Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 6 (1963)

Heft: 1

Artikel: La poésie de Pascal

Autor: Hentsch, Guy

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869844

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA POÉSIE DE PASCAL

Dire que Pascal est poète, qui reste si éloigné de tout art poétique, étonne ; et parler d'une poésie de Pascal peut sembler téméraire, puisque la poésie, méprisable à ses yeux comme tout divertissement, l'impatiente, lui si uniquement occupé d'efficacité (Art de Persuader). Pourtant, si Pascal n'est pas *un* poète, l'idée qu'il est *poète* a tant de force qu'il faut bien que cette poésie existe.

Cependant elle est difficile à saisir, parce que, justement, Pascal ne l'a pas *cherchée,* mais, simplement, la détient déjà ; et elle se manifeste de façon si naturelle et si peu voulue, qu'on a de la peine à en surprendre les modes.

C'est peut-être la raison pour laquelle certaines études de la langue et du style de Pascal [1] ne font que côtoyer notre sujet sans vraiment le pénétrer jamais, et donnent du style une caractérisation quasi scientifique (classification en styles classique, baroque, etc.), qui n'est pas une appréciation de sa beauté. L'analyse historique des origines d'un style, en effet, ne dira jamais quelle mystérieuse métamorphose a transfiguré les éléments empruntés, ni la valeur particulière qu'ils ont, d'un seul coup, revêtue.

Il semble donc qu'il faille finalement essayer de saisir la poésie de Pascal subjectivement, *par intuition.* L'essai littéraire [2], tout de

---

[1] Dom Michel Jungo, *Le vocabulaire de Pascal, étudié dans les fragments pour une Apologie,* Paris, d'Artrey, 1950. — Mary Julie Maggioni, *The « Pensées » of Pascal, a study in baroque style,* Washington, The Catholic University of America Press, 1950. — Morris Croll, *The baroque style in Prose,* in : Studies in English Philology, A Miscellany in Honor of Frederick Klaeber, Minneapolis, Minnesota University Press, 1929, pp. 427-456. — Jean Lhermet, *Pascal et la Bible,* Paris, Vrin, 1931, pp. 290-374.

[2] Charles Du Bos, *Le langage de Pascal,* in : *Approximations,* Paris, Corrêa, 2e série, 1932, pp. 81-95. — Albert Béguin, *Pascal par lui-même,* coll. « Ecrivains de toujours », Paris, Ed. du Seuil, 1953, chap. I : Un génie juvénile, pp. 5-36. — Jean Demorest, *Dans Pascal, en partant de son style.* Essai, Paris, Ed. de Minuit, 1954.

sensibilité, remplace alors l'analyse strictement objective. Mais de tels essais ont trop souvent un caractère d'esquisse qui empêche que ne soient fondées de manière satisfaisante des vues souvent pénétrantes et suggestives.

Le propos de notre travail est de tenter une synthèse de ces deux démarches : partir de certaines intuitions, puis y appliquer une analyse aussi rigoureuse qu'il sera possible, jusqu'à ce que soit mis en lumière leur contenu.

Pour cela, il ne s'agit donc pas de définir préalablement la poésie, pour démontrer ensuite qu'elle se trouve, telle quelle, enfermée dans les *Pensées :* l'expérience quotidienne nous montre en effet que la poésie se reconnaît avant même que ne soit formulé clairement son signalement. Il nous faut aller au seul texte des *Pensées,* et commencer par y reconnaître la poésie, d'instinct.

I. LES MOYENS

A. Intensité du mot

> (Divi) Ordre.
> Les hommes ont mépris pour la religion. Ils en ont haine et peur qu'elle soit vraie... [12-35 ; 187] [1]

D'où vient que les mots « mépris », « haine » et « peur » ici soient si pesants ? d'où vient qu'une lecture, même muette, nous force à les accentuer ? Dans le premier membre de la phrase, ce qui est caractéristique, c'est l'emploi du mot « mépris » sans aucun article : l'article défini, qui modifierait la phrase de la manière suivante : « Les homme ont *le* mépris de la religion », l'affaiblirait du même coup, en donnant au terme de « mépris » un sens anodin et convenu :

---

[1] Nous citons le texte de Pascal tel que l'a établi Louis Lafuma et publié aux Editions du Luxembourg, Paris, 1953 ; nous le reproduisons intégralement : avec ses ratures, données entre parenthèses, et les fautes qu'y a laissées Pascal. Nous indiquons en outre entre crochets, à la suite de chaque citation, les numéros d'ordre des fragments :
— selon l'Edition du Luxembourg ;
— séparé du premier par un tiret, le numéro selon l'édition donnée par L. Lafuma, édition Delmas, Paris, 1947 ;
— enfin, après un point-virgule, le numéro de l'édition minor Brunschvicg, Hachette, Paris.

le « mépris-de-la-religion », simple concept sur lequel l'esprit glisse facilement. L'article partitif : « Les hommes ont *du* mépris pour la religion » éparpillerait, lui, la force du mot : en effet, il ne s'agirait plus que d'un peu de mépris, d'une certaine quantité d'un mépris abstrait. Pascal écrit : « mépris », sans article, et du coup, le mot retient, occupe tout son espace ; ce mépris est total, sans compromis, monstrueux. Une remarque analogue peut être faite pour le second membre de la phrase. De plus, le choix de substantifs, à la place des verbes « craindre » et « haïr », est caractéristique de ce même souci : les verbes auraient pour effet de liquéfier la phrase, rendant sa syntaxe plus fluide ; les substantifs la font plus compacte.

Certaines impressions de poésie sont donc données par le mot fort. S'il l'est, c'est moins par sa nature rare ou recherchée que par son emploi même : il s'inscrit dans la phrase de telle façon qu'il y acquiert une plénitude inattendue. Pris en lui-même, il n'est pas nécessairement intense : il le *devient*.

Et il le devient, souvent, grâce à la *substantivation* à laquelle il a été soumis. Elle est comme sa promotion à une intensité plus grande. On en trouve de nombreux exemples :

> ... Cette négligence en une affaire où il s'agit d'eux-mêmes, de leur éternité, de leur *tout,* m'irrite... [427-11 ; 194]

> ... Car nous aurons toujours du *dessus* et du *dessous,*... pour abaisser notre orgueil et relever notre abjection. [800-260 ; 532]

> ... Le *croire* est si important... [505-374 ; 260]

> ... Il est certain que plusieurs des deux *contraires* sont trompés... [733-462 ; 862]

> ... Tu te compares à *un abominable*... ... si c'est toi c'est *un abominable*... [929-751 ; 555]

Nous pourrions multiplier les exemples, mais il nous paraît plus intéressant de nous demander à quoi peut conduire cette constatation. Certes, Pascal n'est pas le premier à employer la substantivation ; c'est là une ressource bien connue de la langue.

