1 bis) ; ce texte, dès les premières lignes (*c'est dans la Thébaïde... la cabane*

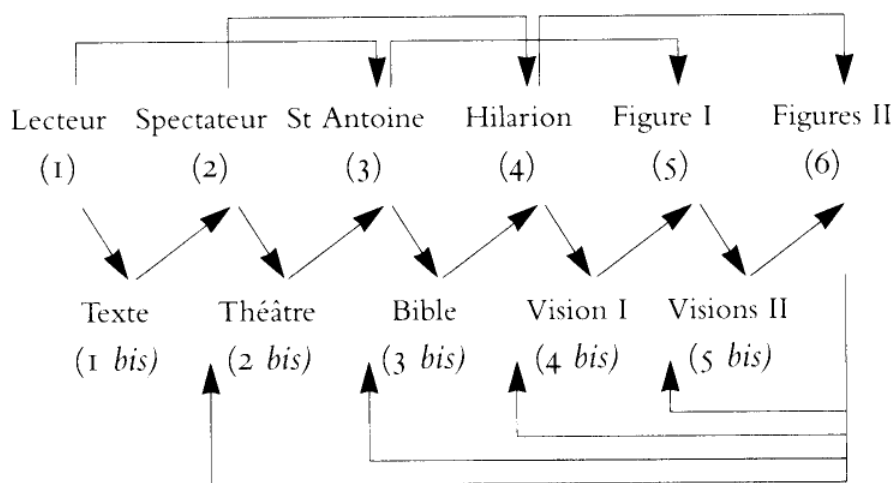
*de l'ermite occupe le fond*) invite le lecteur à se faire spectateur (2) d'un plateau de théâtre dont le décor est soigneusement indiqué (2 *bis*) ; on peut y voir, en plein milieu, le vieil anachorète (3) assis les jambes croisées, et qui va bientôt se lever et prendre un livre (3 *bis*), d'où vont s'échapper peu à peu des visions inquiétantes : agapes, palais, reine voluptueuse, et finalement Hilarion, l'insidieux disciple (4) ; celui-ci ouvre pour le saint tout un espace de vision (4 *bis*) où apparaissent les hérésies, les dieux, et la prolifération d'une vie improbable (5). Mais ce n'est pas tout : les hérétiques parlent, racontant leurs rites sans vergogne ; les dieux évoquent leur midi étincelant et rappellent le culte qu'on leur rendait ; les monstres proclament leur propre sauvagerie : ainsi, s'imposant par la force de leurs mots ou de leur seule présence, une nouvelle dimension surgit, vision intérieure à celle que fait surgir le satanique disciple (5 *bis*) ; apparaissent ainsi le culte abject des Ophites, les miracles d'Apollonius, les tentations du Buddha, l'ancien règne bienheureux d'Isis (6). À partir du lecteur réel, on a donc cinq niveaux différents, cinq « régimes » de langage, marqués par les chiffres *bis* : livre, théâtre, texte sacré, visions et visions des visions ; on a aussi cinq séries de personnages, marqués par les chiffres simples : le spectateur invisible, saint Antoine dans sa retraite, Hilarion, puis les hérétiques, les dieux et les monstres, enfin les ombres qui naissent de leurs discours ou de leur mémoire.

Cette disposition selon des enveloppements successifs est modifiée — à dire vrai confirmée et complétée par deux autres. La première est celle de l'enveloppement rétrograde : les figures du niveau 6 — visions de visions — devraient être les

plus pâles, les plus inaccessibles à une perception directe. Or elles sont, sur la scène, aussi présentes, aussi épaisses et colorées, aussi insistantes que celles qui les précèdent, ou que saint Antoine lui-même : comme si les souvenirs brumeux, les désirs inavouables qui les font naître du cœur des premières visions avaient pouvoir d'agir sans intermédiaire sur le décor où elles sont apparues, sur le paysage où l'ermite et son disciple déploient leur dialogue imaginaire, sur la mise en scène que le spectateur fictif est censé avoir sous les yeux pendant que se déroule ce quasi-mystère. Ainsi, les fictions de dernier niveau se replient sur elles-mêmes, enveloppent les figures qui les ont fait naître, débordent bientôt le disciple et l'anachorète, et finissent par l'inscrire dans la matérialité supposée du théâtre. Par cet enveloppement en retour, les fictions les plus lointaines s'offrent selon le régime du langage le plus direct : dans les indications scéniques fixées par Flaubert et qui doivent cerner, de l'extérieur, ses personnages.

Cette disposition permet alors au lecteur (1) de voir saint Antoine (3) par-dessus l'épaule du spectateur supposé (2) qui est censé assister au drame : et par là le lecteur s'identifie au spectateur. Le spectateur, quant à lui, voit Antoine sur la scène, mais, par-dessus l'épaule d'Antoine, il voit, aussi réelles que l'ermite, les apparitions qui se présentent à lui : Alexandrie, Constantinople, la reine de Saba, Hilarion ; son regard se fonde dans le regard halluciné du solitaire. Celui-ci à son tour se penche par-dessus l'épaule d'Hilarion, voit du même regard que lui les figures évoquées par le mauvais disciple ; et Hilarion, à

travers les propos des hérétiques, perçoit le visage des dieux et le grognement des monstres, contemple les images qui les hantent. Ainsi de figure en figure se noue et se développe un feston qui lie les personnages par-delà les figures d'intermédiaires, de proche en proche les identifie les uns aux autres et fond leurs regards différents dans un seul éblouissement.



Entre le lecteur et les ultimes visions qui fascinent les apparitions fantastiques, la distance est immense : des régimes de langage subordonnés les uns aux autres, des personnages-relais regardant les uns par-dessus les autres repoussent, au plus profond de ce « texte-représentation », tout un peuple foisonnant de chimères. À cela s'opposent deux mouvements : l'un, affectant les régimes de langage, fait apparaître en style direct la visibilité de l'invisible ; l'autre, affectant les figures, assimilant peu à peu leur regard et la lumière qui les éclaire, rapproche, jusqu'à les faire surgir au bord de la scène, les images les plus lointaines.

C'est ce double mouvement qui fait que la vision est à proprement parler tentatrice : ce qu'il y a de plus indirect et de plus enveloppé dans le spectacle se donne avec tout l'éclat du premier plan ; tandis que le visionnaire est attiré par ce qu'il voit, se précipite en cette place vide et pleine à la fois, s'identifie à cette figure d'ombre et de lumière, et se met à voir à son tour avec ces yeux qui ne sont pas de chair. La profondeur des apparitions emboîtées les unes dans les autres et le défilé naïvement successif des figures ne sont point contradictoires. Leurs axes perpendiculaires constituent la forme paradoxale et l'espace singulier de *La Tentation*. La frise de marionnettes, l'à-plat violemment colorié des figures qui se poussent les unes les autres dans l'ombre de la coulisse — tout cela n'est pas souvenir d'enfance, résidu d'une vive impression : c'est l'effet composé d'une vision qui se développe par plans successifs, de plus en plus lointains, et d'une tentation qui attire le visionnaire à la place de ce qu'il voit, et l'enveloppe soudain de tout ce qui lui apparaît.



L'ordre du défilé est apparemment simple : il semble obéir aux lois de la ressemblance et de la proximité (les dieux arrivent par familles et régions), et suivre un principe de monstruosité croissante. Il commence par les péchés et les mirages qui hantent l'imagination de l'ermite et qui tous se résument dans la reine de Saba (scènes I et II) ; puis viennent les hérésies (III et IV), les dieux qui viennent de l'Orient (V) ; enfin, dans le monde

dépeuplé, Antoine, sous la conduite du Savoir-Satan, voit pul-  
luler les monstres (VI et VII). En fait, cet ordre simple compose  
plusieurs séries qu'il est possible de faire apparaître, et qui déter-  
minent la place de chaque épisode selon un système complexe.

1. *Série cosmologique.* — La Tentation naît dans le cœur de l'er-  
mite ; hésitante, elle évoque les compagnons de retraite, les  
caravanes de passage ; puis elle gagne des régions plus vastes :  
Alexandrie surpeuplée, l'Orient chrétien déchiré par la théo-  
logie, toute cette Méditerranée sur laquelle ont régné des dieux  
accourus d'Asie, et puis l'Univers sans limites — les étoiles au  
fond de la nuit, l'imperceptible cellule où s'éveille le vivant.  
Mais cet ultime scintillement ramène l'ermite au principe maté-  
riel de ses premiers désirs. Le grand parcours tentateur a bien  
pu gagner les confins du monde, il revient à son point de départ.  
Dans les deux premières versions du texte, le Diable devait  
expliquer à Antoine « que les péchés étaient dans son cœur et  
la désolation dans sa tête ». Explication inutile maintenant :  
poussées jusqu'aux extrémités de l'Univers, les grandes ondes  
de la tentation refluent au plus près : dans l'infime organisme  
où s'éveillent les premiers désirs de la vie, Antoine retrouve son  
vieux cœur, ses appétits mal refrénés ; après en avoir contem-  
plé l'envers tapissé de fantasmes, il en a, sous les yeux, la vérité  
matérielle. Il regarde doucement comme un point minuscule la  
larve du Désir.