Pourtant il paraît que ce procédé prend souvent chez Pascal une valeur, non pas unique certes, mais un peu différente toutefois de celle qu'elle a le plus couramment : la plupart du temps, en effet, on substantive par commodité, soit pour éviter une périphrase (« le boire et le manger »), soit pour forger une notion nouvelle (« le beau », devant se distinguer de « la beauté »). Il nous semble que le propos de Pascal est autre, dans la plupart des cas : il substantive non *parce que c'est commode,* mais *pour que cela soit expressif.* Il est en effet frappant de constater que ce sont le plus souvent des mots extrêmement usés, ou même des espèces de relation (prépositions, etc.) qui subissent ce traitement.

Des mots aussi simples que « dessus » et « dessous » acquièrent par la substantivation une densité plus grande : cessant d'être de simples relations à travers lesquelles le sens passe sans s'arrêter, elles s'épaississent, se solidifient et s'immobilisent, ne désignant plus un lieu relatif, mais exprimant une position absolue: *le* dessus, *le* dessous.

De façon générale, ces substantivations tendent à donner plus de corps aux termes qu'elles affectent. Ainsi, dans l'expression : « un abominable », l'esprit attend le support d'un nom qui, normalement, devrait suivre, et voudrait aller plus avant ; mais il ne le peut, faute de ce nom, et, se rendant compte qu'il a affaire à un adjectif substantivé, il le remplit alors de tout le contenu qu'il aurait sans cela étalé et réparti sur plusieurs termes, si l'expression n'avait été si ramassée.

Il y a un autre trait de Pascal qui tend vers le même effet : *les verbes employés absolument,* ou *de façon intransitive,* alors que leur nature usuelle est transitive :

> L'Ecriture *a pourvu* de passages pour consoler toutes les conditions et pour intimider toutes les conditions... [800-260 ; 532]

> ... Mais (arrêtera (t') il là sa vue — s'il — n'arrêtons point là notre vue) si notre vue s'arrête là que (son) l'imagination passe outre, elle se lassera plutôt de *concevoir* (des immensités d'espaces) que la nature (d'en) de *fournir*... [199-390 ; 72]

On voit, dans ce dernier fragment, comment Pascal a hésité, pour finalement supprimer l'objet direct des deux verbes que nous avons soulignés.

> Le Pape est premier. Quel autre est connu de tous, quel autre est reconnu de tous, ayant pouvoir d'*insinuer* dans tout le corps (qu) parce qu'il tient (le mestre) la maîtresse branche qui s'insinue partout... [569-847 ; 872]

> ... Jésus cherche quelque consolation (da) au moins dans ses trois plus chers amis et ils dorment ; il les prie de *soutenir* un peu avec lui, et ils le laissent... [919-739 ; 553]

(Remarquons en passant la force des « et » dans cette phrase : ils ne marquent pas une coordination, mais une opposition, comme le « et » latin en maints passages de la Vulgate. Il est probable que Pascal avait à l'esprit le texte latin en écrivant le Mystère de Jésus, et si cela est, ces « et » d'opposition ne sont pas originaux, dans ce sens que Pascal ne les a pas inventés ; mais au moins a-t-il eu le mérite de les traduire par la conjonction française « et », et non par le « mais » traditionnel. C'est peut-être en cela qu'il est original.)

> ... Il n'y a point, dit-on,... de vérité si générale qui n'ait quelque face par où elle *manque*... [574-474 ; 263]

> Contre l'histoire de la Chine. Les historiens de Mexico, des cinq soleils, dont le dernier *est* il n'y a que huit cents ans... [481-416 ; 594]

> Joseph ne fait que prédire, J. C. *fait*... [570-608 ; 768]

Tous ces verbes absolus ou employés intransitivement ont un sens plein. La raison en est assez simple : ils se chargent de l'énergie qu'ils dépenseraient pour leurs compléments s'ils en avaient. Souvent, donc, le verbe pascalien est fort dans la mesure où il ne s'épuise pas en relations. Il se ramasse sur soi, se concentre : le sens qu'il exprime ne passe pas à travers lui, mais s'y accumule et le remplit.

Une impression semblable se dégage du Mémorial, qui est pourtant un texte un peu exceptionnel dans l'œuvre de Pascal. Mais il est frappant de voir comment, là aussi, un grand nombre des mots qui le composent sont posés, ou plutôt juxtaposés, comme autant de couleurs pures. L'effet est une concentration extrême : chaque mot, isolé et dépourvu de tout lien grammatical avec ses voisins, est riche de soi seul :

Feu.

. . . . . .

Certitude, certitude, sentiment, joie, paix.

. . . . . .

Joie, joie, joie, pleurs de joie.

. . . . . .

[913-737 ; p. 142 de l'éd. 1909]

Il est encore d'autres moyens par lesquels Pascal renforce l'intensité des mots qu'il emploie; ainsi le *redoublement* et l'*accumulation* [1]:

> La *grandeur* de l'homme est *grande* en ce qu'il se *connaît misérable* ; un arbre ne se *connaît* pas *misérable*.
> C'est donc être *misérable* que (être) (se) *connaître misérable,* mais c'est être *grand* que de *connaître* qu'on est *misérable*. [114-218 ; 397]

> ... *Le roi* est environné de gens qui ne pensent qu'à divertir *le roy* et à *l'*empêcher de penser à *lui*. Car *il* est malheureux tout *roi* qu'*il* est s'*il y* pense... [136-269 ; 139]

Dans ce dernier exemple, le roi est présent neuf fois ! Cette insistance traduit fort bien l'impuissance du divertissement à distraire l'homme de sa condition.

Souvent Pascal emploie le verbe de manière à lui *conserver son sens originel,* imagé et concret :

> ... Toutes les créatures ou l'affligent (par) ou le tentent, et *dominent sur* lui... [149-309 ; 430]

> En voyant l'aveuglement et la misère de l'homme..., *j'entre en effroi* comme un (enfant) homme qu'on aurait porté endormi dans une (bois effroyable) île déserte et effroyable... [198-389 ; 693]

---

[1] Miscell. Quand dans un discours se trouvent des mots répétés et qu'essayant de les corriger on les trouve si propres qu'on gâterait le discours il les faut laisser, c'en est la marque... [515-969 ; 48]

« Dominer sur » est plus expressif que son homologue transitif, parce que l'image spatiale est sauvegardée ; de même, « entrer en effroi » rend cet effroi plus réel, presque à la manière d'un lieu terrifiant où l'on est introduit. De même :

> Quand je m'y suis mis... à considérer... les peines *où* ils s'exposent *dans* la Cour, *dans* la guerre (*sur* la mer et) d'où naissent tant de querelles... [136-269 ; 139]

Là aussi, Pascal insiste sur l'idée de *lieu,* où l'on s'expose.

On rencontre en outre des adjectifs auxquels le contexte donne un sens insolite :

> ... Que voulait-on voir sinon la fin de la victoire et dès qu'elle est arrivée on en est *saoul*...
> ... Ainsi dans les comédies les scènes *contentes,* sans crainte, ne valent rien... [773-276 ; 135]

L'emploi actif de l'adjectif « contentes » évite une expression plus détournée et condense la formulation. A remarquer également la concision du « sans crainte » qui suit ; l'expression « contentes, sans crainte » prend ainsi une allure compacte (presque latine), qui affermit la phrase.

Souvent, la juxtaposition de deux termes peut provoquer un véritable choc :

> ... rien n'est plus *lâche* que de faire le *brave* contre Dieu... [427-11 ; 194]

> ... Que le cœur de l'homme est *creux* et *plein* d'ordure. [139-272 ; 143]

Dans notre second exemple, le rapprochement des deux adjectifs est violent, parce qu'ils sont jusqu'à un certain point antinomiques et inconciliables : « creux », dans la mesure où il signifie vide, s'oppose très énergiquement à « plein ». Pourtant ils expriment tous deux, et l'un par l'autre, la vanité du cœur de l'homme. La violence des termes fait éclater la contradiction qui le déchire : le cœur de l'homme est vide, et en même temps rempli de néant. Une impossibilité de l'ordre de la physique nous fait ici comprendre — presque palper — une

contradiction spirituelle. Un phénomène analogue se produit dans la phrase suivante :

> Philosophes.
> Nous sommes *pleins de choses* qui nous *jettent* au dehors...
> [143-281 ; 464]

L'impossibilité est ici encore plus accusée : ce sont les choses dont nous sommes pleins et qui donc sont *en nous,* qui nous expulsent hors de nous-mêmes. De nouveau, une contradiction de la nature humaine est rendue sensible par le choc des termes mêmes.

Substantivation, verbes absolus et intransitifs, insistance, redoublements ; tout cela découle au fond d'une même source : le besoin de concret, le besoin que derrière chaque mot se presse, toute proche, une réalité palpable qui le soutienne ; il faut entre elle et lui le moindre écart possible.

Le langage de Pascal, du moins étudié dans la force de ses mots, tend vers un maximum de *concrétude* [1] ; toujours le mot est pétri de réalité sensible ; pour atteindre l'essentiel, jamais il ne désincarne ; bien au contraire : il s'enrichit de toute sa chair. Tout comme une couleur ajoutée à elle-même, il acquiert une opacité lumineuse qui finit par luire d'un éclat somptueux.

Cette soif de réalité tangible est celle du géomètre Pascal, qui se méfie, par exemple, de la géométrie analytique, trop abstraite à son goût, du géomètre qui veut avoir des figures devant les yeux de préférence à des coordonnées, du physicien qui demande à l'expérience, plutôt qu'à la spéculation, de l'instruire, du mathématicien qui se refuse à calculer par l'algèbre, et à désigner les inconnues par des lettres, parce qu'il préfère les remplacer par des nombres de son choix échappant à tout cas particulier.

Mais cette soif de réalité n'est pas seulement une exigence de l'esprit : c'est aussi, et peut-être surtout, une *passion* : passion qui éclate, particulièrement, dans ce que Charles Du Bos [2] appelle le *ressassement,* où tel mot, à force d'être répété, accroît son pouvoir d'émotion.

---

[1] Nous nous permettons ce néologisme pour sa commodité ; nous entendons par là : la qualité d'être concret.

[2] Cf. Charles Du Bos, op. cit.

Le Mémorial est typique à cet égard :

> ... Je m'en suis *séparé*
> *Dereliquerunt* me fontem aquae vivae.
> Mon Dieu me *quitterez*-vous
> Que je n'en sois pas *séparé* éternellement
> . . . . . .
> Jésus-Christ
> Je m'en suis *séparé,* je l'ai fui, renoncé, crucifié
> Que je n'en sois jamais *séparé.* [913-737 ; p. 142]

L'extrême joie de Pascal s'exprime, elle aussi, par cette même insistance :

> Certitude, certitude, sentiment, joie paix.
> (*Dieu* de Jésus-Christ)
> *Dieu* de Jésus-Christ.
> *Deum* meum et *deum* vestrum.
> Ton *Dieu* sera mon *Dieu.*
> Oubli du monde et de tout, hormis *Dieu.*
> . . . . . .
> *Joie, joie, joie,* pleurs de *joie.*
> . . . . . .
> [913-737 ; p. 142]

> ... il n'a point régné, mais il a été humble, patient, *saint, saint, saint* à Dieu... [308-585 ; 793]

Nous pouvons remarquer un trait analogue tout au long de la première partie du *Mystère de Jésus,* où presque tous les alinéas commencent par le nom de Jésus, ce qui donne à ce mode de méditation son accent de litanie plaintive et douce :

> ... *Jésus* cherche quelque consolation...
> *Jésus* est seul...
> *Jésus* est dans un jardin...
> *Jésus* cherche de la compagnie et du soulagement...
> *Jésus* sera en agonie jusqu'à la fin du monde...
> [919-739 ; 553]

La répétition du nom de Jésus semble apaiser ici une grande soif intérieure.

Cette émotion, qui remplit jusqu'au bord le mot de la réalité concrète ou affective qu'il désigne, témoigne de cette passion de Pascal à avoir prise sur le réel, que celui-ci soit matériel ou divin : voir, sentir, toucher de ses mains sont pour lui autant d'urgences. Il veut, au sens plein du mot, *éprouver* le vrai ; c'est-à-dire : le ressentir passionnément, et, par là, en faire la preuve.

B. Soudaineté de la phrase

> Les enfants qui s'effrayent du visage qu'ils ont barbouillé. Ce sont des enfants... [779-153 ; 88]

Certaines *brusqueries* de la phrase pascalienne font jaillir la poésie, comme un choc l'étincelle : nous commencerons par analyser quelques faits de syntaxe où cette poésie éclate. Puis, nous examinerons la phrase pascalienne dans son *mouvement,* son allure, pour tâcher d'en dégager le caractère poétique.