2. *Série historique.* — Assis au seuil de sa cabane, l'ermite est un  
vieillard qu'obsèdent ses souvenirs : jadis, l'isolement était moins



pénible, le travail moins fastidieux, le fleuve moins éloigné. Auparavant encore, il y avait eu le temps de la jeunesse, des filles au bord des fontaines, le temps aussi de la retraite et des compagnons, celui du disciple favori. Cette légère oscillation du présent, à l'heure où vient le soir, donne lieu à l'inversion générale du temps : d'abord les images du crépuscule dans la ville qui bourdonne avant de s'endormir — le port, les cris de la rue, les tambourins dans les tavernes ; puis Alexandrie à l'époque des massacres, Constantinople avec le concile, et bientôt tous les hérétiques qui sont venus insulter le jour depuis l'origine du christianisme ; derrière eux, les divinités qui ont eu leurs temples et leurs fidèles depuis le fond de l'Inde jusqu'aux bords de la Méditerranée ; enfin, les figures qui sont aussi vieilles que le temps — les étoiles au fond du ciel, la matière sans mémoire, la luxure et la mort, le Sphinx allongé, la chimère, tout ce qui fait naître, d'un seul mouvement, la vie et les illusions de la vie. Et encore au-delà de la cellule première — au-delà de cette origine du monde qui est sa propre naissance —, Antoine désire l'impossible retour à l'immobilité d'avant la vie : toute son existence, ainsi, rentrerait en sommeil, retrouverait son innocence, mais s'éveillerait à nouveau dans le bruissement des bêtes et des sources, dans l'éclat des étoiles. Être un autre, être tous les autres et que tout identiquement recommence, remonter au principe du temps pour que se noue le cercle des retours, c'est là le sommet de la tentation. La vision de l'Engadine n'est pas loin.

Dans cette remontée du temps, chaque étape est annoncée par une figure ambiguë — à la fois durée et éternité, fin et recom-

mencement. Les hérésies sont conduites par Hilarion — petit comme un enfant, flétri comme un vieillard, aussi jeune que la connaissance quand elle s'éveille, aussi vieux que le savoir quand il réfléchit. Celui qui introduit les dieux, c'est Apollonius ; il connaît les métamorphoses sans fin des divinités, leur naissance et leur mort, mais lui-même rejoint d'un bond « l'Éternel, l'Absolu et l'Être ». La luxure et la Mort conduisent la ronde des vivants, sans doute parce qu'elles figurent la fin et le recommencement, les formes qui se défont et l'origine de toutes choses. La larve-squelette, le Thaumaturge éternel et le vieillard-enfant fonctionnent à tour de rôle dans *La Tentation* comme les « alternateurs » de la durée ; à travers le temps de l'histoire, du mythe et finalement du cosmos tout entier, ils assurent cette remontée qui ramène le vieil ermite au principe cellulaire de sa vie. Il a fallu que le fuseau du monde tourne à l'envers pour que la nuit de *La Tentation* s'ouvre sur la nouveauté identique du jour qui se lève.

3. *Série prophétique.* — Ce reflux du temps est aussi bien vue des temps futurs. En plongeant dans ses souvenirs, Antoine avait rejoint l'imagination millénaire de l'Orient : du fond de cette mémoire qui ne lui appartenait plus, il avait vu surgir la figure où s'était incarnée la tentation du plus sage des rois d'Israël. Derrière la reine de Saba se profile ce nain ambigu en lequel Antoine reconnaît aussi bien le serviteur de la reine que son propre disciple. Hilarion appartient, indissociablement, au Désir et à la Sagesse ; il porte avec lui tous les rêves de l'Orient, mais il connaît exactement l'Écriture et l'art de l'interpréter. Il est

avidité et science — ambition de savoir, connaissance condamnable. Ce gnome ne cessera de grandir tout au long de la liturgie ; au dernier épisode, il sera immense, « beau comme un archange, lumineux comme un soleil » ; il étendra son royaume aux dimensions de l'Univers ; il sera le Diable dans l'éclair de la vérité. C'est lui qui sert de choryphée au savoir occidental : il guide d'abord la théologie, et ses infinies discussions ; puis il ressuscite les anciennes civilisations avec leurs divinités bientôt réduites en cendres ; puis il instaure la connaissance rationnelle du monde ; il démontre le mouvement des astres et manifeste la puissance secrète de la vie. Dans l'espace de cette nuit d'Égypte que hante le passé de l'Orient, c'est toute la culture de l'Europe qui se déploie : le Moyen Age avec sa théologie, la Renaissance avec son érudition, l'âge moderne avec sa science du monde et du vivant. Comme un soleil nocturne, *La Tentation* va d'est en ouest, du désir au savoir, de l'imagination à la vérité, des plus vieilles nostalgies aux déterminations de la science moderne. L'Égypte chrétienne, et avec elle Alexandrie et Antoine apparaissent au point zéro entre Asie et Europe, et comme au pli du temps : là où l'Antiquité, juchée au sommet de son passé, vacille et s'effondre sur elle-même, laissant revenir au jour ses monstres oubliés, et là où le monde moderne trouve son germe, avec les promesses d'un savoir indéfini. On est au creux de l'histoire.

La « tentation » de saint Antoine, c'est la double fascination du christianisme par la fantasmagorie somptueuse de son passé et les acquisitions sans limites de son avenir. Ni le Dieu d'Abraham, ni la Vierge, ni les vertus (qui apparaissent dans les premières

versions du Mystère) n'ont de place dans le texte définitif. Mais ce n'est point pour les protéger de la profanation ; c'est qu'ils se sont dissous dans les figures dont ils étaient l'image — dans le Buddha, dieu tenté, dans Apollonius le thaumaturge qui ressemble au Christ, dans Isis, mère de douleurs. *La Tentation* ne masque pas la réalité sous le scintillement des images ; elle révèle, dans la vérité, l'image d'une image. Le christianisme, même en sa primitive pureté, n'est formé que des derniers reflets du monde antique sur l'ombre encore grise d'un univers en train de naître.

4. *Série théologique.* — En 1849 et en 1856, *La Tentation* s'ouvrait par une lutte contre les sept péchés capitaux et les trois vertus théologiques, Foi, Espérance et Charité. Dans le texte publié, toute cette imagerie traditionnelle des Mystères a disparu. Les péchés n'apparaissent plus que sous formes de mirages. Quant aux vertus, elles subsistent en secret, comme principes organisateurs des séquences. Les jeux indéfiniment recommencés de l'hérésie compromettent la Foi par la toute-puissance de l'erreur ; l'agonie des dieux, qui les fait disparaître comme des scintillements de l'imagination, rend inutile toute forme de l'Espérance ; la nécessité immobile de la nature, ou le déchaînement sauvage de ses forces réduisent la Charité à une dérision. Les trois grandes vertus sont vaincues. Le saint se détourne alors du Ciel, « il se couche à plat ventre, s'appuie sur les deux coudes, et retenant son haleine, il regarde... Des fougères desséchées se remettent à fleurir ». Au spectacle de la petite cellule qui palpite, il transforme la charité en curiosité éblouie (« O bonheur ! Bonheur ! j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement

commencer »), l'Espérance en désir démesuré de se fondre dans la violence du monde (« J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler »), la Foi en volonté de s'identifier au mu-tisme de la nature, à la morne et douce stupidité des choses (« Je voudrais me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière — être la matière »). on peut donc lire *La Tentation* comme la lutte et la défaite des trois vertus théologiques.

Dans cette œuvre qu'au premier regard on perçoit comme une suite un peu incohérente de fantasmes, l'ordre, on le voit, est établi avec un soin méticuleux. Ce qui passe pour fantasme n'est peut-être rien de plus que des documents transcrits : des-sins ou livres, figures ou textes. Mais la suite qui les relie est prescrite par une composition très complexe — qui, en assi-gnant une certaine place à chacun des éléments documentaires, les fait figurer dans plusieurs séries simultanées. La ligne visible le long de laquelle défilent péchés, hérésies, divinités et monstres n'est que la crête superficielle de toute une organisation verti-cale. Cette succession de figures, qui se poussent comme dans une farandole de marionnettes, est en même temps : trinité canonique des vertus ; géodésique de la culture naissant parmi les rêves de l'Orient et s'achevant dans le savoir occidental ; re-montée de l'histoire jusqu'à l'origine du temps et des choses ; pulsation de l'espace qui se dilate jusqu'aux confins du monde et revient tout à coup à l'élément simple de la vie. Chaque élé-ment ou chaque figure a donc sa place non seulement dans un défilé visible, mais dans l'ordre des allégories chrétiennes, dans

le mouvement de la culture et du savoir, dans la chronologie inverse du monde, dans les configurations spatiales de l'univers.

Si on ajoute que *La Tentation* se déploie selon une profondeur qui enveloppe les visions les unes dans les autres et les étage vers le lointain, on voit que, derrière le fil du discours et au-dessous de la ligne des successions c'est un volume qui se constitue : chacun des éléments (scènes, personnages, discours, modification du décor) se trouve bien en un point déterminé de la série linéaire ; mais il a de plus son système de correspondances verticales ; et il est situé à une profondeur déterminée dans la fiction. On comprend comment *La Tentation* peut être le livre des livres : elle compose en un « volume » une série d'éléments de langage qui ont été constitués à partir des livres déjà écrits, et qui sont, par leur caractère rigoureusement documentaire, la redite du déjà dit ; la bibliothèque est ouverte, inventoriée, découpée, répétée et combinée dans un espace nouveau : et ce « volume » où Flaubert la fait entrer, c'est à la fois l'épaisseur d'un livre qui développe le fil nécessairement linéaire de son texte et un défilé de marionnettes qui ouvre sur toute une profondeur de visions emboîtées.