1. Syntaxe

Ce qui frappe le plus fortement dans la syntaxe de Pascal, c'est le caractère boiteux de certaines constructions. Ce trait ne se révèle d'ailleurs pas d'emblée : seule une lecture attentive permet de s'en rendre compte, tant la phrase paraît, malgré cela, naturelle. Voici quelques exemples :

> ... Le nez de Cléopâtre s'il eût été plus court toute la face de la terre aurait changé. [413-90 ; 162]

> Il y a des vices qui ne tiennent à nous que par d'autres, et qui en ôtant le tronc s'emportent comme des branches. [535-136 ; 102]

> Le bec du perroquet qu'il essuie, quoiqu'il soit net. [107-211 ; 343]

> ... J'en sais qui ne peuvent comprendre que qui de zéro ôte 4 reste zéro... [199-390 ; 72]

> ... Les raisons qui, étant vues de loin, paraissent borner notre vue (comme les), mais quand on y est arrivé on commence à voir encore au-delà... [574-474 ; 263]

> Un homme dans un cachot, ne sachant si son arrêt est donné, n'ayant plus qu'une heure pour l'apprendre, cette heure suffisant s'il sait qu'il est donné pour le faire révoquer. Il est contre nature qu'il emploie cette heure-là, non à s'informer si l'arrêt est donné (et), mais à jouer au piquet... [163-339 ; 200]

> ... Tenter est procurer les occasions (ou) qui n'imposant point de nécessité, si on n'aime pas Dieu, on fera une certaine chose... [850-882 ; 821]

Toutes ces phrases sont insolites, parce qu'elles présentent une — ou plusieurs — *ruptures de construction* : très souvent il s'agit d'une rupture provoquée par la juxtaposition de deux sujets différents, qui régissent les propositions tour à tour :

« Le nez de Cléopâtre » amorce une proposition principale dont il serait sujet, si la construction ne changeait brusquement, le sujet devenant : « toute la face de la terre ».

Dans l'exemple suivant, la participiale « en ôtant le tronc » a un sujet implicite (le pronom « nous » de la relative), différent de celui de la principale : « les vices ».

Les deux pronoms « il » de notre troisième exemple désignent des sujets différents : le premier, le perroquet ; le second, son bec.

Et ainsi de suite : dans chaque cas, nous pouvons constater un phénomène, sinon exactement identique, du moins semblable : un terme change de valeur ou de fonction de façon brusque, ou une fonction elle-même (celle de sujet par exemple) est ambiguë à cause de sa dispersion (exemple du perroquet).

Pourquoi et comment ces constructions en porte-à-faux sont-elles poétiques ? pourquoi ne sont-elles pas ressenties comme désagréables et paraissent-elles même naturelles à une première lecture ?

Nous écartons dès l'abord l'explication qui consisterait à dire que ces « fautes de syntaxe » ont « échappé » à Pascal parce qu'il rédigeait à la hâte des notes destinées à lui seul. Il n'y a aucune raison d'admettre une telle explication, car il n'est pas plus rapide d'écrire,

comme il l'a fait : « Le nez de Cléopâtre s'il eût été plus court toute la face de la terre aurait changé » que : « Le nez de Cléopâtre s'il eût été plus court aurait changé toute la face de la terre. » Le nombre de mots est exactement le même, l'ordre seul a changé. D'autre part, même dans les cas où une entorse à la syntaxe permet, *effectivement,* d'aller plus vite, Pascal ne s'y sera pas résolu pour en avoir plus tôt fini, mais bien pour obtenir un effet particulier. Tel est du moins l'a priori que nous choisissons comme le seul qui donne à notre analyse un sens.

Cet effet particulier, quel est-il ? Il est double. Tout d'abord, ces ruptures de construction provoquent des raccourcis, non de plume, mais de *pensée,* et donnent à la phrase quelque chose d'impératif, qui n'est pas sans analogie avec l'énoncé d'un théorème. Il est même curieux de remarquer que cette rigueur, cette autorité n'est pas due — comme on pourrait s'y attendre — à une parfaite adéquation logique et grammaticale de la syntaxe, mais qu'elle résulte au contraire de certaines désarticulations : c'est la *rapidité* de l'énoncé qui fait la force de la phrase et la rend si péremptoire : tout ce qui n'est pas essentiel est élagué, ce qui reste est bref et accentué ; les relations sont plus suggérées que minutieusement établies. La pensée n'hésite pas : elle fond sur nous, et une adhésion immédiate nous est arrachée comme par surprise.

Ce mode de pensée nous paraît poétique : elle opère ici, en effet, non de façon discursive et par une suite d'enchaînements, mais d'une manière prompte et quasi intuitive : la faiblesse, la précarité des articulations donnent l'impression que les idées sont juxtaposées, et leur brièveté accentue encore leur autonomie.

Ces ruptures de construction produisent encore un autre effet, dû à l'alternance de plusieurs sujets au sein d'un même corps grammatical : cette alternance a pour effet de *multiplier les points de vue* : à chaque changement de sujet, tout se passe comme si le lecteur devait effectuer une sorte de déplacement, pour régler son optique sur le nouveau sujet grammatical qui lui est subitement proposé. Le lecteur occupe ainsi des positions successives qui lui donnent du même objet des vues différentes ; la perspective n'est plus linéaire, mais concentrique.

Cette perspective concentrique est peut-être l'un des secrets de la dialectique pascalienne. Citons, en passant, le fragment où Pascal définit l'« ordre » selon le « cœur » :

> ... Le cœur a son ordre, l'esprit a le sien qui est par principe et démonstration. Le cœur en a un autre...

> Cet ordre consiste principalement à la *digression sur chaque point qui a rapport à la fin,* pour la montrer toujours. [298-575 ; 283]

Nous n'avons pas à traiter de la dialectique pascalienne, mais il était utile de relever qu'elle s'avoue elle-même intuitive. En cela elle nous paraît poétique.

2. *Mouvement de la phrase*

Quittant maintenant le plan grammatical et syntaxique, passons à l'étude de certains mouvements de la phrase pascalienne, sources de poésie.

L'un de ses mouvements fréquents est engendré par le *rejet :* souvent, un complément, un adjectif, un verbe sont placés ailleurs qu'à leur place habituelle :

> *Opinions* du peuple *saines...* [94-184; 313 et 95-185; 316]

> Entre nous et l'enfer ou le ciel il n'y a que la vie entre-deux qui est *la chose* du monde *la plus fragile.* [152-328 ; 213]

Dans ce fragment, il y a deux rejets : la relative tout entière est le premier, et l'autre, l'attribut. Voici un exemple de rejet du verbe :

> ... que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que (elle d) cet astre décrit (lui fasse regarder la terre comme un point — autour — dans s — et que ce vaste tour lui-même ne soit considéré comme un point), et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour lui-même (n'est — passe pour une pointe délicate) n'est qu'une pointe très délicate à l'égard de celui que ces astres, qui roulent dans le firmament, *embrassent...* [199-390 ; 72]

Ici, le rejet du verbe est d'un effet saisissant : il tend la phrase à l'extrême, donnant par là une idée de ces espaces immenses et des lents mouvements cycliques des astres qui les habitent.

De même, certain emploi de la conjonction « et » relance et prolonge la phrase, produisant un effet assez analogue :

> ... Plaisante raison qu'un vent manie *et* (secoue) à tous sens... [44-81 ; 82]

Ici, la rature du second verbe rend plus manifeste encore l'intention de Pascal : ce « et » donne plus de force au complément parce qu'il le rend plus autonome.

> ... quelque (fin que nous) terme où nous pensions nous attacher et nous affermir, il branle *et* (s'éloigne — fuit) nous quitte (et s'enfuit) (d'une fuite éternelle), *et* si nous le suivons (il s'enfuit) il échappe à nos prises (et il), nous glisse *et* fuit d'une fuite éternelle... [199-390 ; 72]

Tous ces « et » expriment à merveille cette fuite perpétuelle, cette dérobade du dernier instant.

Un autre mouvement caractéristique de la phrase est *le retour périodique* de certains mots qui viennent la rythmer :

> Les hommes sont si nécessairement *fous* que ce serait être *fou* par un autre tour de *folie* que n'être pas *fou*. [412-127 ; 414]

> Langage.
> Il ne faut point détourner l'esprit ailleurs sinon pour le *délasser* mais dans le temps où cela est à propos; le *délasser* quand il faut et non autrement. Car qui *délasse* hors de propos il *lasse* et qui *lasse* hors de propos *délasse,* car on quitte tout là... [710-990 ; 24]

Loin d'être monotones, ces retours créent une sorte de rythme périodique qui engendre finalement une progression : la phrase ne tourne pas en rond, elle s'élève plutôt en spirale. Il convient aussi de remarquer en passant, dans notre second exemple, la rentrée du pronom « il » (« ... qui délasse hors de propos *il* lasse... »), qui opère comme un rejet, et la chute brusque (« car on quitte tout là ») qui contraste avec le déploiement lent qui précède.

Attirons encore l'attention sur un autre trait : *l'opposition antithétique* [1] :

> ... En un mot l'homme connaît qu'il est misérable.
> Il est donc misérable puisqu'il l'est,
> mais il est bien grand (de conna) puisqu'il le connaît.
> [122-237 ; 416]

La symétrie des constructions renforce le sentiment d'opposition qui se trouve déjà donné dans les termes mêmes. La rature permet de voir que cette symétrie a été voulue.

> ... Nous sentons une image de la vérité
> et ne possédons que le mensonge.
> Incapables d'ignorer absolument
> et de savoir (pa) certainement,
> tant il est manifeste que nous n'avons été dans un degré
> de perfection dont nous sommes (à présent)
> malheureusement déchus...
> ... De sorte
> que l'homme est plus inconcevable sans ce mystère,
> que ce mystère n'est inconcevable à l'homme...
> [131-246 ; 434]

> Incompréhensible que Dieu soit
> et incompréhensible qu'il ne soit pas,
> que l'âme soit avec le corps,
> que nous n'ayons point d'âme,
> que le monde soit créé,
> qu'il ne soit pas etc,
> que le péché originel soit
> et ne soit pas. [809-325 ; 230]

> S'il se vante je l'abaisse.
> S'il s'abaisse je le vante.
> Et le contredit toujours
> Jusqu'à ce qu'il comprenne
> Qu'il est un monstre incompréhensible. [130-245 ; 420]

---

[1] Nous prenons la liberté de citer en coupant les membres de phrase, afin de mettre les antithèses en évidence.

Toutes ces constructions antithétiques sont obtenues par un parallélisme syntaxique d'une part, et par une opposition de termes de l'autre. Pourtant elles ne sont pas pure rhétorique [1]. L'opposition ne procède pas d'un plaisir esthétique : elle doit agir sur l'esprit comme un stimulant et provoquer une prise de conscience qui sera d'autant plus nette que la formule sera ramassée.

Retenons des constatations que nous avons faites que tous ces mouvements : rejet, retour périodique, antithèse, sont autant de marques d'un constant souci d'*efficacité*. La phrase est poétique, non parce qu'elle prend une forme *belle en soi,* mais parce qu'elle suit de tout près la pensée qui l'engendre.

Nous ne pensons pas dire par là que Pascal écrivait « du premier jet », ce qui irait à l'encontre des faits, mais simplement qu'il semble toujours avoir choisi de faire *coïncider* la forme extérieure de la phrase avec le mouvement de la pensée qui l'a fait naître. Au lieu que d'autres, en cours de rédaction, peuvent s'éloigner de la donnée originelle, Pascal paraît avoir eu pour constante préoccupation de serrer du plus près qu'il pouvait cette donnée première, la sachant juste, parce qu'instinctive.

La langue de Pascal ne « coule » pas ; elle n'est pas « aisée ». Au contraire, elle se brise, elle est heurtée et procède par sauts et saccades, parce qu'elle révèle la pensée dans sa démarche authentique. D'où l'absence de « trous », de temps morts : Pascal préfère omettre les intermédiaires, plutôt que de relâcher la pensée en la menant par toutes sortes de sinuosités : c'est ce qu'il appelle lui-même les « beautés d'omission » [2]. En termes de géométrie, nous pourrions dire que Pascal ne donne pas des courbes, mais seulement les points essentiels qui la définissent.

De là cette démarche nerveuse et nourrie, cette allure rapide, qui confère à sa phrase une beauté faite de résistance et de contrainte souveraines.

---

[1] Miscellan. Langage. — Ceux qui font les antithèses en forçant les mots sont comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie. Leur règle n'est pas de parler juste mais de faire des figures justes. [559-971 ; 27]

[2] *Pensées* [611-986 ; 30].

II. LA VISION

> Les rivières sont des chemins qui marchent et qui portent où l'on veut aller. [717-925 ; 17]

Il y a dans les Pensées un grand nombre d'idées qui s'expriment *de façon visuelle* ; ce pouvoir de vision est l'un de ses plus fascinants moyens de poésie.