★

★ ★

Il y a dans *Saint Antoine* quelque chose qui appelle *Bouvard*, comme son ombre grotesque, son double à la fois minuscule et démesuré. Aussitôt après avoir achevé *La Tentation*, Flaubert

entreprend la rédaction de ce dernier texte. Mêmes éléments : un livre fait de livres ; l'encyclopédie érudite d'une culture, la tentation au milieu de la retraite ; la longue suite des épreuves ; les jeux de la chimère et de la croyance. Mais la configuration générale est changée. Et d'abord le rapport du Livre à la série indéfinie des livres : *La Tentation* était composée d'éclats de langage, prélevés sur d'invisibles volumes et transformés en purs fantasmes pour le regard ; seule la Bible — le Livre par excellence — manifestait à l'intérieur du texte et au milieu même de la scène la présence souveraine de l'Écrit ; elle énonçait une fois pour toutes le pouvoir tentateur du Livre. Bouvard et Pécuchet sont tentés directement par les livres, par leur multiplicité indéfinie, par le moutonnement des ouvrages dans l'espace gris de la bibliothèque ; celle-ci dans *Bouvard* est visible, inventoriée, dénommée et analysée. Elle n'a pas besoin pour exercer ses fascinations d'être sacralisée dans *un* livre, ni d'être transformée en images. Ses pouvoirs, elle les détient de sa seule existence — de la prolifération indéfinie du papier imprimé.

La Bible s'est transformée en librairie, la magie des images en appétit de lecture. Du fait même, la forme de la tentation a changé. Saint Antoine s'est retiré dans une solitude oisive ; toute présence avait été mise à l'écart : un tombeau n'avait pas suffi, ni une forteresse murée. Toutes les formes visibles avaient été conjurées : mais elles étaient revenues en force, mettant le saint à l'épreuve. Épreuve de leur proximité, mais aussi de leur éloignement : elles l'entouraient, l'investissaient de toutes parts et, au moment où il tendait la main, elles s'évanouissaient. De

sorte qu'en face d'elles le saint ne pouvait être que pure passivité — il avait suffi qu'il leur ait donné lieu, à travers le Livre, par les complaisances de sa mémoire ou de son imagination. Tout geste venant de lui, toute parole de pitié, toute violence dissipait le mirage — lui indiquant qu'il avait été tenté (que l'irréalité de l'image n'avait eu de réalité qu'en son cœur). Bouvard et Pécuchet, en revanche, sont des pèlerins que rien ne fatigue : ils essaient tout, s'approchent de tout, touchent à tout ; ils mettent tout à l'épreuve de leur petite industrie. S'ils ont fait retraite, comme le moine d'Égypte, c'est une retraite active, une oisiveté entreprenante dans laquelle ils convoquent, à grand renfort de lectures, tout le sérieux de la science, avec les vérités les plus gravement imprimées. Ce qu'ils ont lu, ils veulent le faire, et si la promesse recule devant eux, comme les images devant saint Antoine, ce n'est pas dès le premier geste, mais au terme de leur acharnement. Tentation par le zèle.

C'est que, pour les deux bonshommes, être tenté c'est croire. Croire à ce qu'ils lisent, croire à ce qu'ils entendent dire, croire immédiatement et indéfiniment au murmure du discours. Toute leur innocence se précipite dans l'espace ouvert par le langage déjà dit. Ce qui est *lu* et *entendu* devient aussitôt ce qui est à *faire*. Mais si grande est la pureté de leur entreprise que leur échec, s'il leur montre l'incertitude de telle proposition ou de telle science, n'entame jamais la solidité de leur croyance au savoir en général. Les désastres restent extérieurs à la souveraineté de leur foi : celle-ci demeure intacte. Quand Bouvard et Pécuchet renoncent, ce n'est pas à savoir ni à croire au savoir, mais à faire ce qu'ils savent. Ils se détachent des



œuvres, pour conserver leur foi dans la foi. Ils sont l'image de Job dans le monde moderne : atteints moins dans leurs biens que dans leur savoir, abandonnés non de Dieu mais de la Science, ils maintiennent comme lui leur fidélité ; ce sont des saints. Pour saint Antoine, au contraire, être tenté, c'est voir ce à quoi il ne croit pas : c'est voir l'erreur mêlée à la vérité, le mirage des faux dieux à la ressemblance du seul Dieu, la nature abandonnée, sans Providence, à l'immensité de son étendue ou à la sauvagerie de ses forces vivantes. Et d'une manière paradoxale, quand ces images sont renvoyées à l'ombre dont elles sont faites, elles emportent avec elles un peu de cette croyance que saint Antoine, un instant, leur a portée — un peu de cette croyance qu'il portait au Dieu des chrétiens. Si bien que la disparition des fantômes les plus contraires à sa foi, loin de confirmer l'ermite dans sa religion, la détruit peu à peu et finalement la dérobe. En s'entre-tuant, les hérétiques dissipent la vérité ; et les dieux mourants enveloppent dans leur nuit un fragment de l'image du vrai Dieu. La sainteté d'Antoine est vaincue par la défaite de ce à quoi il ne croit pas ; celle de Bouvard et de Pécuchet triomphe dans la dérouté de leur foi. Les vrais élus, ce sont eux, ils ont reçu la grâce dont le saint a été privé.

Le rapport entre la sainteté et la bêtise a sans doute été fondamental pour Flaubert ; il est reconnaissable chez Charles Bovary ; il est visible dans *Un cœur simple*, peut-être dans *L'Éducation sentimentale* ; il est constitutif de *la Tentation* et de *Bouvard*. Mais, ici et là, il prend deux formes symétriques et inverses. Bouvard et Pécuchet lient la sainteté à la bêtise sur le mode du vouloir-

faire : eux qui se sont rêvés riches, libres, rentiers, propriétaires, et le sont devenus, ils ne sont pas capables de l'être purement et simplement sans entrer dans le cycle de l'infinie besogne : les livres qui doivent les approcher de ce qu'ils ont à être, les en écartent en leur prescrivant ce qu'ils ont à faire — stupidité et vertu, sainteté et bêtise de ceux qui entreprennent avec zèle de faire cela même qu'ils sont déjà, de transformer en actes les idées qu'ils ont reçues et qui s'efforcent silencieusement, tout au long de leur existence, de rejoindre leur nature par un acharnement aveugle. Saint Antoine, en revanche, lie bêtise et sainteté sur le mode du vouloir-être : dans la pure inertie des sens, de l'intelligence et du cœur, il a voulu être un saint et se fondre, par l'intermédiaire du Livre, dans les images qui lui en étaient données. C'est par là que la tentation va peu à peu avoir prise sur lui : il refuse d'être les hérétiques, mais déjà il prend pitié des dieux, il se reconnaît dans les tentations de Buddha, il éprouve sourdement les ivresses de Cybèle, il pleure avec Isis. Mais c'est devant la matière que triomphe en lui le désir d'être ce qu'il voit ; il voudrait être aveugle, assoupi, gourmand, stupide comme le catoblepas ; il voudrait ne pas pouvoir relever la tête plus haut que son propre ventre et avoir des paupières si lourdes qu'aucune lumière ne parviendrait à ses yeux. Il voudrait être « bête » — animal, plante, cellule. Il voudrait être matière. Dans ce sommeil de la pensée, et l'innocence de désirs qui ne seraient que mouvement, il rejoindrait enfin la stupide sainteté des choses.

Au point de cet accomplissement, le jour se lève à nouveau, le visage du Christ resplendit dans le soleil, saint Antoine s'age-

nouille et recommence ses prières. Est-ce parce qu'il a triomphé des tentations, est-ce parce qu'il a été vaincu au contraire, et que, pour sa punition, le même cycle indéfiniment recommence ? Ou est-ce qu'il a retrouvé la pureté à travers le mutisme de la matière, est-ce qu'il est devenu réellement saint, en rejoignant, à travers le dangereux espace du livre, la palpitation des choses sans péché, pouvant *faire* maintenant, par ses oraisons, ses agenouillements et ses lectures, cette sainteté stupide qu'il est devenu ? — Bouvard et Pécuchet recommencent eux aussi : aux termes des épreuves, ils renoncent (on les contraint de renoncer) à *faire* ce qu'ils avaient entrepris pour devenir ce qu'ils étaient. Ils le sont purement et simplement : ils font fabriquer un grand pupitre double, pour renouer avec ce qu'ils n'avaient cessé d'être, pour se remettre à faire ce qu'ils avaient fait pendant des dizaines d'années, — pour copier. Copier quoi ? Des livres, leurs livres, tous les livres, et ce livre, sans doute, qu'est *Bouvard et Pécuchet* : car copier c'est ne rien *faire* : c'est *être* les livres qu'on copie, c'est être cette infime distension du langage qui se redouble, c'est être le pli du discours sur lui-même, c'est être cette existence invisible qui transforme la parole passagère dans l'infini de la rumeur. Saint Antoine a triomphé du Livre éternel en devenant le mouvement sans langage de la matière ; Bouvard et Pécuchet triomphent de tout ce qui est étranger au livre et lui résiste, en devenant eux-mêmes le mouvement continu du Livre. Le livre ouvert par saint Antoine et d'où se sont envolées toutes les tentations, les deux bonshommes le prolongeront sans terme, sans chimère, sans gourmandise, sans péchés, sans désir.

### Notes :

1. Grâce aux remarquables études de Jean SEZNEC sur la bibliographie et l'iconographie de *la Tentation*. Cf. en particulier *Nouvelles Études sur « La Tentation de saint Antoine »*, Londres, 1949.