1. Vision objective

C'est là le cas le plus simple, et nous appelons cette vision : objective, parce qu'elle montre exactement ce que l'on verrait si l'on considérait l'objet lui-même, sans passion, de la manière la plus naturelle et la plus exacte. En voici un exemple :

> ... Une ville, une campagne, de loin c'est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom (mo) campagne. [65-113 ; 155]

Ici, Pascal *fait voir* tout ce qui est impliqué dans le nom « campagne »; mais ce n'est pourtant pas une simple description, parce que cette vision a un sens qui ne vient pas seulement d'elle, mais lui est donné par la dernière phrase du fragment : « Tout cela s'enveloppe sous le nom campagne. » Ce sont donc moins les détails pittoresques de la nature elle-même que la complexité du *mot* que Pascal veut nous faire sentir. Il veut nous faire voir, concrètement — et non comprendre intellectuellement — comment un mot, apparemment si simple, peut recouvrir une grande complexité de choses et d'idées. Ce qui est émouvant ici, ce n'est pas que Pascal nous décrive la campagne, mais c'est de le voir tenter de revivifier un mot dont le contenu réel et concret risquait d'être masqué par son apparente banalité.

Il en va de même, dans le fragment sur la disproportion de l'homme [199-390 ; 72] — que nous ne pouvons citer à cause de sa

longueur — et plus particulièrement dans le développement de l'infini de petitesse : lorsque Pascal décrit ces emboîtements infinis, son intention est de nous faire ressentir une infinitude, et cette description d'apparence objective est en réalité une *introduction au vertige*. Pascal y amorce une étourdissante spirale, lorsque, après être parvenu au plus petit atome d'atome (« Il pensera que c'est là l'extrême petitesse de la nature »), il « veut nous faire voir là-dedans un abîme nouveau » qui s'approfondit toujours plus rapidement :

> ... des cirons, dans lesquels (on) il retrouvera ce que les premiers ont donné, et trouvant encore dans les autres la même chose (il se perdra) sans fin et sans repos... [199-390 ; 72]

Ce coup d'œil jeté dans le gouffre de l'infini n'est là que pour rendre plus angoissante la question posée en tête de l'alinéa : « Qu'est-ce qu'un homme, dans l'infini ? » Tout comme Pascal déployait ce qui s'« enveloppe » sous le nom « campagne », il développe ici l'infini, afin que l'homme « s'effraie de soi-même ».

Une telle vision est poétique par l'appel qu'elle adresse à l'*imagination,* l'invitant à se venir perdre en elle.

2. *Vision dramatique*

Et c'est ce même appel à l'imagination qui rend si poétiques certaines visions que l'on pourrait appeler dramatiques, et dont voici des exemples :

> Cromwell allait ravager toute la chrétienté ; la famille royale était perdue, et la sienne à jamais puissante sans un petit grain de sable qui se mit dans son uretère. Rome même allait trembler sous (Cr) lui. Mais ce gravier s'étant mis là, il est mort, sa famille abaissée, (et) tout en paix, et le roi rétabli. [750-203 ; 176]

> Le dernier acte est sanglant quelle que belle que (ayt) soit la comédie en tout le reste. On jette enfin de la terre sur la tête et en voilà pour (l'éterni) jamais. [165-341 ; 183]

> Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes, et tous condamnés à la mort, dont les uns étant chaque

> jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables, et, se regardant les uns les autres avec douleur et sans espérance, attendent à leur tour. C'est l'image de la condition des hommes. [434-314 ; 199]

Dramatiques, ces visions le sont parce qu'elles frappent notre imagination à l'aide d'une certaine mise en scène qui anime le spectacle et lui fait perdre son caractère objectif en le chargeant d'une émotion : un geste, une situation, un enchaînement précipité d'événements donnent à la vision un terrifiant pouvoir suggestif, rendu plus efficace encore par sa brièveté foudroyante. Ce sont des visions entrevues en l'espace d'un éclair : jamais Pascal ne s'attarde avec complaisance à sa mise en scène — toujours très sobre d'ailleurs — mais l'interrompt le plus souvent par quelques mots lapidaires et comme irrités : « ... et en voilà pour jamais » ou : « C'est l'image de la condition des hommes ». Ces visions nous prennent par surprise, et tout est fini avant même que nous soyons remis. Il ne s'agit donc pas de métaphores longuement introduites et savamment amenées : le choc est brutal, et sa violence, accentuée par des détails concrets, souvent presque pénibles : « sanglant », « terre », « tête », « égorgés ».

Comme la vision objective, la vision dramatique nous montre un objet ou un spectacle ; mais la seconde se charge d'une intensité qui lui vient de ce que la vue qu'elle donne est déjà comme colorée par la passion.

3. *Vision figurative*

Ce que la vision figurative a de plus que les précédentes, c'est qu'elle a un *sens figuré* ; les deux derniers exemples ci-dessus sont ainsi des visions à la fois dramatiques et figurées : le premier des deux [165-341 ; 183] figure la mort (sans pourtant la nommer expressément), le second [434-314 ; 199], la condition de l'homme, comme l'indique Pascal.

Ce caractère figuré appelle une remarque :

La figure est un mode d'expression très fréquent dans la Bible ; bon nombre d'images des *Pensées* en sont directement tirées [1]. Et Pascal lui-même insiste sur le caractère figuré des prophéties :

---

[1] Cf. Dom Michel Jungo, op. cit., chap. II de la 3e partie. — Jean Lhermet, op. cit., pp. 307-308.

> ... Que la loi était figurative. [245-479 ; 647]
>
> Figures. — Les prophètes prophétisent par figures, de ceinture, de barbe et cheveux brûlés, etc. [248-482 ; 653]

Seulement, on ne rend pas compte ainsi de leur beauté et de leur nature propres : ces figures ne sont point belles pour être tirées de la Bible ou d'ailleurs. Elles ne le sont pas non plus pour la simple raison qu'elles sont figures, car il y a des figures qui ennuient.

Il faut donc tâcher d'analyser la nature et la beauté de la figure pascalienne dans ce qu'elle a d'absolument singulier, et pour ce faire, il sera peut-être utile de voir comment elle se distingue de la traditionnelle image, ou métaphore, dont voici quelques exemples :

> ... on vit bientôt l'esclavage et la misère *germer et croître* avec les moissons... [1]
>
> ... Une vapeur se déroule, monte et enveloppe *l'œil de la nuit d'une rétine argentée...* [2]
>
> ... J'unis un *cœur de neige* à la blancheur des cygnes... [3]

Le propre de la métaphore est d'être goûtée *en tant qu'elle transpose*. C'est là un plaisir d'ordre esthétique : ce que nous apprécions, c'est le détour qu'elle nous fait faire, la distance qui existe entre la chose dite et son expression imagée : la misère ne « germe » pas, la lune, à proprement parler, n'est pas « l'œil de la nuit », et un « cœur de neige » ne correspond à aucun objet connu. Lors donc que nous rencontrons de telles métaphores, nous sommes surtout sensibles au *transfert de sens* qu'elles nous proposent, sans que pourtant soit aboli l'écart entre le signifiant et le signifié.

Toutes ces métaphores demandent donc en une certaine mesure à être traduites, et tout leur charme consiste en cette opération.

La vision figurative pascalienne est, elle aussi, une expression indirecte: mais alors que la métaphore donne à un certain sens une forme imagée, la vision, au contraire, fait un avec son sens, elle en est l'origine même, elle le produit.

« On jette enfin de la terre sur la tête et en voilà pour jamais » est bien une expression de la mort et de la fragilité humaine ; mais

---

[1] Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes,* 2e partie.
[2] Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe,* livre 39, chap. V (selon la Pléiade).
[3] Baudelaire, *Les Fleurs du Mal,* XVII : La Beauté, vers 6.

elle est *vision,* une et concrète, parce qu'elle est donnée aux sens sans détour ni transposition ; elle est *figurative,* parce qu'elle fait voir davantage que ce qu'elle désigne expressément : elle évoque l'enterrement, et nous voyons, à travers lui, la condition de l'homme tout entière.

La vision donc suggère par association un sens plus vaste ; en cela, elle est ouverte et donne libre cours à l'imagination, alors que la métaphore la guide beaucoup plus étroitement.

La différence essentielle entre ces deux formes vient de ce que, dans la métaphore, l'expression est *seconde* et résulte d'un calcul stylistique qui vise à donner à une idée une forme qui la *traduise,* tandis que la vision est *instantanée,* parce que l'acte qui l'engendre — aussi bien dans l'esprit du poète que dans celui du lecteur — est unique : le sens est donné à partir de la vision, tous deux sont contemporains.

La vision a donc quelque chose d'*immédiat* et de primitif que la métaphore n'a jamais. Voyons maintenant de plus près comment la vision opère :

> ... Mais il est impossible que Dieu soit jamais la fin, s'il n'est le principe. On dirige sa vue en haut, mais on s'appuie sur le sable : et la terre fondra, et on tombera en regardant le ciel. [988-308 ; 488]

> Je n'admire point l'excès d'une vertu comme de la valeur si je ne vois en même temps l'excès de la vertu opposée : comme en Epaminondas qui avait l'extrême valeur et l'extrême bénignité, car (de se porter vers une extrémité) autrement ce n'est pas monter c'est tomber. (d'aller vers une extrémité ce n'est) On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois et en remplissant tout l'entre-deux.
> Mais peut-être que ce n'est qu'un soudain mouvement de l'âme (tantôt u) de l'une à l'autre de ces extrêmes et qu'elle n'est jamais en effet qu'en un point, comme le tison de feu. (mai) Soit ; mais au moins cela marque l'agilité de l'âme si cela n'en marque l'étendue. [681-229 ; 353]

Que se passe-t-il dans le premier de nos deux exemples ? Une phrase abstraite, énonçant une vérité métaphysique, est suivie d'une vision de vertige. En quoi cette vision peut-elle avoir un rapport avec

la phrase qui la précède, *sans* pourtant en être une image, une métaphore, telle que nous venons de la définir ? L'explication est très simple : la vision ici n'illustre pas la phrase abstraite : elle la *continue* et la *développe*. Le raisonnement y est en effet poursuivi, mais ses termes ont été brusquement *convertis* : la « fin » et le « principe » sont devenus « haut » et « bas », et une incohérence métaphysique (être la fin sans être le principe en même temps) est devenue un vertige physique, menaçant non plus la logique intellectuelle, mais l'équilibre, la station verticale. La vision opère donc par une soudaine *substitution* de termes, et transporte une vérité, ou un rapport d'un certain ordre, dans un autre ordre, où il est plus sensible.

Dans notre second exemple, il se produit un phénomène analogue : la grandeur de l'âme, qui est une notion qualitative, est figurée selon des dimensions spatiales : « extrémités », « monter », « tomber », « remplir tout l'entre-deux » ; mais cette étendue elle-même est à son tour convertie en mouvement : « Mais peut-être que ce n'est qu'un soudain *mouvement* de l'âme... »). Nous constatons ici de nouveau cette *conversion spatiale,* si caractéristique de Pascal, qui relève, au fond, d'une vue géométrique des choses et de leurs rapports. Il semble que Pascal ne se satisfasse jamais de l'abstraction, et qu'il lui faille, partout où cela est possible, la convertir en une vision et, plus volontiers encore, en une vision géométrique ou spatiale.

4. *Vision géométrique*

Les visions géométriques ne sont en fait que des cas particuliers de cette tendance à traduire des rapports spirituels par des relations dans l'espace : l'espace est en effet le lieu de la géométrie :

> ... s'il y a une véritable religion sur la terre, la conduite de toutes choses doit *y tendre comme à son centre...*
> ... Jésus-Christ est l'objet de tout, et *le centre où tout tend...* [449-17 ; 556]

La force attractive du lieu géométrique appelé « centre » est, dans ces deux phrases, mise au service d'une idée qui, elle, n'est pas géométrique, mais d'essence spirituelle. La nécessité, métaphysique, de tendre vers Dieu est signifiée par la nécessité géométrique contenue dans l'idée de centre. De même dans ce fragment :

> Les grands et les petits ont mêmes accidents et même fâcherie, et même passion, mais l'un est au haut de la roue et l'autre près du centre et ainsi moins agité par les mêmes mouvements. [705-258 ; 180]

Ici aussi, la substitution des termes se fait dans le sens d'une conversion géométrique dans l'espace : les notions de « centre » et de « haut de la roue » contiennent toute l'explication que Pascal entend donner. Elles établissent un certain rapport qui, à lui seul, doit servir de clef à une vérité d'un autre ordre.

Ces recours à la géométrie abondent, et loin d'agir comme autant d'abstractions, ils fécondent toujours l'imagination. En voici encore deux exemples particulièrement frappants :

> Croyez-vous qu'il soit impossible que Dieu soit infini, sans parties ? Oui. Je vous veux faire voir (une image de Dieu en son immensité) une chose infinie et indivisible : c'est un point (remuant) se mouvant partout d'une vitesse infinie... [420-344 ; 231]

Dans ce premier exemple, contrairement aux cas les plus fréquents, la vision est annoncée ; mais la conversion n'en existe pas moins, et nous n'avons tout de même pas affaire à une image qui viendrait illustrer ce que nous aurions déjà compris : la vision vient nous faire imaginer ce qui, autrement, serait rester inconcevable. Une notion géométrique — sorte de passage à la limite — est introduite pour aider à la conception d'une idée spirituelle et métaphysique.