2. Le jeune dieu sur son berceau flottant et qui doit exprimer la « dualité primordiale des brahmanes » décrit avec beaucoup d'exactitude une gravure qui se trouve au tome IV de la traduction de Creutzer (planche 9) ; le dieu rose qui se mord l'orteil et celui, bleu, qui agite ses quatre bras, viennent probablement de Burnouf (*L'Inde française*, t. I). Le Feu dévorateur, prince des armées, se trouve dans Creutzer, t. IV, pl. 8. On pourrait citer bien d'autres exemples.

3. *Actes des Apôtres*, X, 11. *Daniel*, II, 46. *Livre des Rois (II)*, XX, 13 ; *Livre des Rois (I)*, X, 1.

The fact is that every writer *creates* his own precursors. His work modifies our conception of the past, as it will modify the future.

Borges

Thought is no longer theoretical. As soon as it functions it offends or reconciles, attracts or repels, breaks, disassociates, unites or reunites; it cannot help but liberate and enslave. Even before prescribing, suggesting a future, saying what must be done, even before exhorting or merely sounding an alarm, thought, at the level of its existence, in its very dawning, is in itself an action—a perilous act.

Foucault

become pure movement, he could at least be reunited to the saintly stupidity of things.

As Anthony is about to accomplish his desire, the day returns and the face of Christ shines in the sun: the saint kneels and returns to his prayers. Has he triumphed over his temptations; has he been defeated and, as a punishment, must the same cycle be indefinitely repeated? Or has he achieved purity through the dumbness of matter; is this the moment when he achieves a true saintliness by discovering, through the dangerous space of books, the pulsation of innocent things; is he now able to *perform*, through his prayers, prostrations, and readings, this mindless sanctity he has become?

Bouvard and Pécuchet also make a new start: having been put to the test, they are now made to abandon the performance of those actions they had undertaken to become what they were initially. They can now be purely and simply themselves: the commission the construction of a large double desk to reestablish the link to their essential nature, to begin anew the activity which had occupied them for over ten years, to begin their copying. They will occupy themselves by copying books, copying their own books, copying every book; and unquestionably they will copy *Bouvard et Pécuchet*. Because to copy is to do nothing; it is to be the books being copied. It is to be this tiny protrusion of redoubled language, of discourse folded upon itself; this invisible existence transforms fleeting words into an enduring and distant murmur.<sup>20</sup> Saint Anthony was able to triumph over the Eternal Book in becoming the languageless movement of pure matter; Bouvard and Pécuchet triumph over everything alien to books, all that resists the book, by transforming themselves into the continuous movement of the book. The book opened by Saint Anthony, the book that initiated the flight of all possible temptations is indefinitely extended by these two simple men; it is prolonged without end, without illusion, without greed, without sin, without desire.

20. See above, "Language to Infinity," p. 55.

doubtedly of fundamental importance for Flaubert; it can be found in Charles Bovary; it is visible in *Un coeur simple*, and perhaps as well, in the *Sentimental Education*; it is essential to *The Temptation* and *Bouvard*, but it adopts symmetrically opposite forms in these books. Bouvard and Pecuchet link sainthood to stupidity on the basis of the will-to-act, the dimension where they activate their desires: they had dreamed of being rich, of being men of leisure and independent means, men of property, but in achieving these goals, they discover that these new roles necessitate an endless cycle of tasks and not a pure and simple existence; the books that should have taught them how to exist dissipated their energies by telling them what they must do. Such is the stupidity and virtue, the sanctity and simplicity-mindedness of those who zealously undertake to make of themselves what they already are, who put into practice received ideas, and who silently endeavor throughout their lives to achieve union with their inner selves in a blind and desperate eagerness. On the other hand, Saint Anthony links simplicity to sainthood on the basis of a will-to-be: he wished to be a saint through a total deadening of his senses, intelligence, and emotions, and by dissolving himself into the images that come to him through the mediation of the Book. It is from this that the temptations increase their hold upon him: he refuses to be a heretic, but takes pity on the gods; he recognizes himself in the temptations of Buddha, secretly shares the raptures of Cybele, and weeps with Isis. But his desire to identify with the things he sees triumphs when faced with pure matter: he wishes to be blind, drowsy, greedy, and as stupid as the "Catolepapas";<sup>19</sup> he wishes that he were unable to lift his head higher than his stomach and that his eyelids would become so heavy that no light could possibly reach his eyes. He wishes to be a dumb creature—an animal, a plant, a cell. He wishes to be pure matter. Through this sleep of reason and in the innocence of desires that have

19. *The Temptation*, p. 159.

For these two simple men, to be tempted is to believe. It is to believe in the things they read, to believe in the things they overhear; it is to believe immediately and unquestioningly in the persistent flow of discourse. Their innocence is fully engaged in this domain of things already said. Those things that have been *read* and *heard* immediately became things to *do*. But their enterprise is so pure that no setback can alter their belief: they do not measure their truths by their success; they do not threaten their beliefs with the test of action. Possible disasters always remain outside the sovereign field of belief and their faith remains intact. When Bouvard and Pécuchet abandon their quest, they renounce not their faith but the possibility of applying their beliefs. They detach themselves from works to maintain the dazzling reality of their faith in faith. They repeat, for the modern world, the experiences of Job; stricken through their knowledge and not their possessions, abandoned by science and not by God, they persist, like him, in their fidelity—they are saints. For Saint Anthony, unlike these modern-day saints, temptation lies in the sight of the things without belief: it is to perceive error mixed with truth, the spectre of false gods resembling the true God, a nature abandoned without providence to the immensity of its spaces or the unleashing of its vital forces. And paradoxically, as these images are relegated to the shadows from which they emerged, they carry with them some of the belief that Saint Anthony had invested in them, if only for an instant—a part of the faith he had invested in the Christian God. The disappearance of those fantasies that seemed most inimical to his faith does not forcefully reinstate his religion, but gradually undermines it until it is completely taken from him. In their fanatical bloodshed, the heretics dissolve the truth; and the dying gods gather into their darkness part of the image of the true God. Anthony's sainthood was broken in the defeat of those things in which he had no faith; and that of Bouvard and Pécuchet triumphs in the downfall of their faith. They are the true elect. They were given the grace denied the saint.

The relationship between sainthood and stupidity was un-



phantasms: only the Bible—the supreme Book—shows the sovereign presence of the written word in the text and on the center of its stage; it announced, once and for all, the powers of temptation possessed by the Book. Bouvard and Pécuchet are directly tempted by books, by their endless multiplicity, by the frothing of works in the grey expanse of the library. In *Bouvard et Pécuchet*, the library is clearly visible—classified and analysed. It can exert its fascination without being consecrated in a book or transformed into images. Its powers stem from its singular existence—from the unlimited proliferation of printed paper.

The Bible has become a bookstore, and the magic power of the image has become a devouring appetite for reading. This accounts for the change in the form of temptation. Saint Anthony had withdrawn into idle seclusion in his desire to avoid the disturbing presence of others; yet, neither a living grave nor a walled fortress are sufficient protection. He had exercised every living form but they returned with a vengeance, testing the saint by their proximity but also by their remoteness. These forms surround him on every side, possess him, but disappear as he extends his hand. Their operation places the saint in a state of pure passivity: his only function was to localize them in the Book through happy memories or the force of imagination. All of his gestures, every word of compassion, and any show of violence, dissipate the mirage—proving that he had suffered a temptation (that only in his heart did an illusory image take on reality). Bouvard and Pécuchet, on the other hand, are indefatigable pilgrims: they try everything, they touch and are drawn to everything; they put everything to the test of their marginal industry. If they withdraw from the world as the Egyptian monk did, it is an active retreat, an enterprising use of their leisure where they are summoned, with constant recourse to their extensive reading, all the seriousness of science and the most solemnly printed truths. They wish to put into practice everything they read, and if success eludes them, as the images dissipate before Saint Anthony, it is not as a result of their initial gesture but of their persistent search. Their temptation arises from zealousness.

of the universe and suddenly recedes to return to the simplest element of life. Each element and each character has its place not only in the visible procession, but in the organization of Christian allegories, the development of culture and knowledge, the reverse chronology of the world, and the spatial configurations of the universe.

In addition, *The Temptation* develops the encapsulated visions in depth as they recede, through a series of stages, to the distance; it constitutes a volume behind the thread of its speeches and under its line of successions. Each element (setting, character, speech, alteration of scenery) is effectively placed at a definite point in the linear sequence, but each element also has its vertical system of correspondences and is situated at a specific depth in the fiction. This explains why *The Temptation* can be the book of books: it unites in a single "volume" a series of linguistic elements that derive from existing books and that are, by virtue of their specific documentary character, the repetition of things said in the past. The library is opened, catalogued, sectioned, repeated, and rearranged in a new space; and this "volume" into which Flaubert has forced it is both the thickness of a book that develops according to the necessarily linear thread of its text and a procession of marionettes that, in deploying its boxed visions, also opens a domain in depth.

## V

*Saint Anthony* seems to summon *Bouvard et Pécuchet*, at least to the extent that the latter stands as its grotesque shadow, its tiny, yet boundless, double. As soon as Flaubert completed *The Temptation*, he began his last book. It contains the same elements: a book produced from other books; the encyclopedic learning of a culture; temptation experienced in a state of withdrawal; an extended series of trials; the interplay of illusions and belief. But the general shape is altered. First, the relationship of the Book to the indefinite series of all other books has changed. *The Temptation* was composed of fragments drawn from invisible volumes and transformed into a display of pure

powering error; the agony of the gods, which makes them disappear as glimmers of imagination, transforms Hope into a futile quest; and nature in repose or with its savage forces unleashed reduces Charity to a mockery. The three supreme virtues have been vanquished; and turning away from Heaven, the saint "lies flat on his stomach, and leaning upon his elbows, he watches breathlessly. Withered ferns begin to flower anew."<sup>14</sup> At the sight of this small palpitating cell, Charity is transformed into dazzling curiosity ("O joy! O bliss! I have seen the birth of life; I have seen motion begin"),<sup>15</sup> Hope is transformed into an uncontrollable desire to dissolve into the violence of the world ("I long to fly, to swim, to bark, to shout, to howl"),<sup>16</sup> and Faith becomes an identification with brute nature, the soft and somber stupidity of things ("I wish to huddle upon these forms, to penetrate each atom, to descend to the depths of matter—to become pure matter").<sup>17</sup>

This book, which initially appears as a progression of slightly incoherent fantasies, can claim originality only with respect to its meticulous organization. What appears as fantasy is no more than the simple transcription of documents, the reproductions of drawings or texts, but their sequence conforms to an extremely complex composition. By assigning a specific location to each documentary element, it is also made to function within several simultaneous series.<sup>18</sup> The linear and visible sequence of sins, heresies, divinities, and monsters is merely the superficial crest of an elaborate vertical structure. This succession of figures, crowded like puppets dancing the farandole, also functions as a trinity of canonical virtues; the geodesic line of a culture born in the dreams of the Orient and completed in the knowledge of the West; the return of History to the origin of time and the beginning of things; a pulsating space that expands to the outer limits

14. *The Temptation*, p. 163.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, p. 164.

18. See below, "Theatrum Philosophicum," p. 180, for a discussion of the importance of the concept of series.

the imagination: the theology of the Middle Ages, the erudition of the Renaissance, and the scientific bent of the modern period. *The Temptation* acts as a nocturnal sun whose trajectory is from east to west, from desire to knowledge, from imagination to truth, from the oldest longings to the findings of modern science. The appearance of Egypt converted to Christianity (and with it Alexandria) and the appearance of Anthony represent the zero point between Asia and Europe; both seem to arise from a fold in time, at the point where Antiquity, at the summit of its achievement, begins to vacillate and collapses, releasing its hidden and forgotten monsters; they also plant the seed of the modern world with its promise of endless knowledge. We have arrived at the hollow of history.<sup>18</sup>

The "temptation" of Saint Anthony is the double fascination exercised upon Christianity by the sumptuous spectacle of its past and the limitless acquisitions of its future. The definitive text excludes Abraham's God, the Virgin, and the virtues (who appear in the first two versions), but not to save them from profanation; they were incorporated in figures that represent them—in Buddha, the tempted god, in Apollonius the thaumaturge who resembles Christ, and in Isis the mother of sorrows. *The Temptation* does not mask reality in its glittering images, but reveals the image of an image in the realm of truth. Even in its state of primitive purity, Christianity was formed by the dying reflections of an older world, formed by the feeble light it projected upon the still grey shadows of a nascent world.

4. The two earlier versions of *The Temptation* began with the battle of the Seven Deadly Sins against the three theological virtues (Faith, Hope, and Charity), but this traditional imagery of the mysteries disappears in the published text. The sins appear only in the form of illusions and the virtues are given a secret existence as the organizing principles of the sequences. The endless revival of heresies places Faith at the mercy of over-

13. The "hollow of history" may represent Foucault's understanding of the "event"; see below, "Theatrum Philosophicum," pp. 172-176, for a discussion of this term.

their unending metamorphoses, their creation and death, but he is also able to regain instantly "the Eternal, the Absolute, and Being."<sup>12</sup> Lust and Death lead the dance of life because they undoubtedly control the end and new beginnings, the disintegration of forms and the origin of all things. The larva-skeleton, the eternal Thaumaturge, and the old child each function within the book as "alternators" of duration, through the time of history, myth, and the entire universe, they guarantee the hermit's recapture of the cellular principle of life. The night of *The Temptation* can greet the unchanged novelty of a new day, because the earth has turned back upon its axis.

3. The resurgence of time also produces a prophetic vision of the future. Within his recollections, Anthony encountered the ancient imagination of the Orient: deep within this memory, which no longer belongs to him, he saw a form arising that represented the temptation of the wisest of the kings of Israel—the Queen of Sheba. Standing behind her, he recognized in the shape of an ambiguous dwarf, her servant and his own disciple, a disciple who is indissociably linked to Desire and Wisdom. Hilarion is the incarnation of all the dreams of the Orient, but he possesses as well a perfect knowledge of Scriptures and their interpretation. Creed and science are united in him—covetous knowledge and damnable facts. This gnome increases in size throughout the course of the liturgy; by the last episode, he has become gigantic, "beautiful as an archangel and luminous as the sun." His kingdom now includes the universe as he becomes the Devil in the lightning flash of truth. Serving as an embryonic stage in the development of Western thought, he first introduces theology and its infinite disputes; then, he revives ancient civilizations and their gods whose rule was so quickly reduced to ashes; he inaugurates a rational understanding of the world; he demonstrates the movement of the stars and reveals the secret powers of life. All of European culture is deployed in this Egyptian night where the spectator, the ancient history, of the Orient still haunts

2. Sitting on the doorstep of his cabin, the hermit is obsessed

by the memories of an old man: formerly, isolation was less

painful, work less tedious, and the river not as distant as now.

He had enjoyed his youth—the young girls who congregated

at the fountain—and also his retreat, and the opportunity for

companionship, particularly with his favorite disciple. His mem-

ories flood back upon him in this slight wavering of the present

at the hour of dusk. It is a total inversion of time: first, the

images of twilight in the city humming with activity before

dark—the port, shouting in the streets, the tambourines in the

taverns; followed by Alexandria in the period of the massacres,

Constantinople during the Council; this suddenly gives way to

the heretics whose affronts originated with the founding of

Christianity; behind them are the gods who once had a follow-

ing of faithful and whose temples range from India to the Med-

iterranean; and finally, the appearance of figures as old as time

itself—the distant stars, brute matter, just and death, the recum-

bent Sphinx, chimeras, all those things that, in a single move-

ment, create life and its illusions. Further, beyond this primordial

cell from which life evolved, Anthony desires an impossible

return to the passive state prior to life: the whole of his exist-

ence is consequently laid to rest where it recovers its innocence

and awakens once again to the sounds of animals, the bubbling

fountain, and the glittering stars. The highest temptation is the

longing to be another, to be all others; it is to renew identifica-

tions and to achieve the principle of time in a return that com-

pletes the circle. The vision of Engadine approaches.<sup>11</sup>

An ambiguous figure—simultaneously a form of duration and

eternity, acting as conclusion and a fresh start—introduces each

stage of this return through time. The heresies are introduced

by Hilarion—as small as a child and withered like an old man,

as young as awakening knowledge and as old as well-pondered

learning. Apollonius introduces the gods: he is familiar with

11. Engadine is an Alpine valley in Switzerland where Nietzsche

spent his summers between 1879 and 1888.

those Mediterranean civilizations ruled by gods who emerged from Asia, and, finally, the limitless expanses of the universe—the distant stars at night, the imperceptible cell from which life awakens. But this ultimate scintillation only serves to return the hermit to the material principle of his first desires. Having reached the limits of the world, the grand and tempting itinerary returns to its point of departure. In the first two versions of the text, the Devil explained to Anthony "that sins were in his heart and sorrows in his mind." These explanations are now inessential: pushed to the limits of the universe, the arching waves of the temptation return to those things that are nearest. In the minute organism where the primordial desires of life are awakened, Anthony recaptures his ancient heart, his badly controlled appetites, but no longer experiences their charged fantasies. Before his eyes, there lies the material truth. Under this red light, the larva of desire is gently formed. The center of temptation has not shifted: or rather, it has been displaced very slightly from the top to the bottom—passing from the heart to the sinews, from a dream to the cell, from a bright image to matter. Those things that haunted the imagination of the hermit from inside can now become the object of enraptured contemplation; and where he had pushed them aside in fear, they now attract and invite him to a dormant identification: "to descend to the very depths of matter, to become matter."<sup>10</sup> It is only in appearance that the temptation wrenches the hermit from his solitude and populates his field of vision with men, gods, and monsters, for, along its curved expanse, it gives rise to a number of distinct movements: a progressive expansion to the confines of the universe; a loop bringing desire back to its truth; a shift that causes a violent phantasm to subside in the soft repose of matter; a passage from the inside to the outside—from heartfelt nostalgia to the vivid spectacle of life; the transformation of fear into the desire for identification.

10. *The Temptation of Saint Anthony*, trans. Lefcadio Hearn (New York: Crosset & Dunlap, [No date]), p. 164.

simultaneously empty and overpopulated space, identifies himself with this figure of shadow and light, and begins to see, in turn, with unearthly eyes. The profundity of these boxed apartments and the linear and naive succession of figures are not in any way contradictory. Rather, they form the perpendicular intersections that constitute the paradoxical shape and the singular domain of *The Temptation*. The frieze of mationnettes and the stark, colored surface of these figures who jostle one another in the shadows offstage are not the effects of childhood memories or the residue of vivid impressions: they are the composite result of a vision that develops on successive and gradually more distant levels and a temptation that attracts the visionary to the place he has seen and that suddenly envelops him in his own visions.

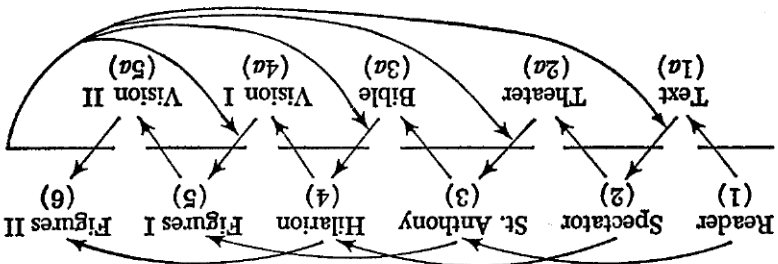
#### IV

*The Temptation* is like a discourse whose function is to maintain not a single and exclusive meaning (by exciting all the others), but the simultaneous existence of multiple meanings. The visible sequence of scenes is extremely simple: first, the memories of the aging monk, the hallucinations and sins summarized by the figure of an ancient queen who arrives from the Orient (Chapters I and II); then, the disciple who initiates the rapid multiplication of heresies through his debate on Scripture (III and IV); followed by the emergence of the gods who successively appear on the stage (V); with the depopulation of the earth, Anthony is free to return to it guided by his disciple who has become both Satan and Knowledge, free to gauge its expanse and to observe the tangled and infinite growth of monsters (VI, VII). This visible sequence is supported by a number of underlying series.

I. Temptation is conceived in the hermit's heart; it hesitantly evokes his companions during his retreat and the passing caravans; from this, it extends into vaster regions: overpopulated Alexandria, the Christian Orient torn by theological conflicts, all



Sheba, Hilarton. The spectator's glance dissolves into the hal-  
 incinated gaze of the hermit. Anthony then leans over Hilarton's  
 shoulder, and sees with his eyes the figures evoked by the evil  
 disciple; and Hilarton, through the arguments of the heretics,  
 perceives the face of the gods and the snarling monsters, con-  
 templates the images that haunt them. Developed from one  
 figure to another, a wreath is constructed which links the char-  
 actors in a series of knots independent of their proper inter-  
 mediaries, so that their identities are gradually merged and their  
 different perceptions blended into a single dazzling sight.



An immense distance lies between the reader and the ultimate  
 visions that entrance the imaginary figures: orders of language  
 placed according to degrees of subordination, relay-characters  
 gazing over each other's shoulders and withdrawing to the depths  
 of this "text-representation," and a population abounding in  
 illusions. But two movements counter this distance: the first,  
 affecting the different orders of language, renders the invisible  
 elements visible through a direct style, and the second, which  
 concerns the figures, gradually adopts the vision and the light  
 fixed upon the characters and brings forward the most distant  
 images until they emerge from the sides of the scene. It is this  
 double movement that makes a vision actually tempting: the most  
 indirect and encased elements of the vision are given with a  
 brilliance comparable with the foreground; and the visionary,  
 attracted by the sights placed before him, rushes into this

we successively encounter five distinct levels, five different orders of language (indicated by a): that of the book, a theater, a sacred text, visions, and visions that evolve into further visions. There are also five series of characters, of figures, of landscapes, and of forms: the invisible spectator, Saint Anthony in his retreat, Hillarion, the heretics, the gods and the monsters, and finally, the shadows propagated by their speeches or through their memories.

This organization, which develops through successive enclosures, is modified by two others. (In actuality, it finds its confirmation and completion in two others.) The first is that of a retrospective encasement. Where the figures on the sixth level (visions of visions) should be the palest and least accessible to direct perception, they appear forcefully on the scene, as dense, colorful, and insistent as the figures that precede them or as Saint Anthony himself. It is as if the clouded memories and secret desires, which produced these visions from the first, have the power of acting without mediation in the scenic space, upon the landscape where the hermit pursues his imaginary dialogue with his disciple, or upon the stage that the fictitious spectator is meant to behold during the acting out of this semi-mystery. Thus, the fictions of the last level fold back upon themselves, envelop the figures from which they arose, quickly surpass the disciple and the anchorite, and finish by inscribing themselves within the supposed materiality of the theater. Through this retrospective envelopment, the most ephemeral fictions are presented in the most direct language, through the stage directions, indicated by the author, whose task is an external definition of the characters.

This arrangement allows the reader (1) to see Saint Anthony (3) over the shoulder of the implied spectator (2) who is an accomplice to the dramatic presentation: the effect is to identify the reader with the spectator. Consequently, the spectator sees Anthony on the stage, but he also sees over his shoulder the apparitions presented to the hermit, apparitions that are as substantial as the saint: Alexandria, Constantinople, the Queen of

he later brought Georges Sand to a performance. The first two versions of *The Temptation* retained elements from this source (most obviously, the pig, but also the personification of sin, the assault on the chapel, and the image of the virgin). In the definitive text, only the linear succession of the visions remains to suggest an effect of "marionnettes": sins, temptations, divinities, and monsters are paraded before the laconic hermit—each emerging, in turn, from the hellish confines of the box where they were kept. But this is only a surface effect constructed upon a staging in depth (it is the flat surface that is deceptive in this context).

As support for these successive visions, to set them up in their illusory reality, Flaubert arranged a limited number of stages, which extends, in a perpendicular direction, the pure and straightforward reading of the printed phrases. The first inter-section is the reader (1)—the actual reader of the text—and the book lies before him (1a); from the first lines (*it is in the Thebaïd . . . the hermit's cabin appears in the background*) the text invites the reader to become a spectator (2) of a stage whose scenery is carefully described (2a); at center stage, the spectator sees the hermit (3) seated with his legs crossed: he will shortly rise and turn to his book (3a) from which disturbing visions will gradually escape—banquets, palaces, a voluptuous queen, and finally Hilarion, the insidious disciple (4). Hilarion leads the saint into a space filled with visions (4a); this opens a world of heresies and gods, and a world where improbable creatures proliferate (5). Moreover, the heretics are also capable of speech and recount their shameless rites; the gods recall their past glories and the cults that were devoted to them; and the monsters proclaim their proper bestiality. Derived from the power of their words or from their mere presence, a new dimension is realized, a vision that lies within that produced by the satanic disciple (5a), a vision that contains the abject cult of the Ophtes, the miracles of Apollonius, the temptations of Buddha, and the ancient and blissful reign of Isis (6). Beginning as actual readers,

their weight in gold, and the sinful perfumes of Oriental queens. The book—but not any book—is the site of temptation. Where the first passage read by the hermit is taken from the "Acts of the Apostles," the last four, significantly, come from the Old Testament—from God's Scripture, from the supreme book. The two earlier versions of *The Temptation* excluded the reading of sacred texts. Attacked by the canonical figures of evil, the hermit immediately seeks refuge in his chapel; goaded by Satan, the Seven Deadly Sins are set against the Virtues and, led by Pride, they make repeated assaults upon the protected enclosure. This imagery of the portal and the staging of a mystery are absent from the published text. In the final version, evil is not given as the property of characters, but incorporated in words. A book intended to lead to the gates of salvation also opens the gates of Hell. The full range of fantastic apparitions that eventually unfold before the hermit—orgiastic palaces, drunken emperors, unfettered heretics, mishapen forms of the gods in agony, abnormalities of nature—arise from the opening of a book, as they issued from the libraries that Flaubert consulted. It is appropriate, in this context, that Flaubert dropped from the definitive text the symmetrical and opposing figures of logic and the swine, the original leaders of the pageant, and re-placed them with Hilarion, the learned disciple who was initiated into the reading of sacred texts by Saint Anthony. The presence of the book in *The Temptation*, initially in a theatrical spectacle and then more prominently as the source of a pageant, which, in turn, obscures its presence, gives rise to an extremely complicated space. We are apparently presented with a frieze of colorful characters set against cardboard scenery; on the edge of the stage, in a corner, sits the hooded figure of the motionless saint. The scene is reminiscent of a puppet theater. As a child, Flaubert saw *The Mystery of Saint Anthony* performed numerous times by Père Legrain in his puppet theater; 9. Acts of the Apostles 10:11; Daniel 2:46; 2 Kings 20:13; 1 Kings 10:1—FOUCAULT.

sooner have the first signs of temptation emerged from the gathering shadows, no sooner have the disquieting faces appeared in the night, than Saint Anthony lights a torch to protect himself and opens a "large book." This posture is consistent with the iconographic tradition: in the painting of Breughel the Younger, the painting that so impressed Flaubert when he visited the Balbi collection in Genoa and that he felt had incited him to write *The Temptation*, the hermit, in the lower right-hand corner of the canvas, is kneeling before an immense volume, his head slightly bowed, and his eyes intent on the written lines. Surrounding him on all sides are naked women with open arms, lean Gluttony stretching her giraffe's neck, barrel-like men creating an uproar, and nameless beasts devouring each other; at his back is a procession of the grotesques that populate the earth—bishops, kings, and tyrants. But this assembly is lost on the saint, absorbed in his reading. He sees nothing of this great uproar, unless perhaps through the corner of his eye, unless he seeks to protect himself by invoking the enigmatic powers of a magician's book. It may be, on the contrary, that the numbing recitation of written signs has summoned these poor shapeless figures that no language has ever named, that no book can contain, but that anonymously invade the weighty pages of the volume. It may be, as well, that these creatures of unnatural issue escaped from the book, from the gaps between the open pages or the blank spaces between the letters. More fertile than the sleep of reason, the book perhaps engenders an infinite brood of monsters. Far from being a protection, it has liberated an obscure swarm of creatures and created a suspicious shadow through the mingling of images and knowledge. In any case, setting aside this discussion of the open folio in Breughel's painting, Flaubert's Saint Anthony seizes his book to ward off the evil that begins to obsess him and reads at random five passages from Scriptures. But, by a trick of the text, there immediately arises in the evening air the odors of gluttony, the scent of blood and anger, and the incense of pride, aromas worth more than

works are confined to the indefinite murmur of writing. Flaubert and Manet are responsible for the existence of books and paintings within works of art.

### III

The presence of the book in *The Temptation*, its manifestation and concealment, is indicated in a strange way: it immediately contradicts itself as a book. From the start, it challenges the priority of its printed signs and takes the form of a theatrical presentation: the transcription of a text that is not meant to be read, but recited and staged. At one time, Flaubert had wanted to transform *The Temptation* into a kind of epic drama, a *Faust* capable of swallowing the entire world of religion and gods. He soon gave up this idea but retained within the text the indications marking a possible performance: division into dialogues and scenes, descriptions of the place of action, the scenic elements, and their modifications, blocking directions for the "actors" on stage—all given according to a traditional typographical arrangement (smaller type and wider margins for stage directions, a character's name in large letters above the speeches, etc.). In a significant redoubling, the first indicated setting—the site of all future modifications—has the form of a natural theater: the hermit's retreat has been placed "at the top of a mountain, on a platform rounded in the form of a half-moon and enclosed by large boulders." The text describes a stage which, itself, represents a "platform" shaped by natural forces and upon which new scenes will in turn impose their sets. But these indications do not suggest a future performance (they are largely incompatible with an actual presentation); they simply designate the specific mode of existence of the text. Print can only be an unobtrusive aid to the visible; an insidious spectator takes the reader's place and the act of reading is dissolved in the triumph of another form of sight. The book disappears in the theatricality it creates.

But it will immediately reappear within a scenic space. No

recovers other books; it hides and displays them and, in a single movement, it causes them to glitter and disappear. It is not simply the book that Flaubert dreamed of writing for so long; it dreams other books, all other books that dream and that men dream of writing—books that are taken up, fragmented, displaced, combined, lost, set at an unapproachable distance by dreams, but also brought closer to the imaginary and sparking realization of desires. In writing *The Temptation*, Flaubert produced the first literary work whose exclusive domain is that of books: following Flaubert, Mallarmé is able to write *Le Livre* and modern literature is activated—Joyce, Rousset, Kafka, Pound, Borges. The library is on fire.

*Déjeuner sur l'Herbe* and *Olympia* were perhaps the first "museum" paintings, the first paintings in European art that were less a response to the achievement of Giorgione, Raphael, and Velasquez than an acknowledgment (supported by this singular and obvious connection, using this legible reference to cloak its operation) of the new and substantial relationship of painting to itself, as a manifestation of the existence of museums and the particular reality and interdependence that paintings acquire in museums. In the same period, *The Temptation* was the first literary work to comprehend the greenish institutions where books are accumulated and where the slow and incontrovertible vegetation of learning quietly proliferates. Flaubert is to the library what Manet is to the museum. They both produced works in a self-conscious relationship to earlier paintings or texts—or rather to the aspect in painting or writing that remains indefinitely open. They erect their art within the archive.<sup>8</sup> They were not meant to foster the lamentations—the lost youth, the absence of vigor, and the decline of inventiveness—through which we reproach our Alexandrian age, but to unearth an essential aspect of our culture: every painting now belongs within the squared and massive surface of painting and all literary

8. See Foucault's discussion of the "archive" in *The Archaeology of Knowledge*, pp. 126–31.

exact recensions, the amassing of minute facts, monuments reduced to infinitesimal fragments, and the reproductions of productions. In the modern experience, these elements contain the power of the impossible.<sup>6</sup> Only the assiduous clamor created by repetition can transmit to us what only happened once. The imaginary is not formed in opposition to reality as its denial or compensation; it grows among signs, from book to book, in the interstice of repetitions and commentaries; it is born and takes shape in the interval between books.<sup>7</sup> It is a phenomenon of the library.

Both Michelet (in the *Sorcière*) and Edgar Quinet (in *Ahasvérus*) had explored these forms of erudite dreams, but *The Temptation* is not a scholarly project which evolved into an artistically coherent whole. As a work, its form relies on its location within the domain of knowledge: it exists by virtue of its essential relationship to books. This explains why it may represent more than a mere episode in the history of Western imagination; it opens a literary space wholly dependent on the network formed by the books of the past: as such, it serves to circulate the fiction of books. Yet, we should not confuse it with apparently similar works, with *Don Quixote* or the works of Sade, because the link between the former and the tales of knight-errantry or between the *Nouvelle Justine* and the virtuous novels of the eighteenth century is maintained through irony; and, more importantly, they remain books regardless of their intention. *The Temptation*, however, is linked in a completely serious manner to the vast world of print and develops within the recognizable institution of writing. It may appear as merely another new book to be shelved alongside all the others, but it serves, in actuality, to extend the space that existing books can occupy. It stands of Sade's relationship to the learning of the eighteenth century.

6. Cf. below "Nietzsche, Genealogy, History," p. 139, and "Theatrum Philosophicum," p. 169.  
 7. On the role of "repetition" in Foucault's thought, see below, "Theatrum Philosophicum," pp. 186-196.



magisterial Diana of Ephesus, with lions at her shoulders and with fruits, flowers, and stars interlaced on her bosom, with a cluster of breasts, and griffins and bulls springing from the sheath which tightly encircles her waist. Nevertheless, this "fantasy" is an exact reproduction of plate 88 in Creutzler's last volume: if we observe the details of the print, we can appreciate Flaubert's diligence. Cybele and Atya (with his languid pose, his elbow against a tree, his flute, and his costume cut into diamond shapes) are both found in plate 58 of the same work; similarly, the portrait of Ormuz is in Layard and the medals of Ormuz, Sabaoth, Adonaius, and Knouphus are easily located in Matter. It is indeed surprising that such erudite precision strikes us as a phantasmagoria. More exactly, we are astounded that Flaubert experienced the scholar's patience, the very patience necessary to knowledge, as the liveliness of a frenzied imagination.

Possibly, Flaubert was responding to an experience of the fantastic which was singularly modern and relatively unknown before his time, to the discovery of a new imaginative space in the nineteenth century. This domain of phantasms is no longer the night, the sleep of reason, or the uncertain void that stands before desire, but, on the contrary, wakefulness, untiring attention, zealous erudition, and constant vigilance. Henceforth, the visionary experience arises from the black and white surface of printed signs, from the closed and dusty volume that opens with a flight of forgotten words; fantasies are carefully deployed in the hushed library, with its columns of books, with its titles aligned on shelves to form a tight enclosure, but within confines that also liberate impossible worlds. The imaginary now resides between the book and the lamp. The fantastic is no longer a property of the heart, nor is it found among the incongruities of nature; it evolves from the accuracy of knowledge, and its treasures lie dormant in documents. Dreams are no longer summoned with closed eyes, but in reading; and a true image is now a product of learning:<sup>5</sup> it derives from words spoken in the past;

5. See above, "Language to Infinity," p. 61, for a similar under-

↑  
 1000 EL  
 17470

The presence of the book in *The Temptation*, its manifestation and concealment, is indicated in a strange way: it immediately contradicts itself as a book. From the start, it challenges the priority of its printed signs and takes the form of a theatrical presentation: the transcription of a text that is not meant to be read, but recited and staged. At one time, Flaubert had wanted to transform *The Temptation* into a kind of epic drama, a *Faust* capable of swallowing the entire world of religion and gods. He soon gave up this idea but retained within the text the indications marking a possible performance: division into dialogues and scenes, descriptions of the place of action, the scenic elements, and their modifications, blocking directions for the "actors" on stage—all given according to a traditional typographical arrangement (smaller type and wider margins for stage directions, a character's name in large letters above the speeches, etc.). In a significant redoubling, the first indicated setting—the site of all future modifications—has the form of a natural theater: the hermit's retreat has been placed "at the top of a mountain, on a platform rounded in the form of a half-moon and enclosed by large boulders." The text describes a stage which, itself, represents a "platform" shaped by natural forces and upon which new scenes will in turn impose their sets. But these indications do not suggest a future performance (they are largely incompatible with an actual presentation); they simply designate the specific mode of existence of the text. Print can only be an unobtrusive aid to the visible; an insidious spectator takes the reader's place and the act of reading is dissolved in the triumph of another form of sight. The book disappears in the theatricality it creates.

But it will immediately reappear within a scenic space. No

### III

works are confined to the indefinite murmur of writing. Flaubert and Manet are responsible for the existence of books and paintings within works of art.

recovers other books; it hides and displays them and, in a single movement, it causes them to glitter and disappear. It is not simply the book that Flaubert dreamed of writing for so long; it dreams other books, all other books that dream and that men dream of writing—books that are taken up, fragmented, displaced, combined, lost, set at an unapproachable distance by dreams, but also brought closer to the imaginary and sparking realization of desires. In writing *The Temptation*, Flaubert produced the first literary work whose exclusive domain is that of books: following Flaubert, Mallarmé is able to write *Le Livre* and modern literature is activated—Joyce, Roussel, Kafka, Pound, Borges. The library is on fire.

*Déjeuner sur l'Herbe* and *Olympia* were perhaps the first "museum" paintings, the first paintings in European art that were less a response to the achievement of Giorgione, Raphael, and Velasquez than an acknowledgment (supported by this singular and obvious connection, using this legible reference to cloak its operation) of the new and substantial relationship of painting to itself, as a manifestation of the existence of museums and the particular reality and interdependence that paintings acquire in museums. In the same period, *The Temptation* was the first literary work to comprehend the greenish institutions where books are accumulated and where the slow and incontrovertible vegetation of learning quietly proliferates. Flaubert is to the library what Manet is to the museum. They both produced works in a self-conscious relationship to earlier paintings or texts—or rather to the aspect in painting or writing that remains indefinitely open. They erect their art within the archive.<sup>8</sup> They were not meant to foster the lamentations—the lost youth, the absence of vigor, and the decline of inventiveness—through which we reproach our Alexandrian age, but to unearth an essential aspect of our culture: every painting now belongs within the squared and massive surface of painting and all literary

8. See Foucault's discussion of the "archive" in *The Archaeology of Knowledge*, pp. 126-31.

exact recensions, the amassing of minute facts, monuments reproduced to infinitesimal fragments, and the reproductions of productions. In the modern experience, these elements contain the power of the impossible. Only the assiduous clamor created by repetition can transmit to us what only happened once. The imaginary is not formed in opposition to reality as its denial or compensation; it grows among signs, from book to book, in the interstice of repetitions and commentaries; it is born and takes shape in the interval between books.<sup>7</sup> It is a phenomenon of the library.

Both Michelet (in the *Sorcier*) and Edgar Quinet (in *Ahasverus*) had explored these forms of erudite dreams, but *The Temptation* is not a scholarly project which evolved into an artistically coherent whole. As a work, its form relies on its location within the domain of knowledge: it exists by virtue of its essential relationship to books. This explains why it may represent more than a mere episode in the history of Western imagination; it opens a literary space wholly dependent on the network formed by the books of the past: as such, it serves to circulate the fiction of books. Yet, we should not confuse it with apparently similar works, with *Don Quixote* or the works of Sade, because the link between the former and the tales of knight-errantry or between the *Nouvelle Justine* and the virtuous novels of the eighteenth century is maintained through irony; and, more importantly, they remain books regardless of their intention. *The Temptation*, however, is linked in a completely serious manner to the vast world of print and develops within the recognizable institution of writing. It may appear as merely another new book to be shelved alongside all the others, but it serves, in actuality, to extend the space that existing books can occupy. It stands of Sade's relationship to the learning of the eighteenth century.

6. Cf. below "Nietzsche, Genealogy, History," p. 139, and "Theatrum Philosophicum," p. 169.

7. On the role of "repetition" in Foucault's thought, see below, "Theatrum Philosophicum," pp. 186-196.

magisterial Diana of Ephesus, with lions at her shoulders and with fruits, flowers, and stars interlaced on her bosom, with a cluster of breasts, and griffins and bulls springing from the sheath which tightly encircles her waist. Nevertheless, this "fantasy" is an exact reproduction of plate 88 in Cretzner's last volume: if we observe the details of the print, we can appreciate Flaubert's diligence. Cybele and Atya (with his languid pose, his elbow against a tree, his flute, and his costume cut into diamond shapes) are both found in plate 58 of the same work; similarly, the portrait of Ormuz is in Layard and the medals of Oraios, Sabaoth, Adonatus, and Knouphus are easily located in Matter. It is indeed surprising that such erudite precision strikes us as a phantasmagoria. More exactly, we are astounded that Flaubert experienced the scholar's patience, the very patience necessary to knowledge, as the liveliness of a frenzied imagination.

Possibly, Flaubert was responding to an experience of the fantastic which was singularly modern and relatively unknown before his time, to the discovery of a new imaginative space in the nineteenth century. This domain of phantasms is no longer the night, the sleep of reason, or the uncertain void that stands before desire, but, on the contrary, wakefulness, untiring attention, zealous erudition, and constant vigilance. Henceforth, the visionary experience arises from the black and white surface of printed signs, from the closed and dusty volume that opens with a flight of forgotten words; fantasies are carefully deployed in the hushed library, with its columns of books, with its titles aligned on shelves to form a tight enclosure, but within confines that also liberate impossible worlds. The imaginary now resides between the book and the lamp. The fantastic is no longer a property of the heart, nor is it found among the incongruities of nature; it evolves from the accuracy of knowledge, and its treasures lie dormant in documents. Dreams are no longer summoned with closed eyes, but in reading; and a true image is now a product of learning:<sup>5</sup> it derives from words spoken in the past, 5. See above, "Language to Infinity," p. 61, for a similar under-

↑  
1030 EL  
PARAFATO

of temptation." His friends were enraptured by the "richness of his vision" (François Coppée), "by its forest of shadows and light" (Victor Hugo), and by its "hallucinatory mechanism" (Hippolyte Taine). But stranger still, Flaubert himself invoked madness, phantasms; he felt he was shaping the fallen trees of a dream: "I spend my afternoons with the shutters closed, the curtains drawn, and without a shirt, dressed as a carpenter. I bawl out! I sweat! It's superb! There are moments when this is decidedly more than delirium." As the book nears completion: "I plunged furiously into *Saint Anthony* and began to enjoy the most terrifying exaltation. I have never been more excited."

In time, we have learned as readers that *The Temptation* is not the product of dreams and rapture, but a monument to meticulous erudition.<sup>3</sup> To construct the scene of the heresiarch, Flaubert drew extensively from Tilllemont's *Mémoires Ecclesiastiques*, Matter's four-volume *Histoire du gnosticisme*, the *Histoire de Maniché* by Beausobre, Reuss's *Théologie chrétienne*, and also from Saint Augustine and, of course, from Migne's *Patrologia* (Athanasius, Jerome, and Epiphanius). The gods that populate the text were found in Burnouf, Anguèl-Duperron, in the works of Herbelot and Hottinger, in the volumes of the *Univers Pittoresque*, in the work of the Englishman, Layard, and, particularly, in Creutzer's translation, the *Religions de l'antiquité*. For information on monsters, he read Xivrey's *Traditions téralogiques*, the *Physiologus* re-edited by Cahier and Martin, Boastrian's *Histoires prodigieuses*, and the Duret text devoted to plants and their "admirable history." Spinoza inspired his metaphysical meditation on extended substance.<sup>4</sup> Yet, this list is far from exhaustive. Certain evocations in the text seem totally dominated by the machinery of dreams: for example, the

2. *Souvenirs littéraires* (Paris, 1882); Du Camp, who was among the first to listen to Flaubert's recitation, discouraged his efforts.

3. As a result of the remarkable studies by Jean Seznec—FOUCAULT. Jacques Suffel, in a Preface to *The Temptation* (Paris: Garnier-Flammarton, 1967), p. 19, discusses Flaubert's preoccupation with

*The Ethics*.

them, *The Temptation* forms a prodigious reserve: for scenes of violence, phantasmagoria, chimeras, nightmares, slapstick, Flaubert successively transformed its inexhaustible treasure into the grey provincial reveries of *Madame Bovary*, into the sculpted sets of *Salammô*, and into the eccentricities of everyday life in *Bouvard*. *The Temptation* seems to represent Flaubert's unattainable dream: what he wanted his works to be—supple, silky, delicate, spontaneous, harmoniously revealed through rapturous phrases—but also what they must never be if they were to see the light of day. *The Temptation* existed before any of Flaubert's books (its first sketches are found in *Mémoires d'un Fou*, *Rêve d'Enfer*, *Danse des Morts*, and, particularly, in *Smahr*),<sup>1</sup> and it was repeated—as ritual, purification, exercise, a "temptation" to overcome—prior to writing each of his major texts. Suspended over his entire work, it is unlike all his other books by virtue of its prolixity, its wasted abundance, and its overcrowded bestiary; and set back from his other books, it offers, as a photographic negative of their writing, the somber and murmuring prose which they were compelled to repress, to silence gradually, in order to achieve their own clarity. The entire work of Flaubert is dedicated to the conflagration of this primary discourse: its precious ashes, its black, unmeltable coal.

## II

We readily understand *The Temptation* as setting out the formal progression of unconfin'd reveries. It would be to literature what Bosch, Breughel, or the Goya of the *Caprichos* were at one time to painting. The first readers (or audience) were bored by the monotonous progression of grotesques: Maxime Du Camp remarked: "We listened to the words of the Sphinx, the chimera, the Queen of Sheba, of Simon the Magician. . . . A bewildered, somewhat simpl'minded, and, I would even say, foolish Saint Anthony sees, parading before him, different forms

*The Temptation of Saint Anthony* was rewritten on three different occasions: in 1849, before *Madame Bovary*; in 1856, before *Salammbo*; and in 1872, while Flaubert was writing *Bouvard et Pécuchet*. He published extracts in 1856 and 1857. Saint Anthony accompanied Flaubert for twenty-five or thirty years—for as long, in fact, as the hero of the *Sentimental Education*. In these twin and inverted figures, the old anchorite of Egypt, still besieged by desires, responds through the centuries to a young man of eighteen, seized by the apparition of Madame Arnoux while travelling from Paris to Le Havre. Moreover, the evening when Frédéric—at this stage, a pale reflection of himself—turns away, as if in fear of incest, from the woman he continues to love recalls the shadowed night when the defeated hermit learns to love even the substance of life in its material form. "Temptation" among the ruins of an ancient world populated by spirits is transformed into an "education" in the prose of the modern world.

*The Temptation* was conceived early in Flaubert's career—perhaps after attending a puppetshow—and it influenced all of his works. Standing alongside his other books, standing behind

This essay originally appeared in *Cahiers Renaud-Barrault*, No. 59 (1967), pp. 7-30; it was also used as an introduction to the German translation of *The Temptation (Insel Verlag)* by Anneliese Botond. It is reprinted here by permission of Editions Gallimard. (Unless otherwise indicated, all footnotes are supplied by the editor.)

I

Fantasia of the Library