La vision ici est proprement créatrice : elle n'explique rien, ne donne aucune certitude intellectuelle, mais *révèle,* simplement et d'un seul coup, tout un champ de possibilités, suscitant en nous une intuition de ce que nous tenions jusqu'alors pour inconcevable.

En même temps, tout comme nous ne saurions nous faire une représentation claire de Dieu, cette intuition — de par sa nature géométrique même, et en tant qu'elle reste insaisissable — nous fait sentir les limites de nos facultés imaginatives, leur faiblesse à imaginer Dieu. La difficulté qu'il y a à se représenter *effectivement* un point mû d'une vitesse infinie, est encore un moyen de nous faire entrevoir, de figurer le caractère transcendant de la nature infinie de Dieu. Notre incapacité de concevoir l'infini est ainsi elle-même mise à la portée de notre imagination.

Il existe un autre fragment du même genre (ce sera notre second exemple), qui a fait couler beaucoup d'encre :

> ... Nulle idée (n'y) n'en approche (nous n'imagi) nous avons beau enfler nos conceptions au delà des espaces (imaginaires) imaginables, nous n'enfantons que des atomes au prix de la réalité (de cette vastitude infinie) des choses. *C'est une sphère (étonnante) infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.* Enfin c'est le plus grand (des) caractère sensible de la toute puissance de Dieu que notre imagination se perde dans cette pensée... [199-390 ; 72]

L'admirable formule que nous avons soulignée n'est pas de Pascal : Ernest Jovy, dans une cinquantaine de pages [1], a démontré qu'elle remonte à Empédocle, qu'on la retrouve chez Xénophane (cité par Cicéron) et chez Parménide (cité par Boëce), qu'elle traîne, depuis Saint-Augustin, chez nombre de théologiens du Moyen-Age, que Rabelais l'a lue chez Hermès Trismégiste et la reproduit, et que Pascal, enfin, aura pu la rencontrer à maintes reprises chez Guillaume de la Perriere, le Père Marin de Mersenne ou même Pierre Gassendi. Et E. Jovy conclut : « Il convient donc de renoncer définitivement à voir ici dans Pascal l'inventeur d'une idée et d'une formule originale, sublime. » [2]

Mais il reste tout de même à expliquer quelque chose : pourquoi cette formule est-elle belle, malgré tout ce qu'en dit E. Jovy ? Pour nier qu'elle soit « sublime », il ne suffit pas de montrer qu'elle n'est pas neuve, car même en reprenant une formule ancienne, Pascal peut, par l'emploi qu'il en fait, être original. Nous désirons donc montrer qu'elle est belle *chez Pascal,* ce qu'elle n'est précisément pas chez tous ses prédécesseurs que cite E. Jovy. Qu'on en juge plutôt. Voici la référence à Alain de Lille :

> O que la différence est grande entre la sphère corporelle et la sphère intellectuelle ! Dans la sphère corporelle, le centre, à cause de sa petitesse, est à peine estimé se trouver en quelque endroit, et la circonférence est tenue pour être en plusieurs lieux. Mais dans la sphère intellectuelle,

---

[1] Ernest Jovy, *Etudes pascaliennes,* VII : La « sphère infinie » de Pascal, Paris, Vrin, 1930, pp. 7-50.

[2] *Ibid.,* p. 50.

> le centre est partout, la circonférence nulle part. Le centre, c'est la créature, parce que de même que le temps comparé à l'éternité est considéré comme un moment, de même la créature comparée à l'immensité de Dieu n'est qu'un point, ou centre. L'immensité de Dieu est dite la circonférence, parce qu'en disposant tout d'une certaine façon, elle enveloppe tout et renferme tout sous son immensité [1].

Que voici un lourd et laborieux commentaire ! Et quoi de moins pascalien que cette insistante équation : centre = créature, circonférence = Dieu. Qu'une même formule puisse avoir deux valeurs si différentes, voilà qui démontre la nécessité d'une explication autre que celle que croit donner E. Jovy lorsqu'il fait l'historique de cette formule à travers les âges.

Que penser d'elle, telle que l'emploie Saint Bonaventure :

> ... L'Etre souverainement pur et absolu, ce qui est simplement l'Etre, est le premier et le dernier, et par conséquent l'origine et la fin de toutes choses. Parce qu'il est éternel et souverainement présent, il renferme et pénètre toutes les durées ; il en est donc tout à la fois le centre et la circonférence. Parce qu'il est infiniment simple et infiniment grand, il est tout entier au dedans et tout entier au dehors de toutes choses, et, partant, il est la sphère intelligible dont le centre est partout et la circonférence nulle part [2].

sinon qu'elle perd toutes ses chances de poésie à cause d'une insupportable accumulation d'enchaînements logiques, qui se veulent démonstratifs : « par conséquent », « parce que », « donc », « et partant ».

Guère plus poétique, plus « sublime » cette phrase d'Hermès Trismégiste :

> Dieu est une sphère, c'est-à-dire le Père est partout par sa puissance; mais sa circonférence, c'est-à-dire la Sagesse, c'est-à-dire le Fils de Dieu, n'est nulle part, car il ne peut être saisi et embrasse tout... [3]

---

[1] Ernest Jovy, *Etudes pascaliennes,* VII, p. 22.
[2] *Ibid.,* p. 27
[3] *Ibid.,* p. 27.

Là encore, nous avons affaire à des explications d'ordre logique et mystique, dont la formule fameuse n'est au fond que le prétexte.

Nous pourrions accumuler les exemples, mais ce serait sans profit : à chaque fois, nous tombons sur un commentaire plus ou moins obscur qui s'acharne à expliquer rationnellement les implications symboliques de cette figure et à en faire comprendre toutes les conséquences intellectuelles, des plus insipides la plupart du temps. Le point commun de tous ces commentaires est d'essayer de rendre la formule *plausible*.

Or, que fait Pascal ? Quelle valeur donne-t-il à cette formule ? Elle est presque méconnaissable : Pascal n'explique pas, ne commente pas vainement, et ceci pour une raison bien simple qu'il donne d'ailleurs lui-même : il faut que « notre imagination *se perde* dans cette pensée ».

Comme dans l'exemple précédent, il s'agit d'alimenter notre imagination par un recours à la géométrie, en vue de donner de l'infini divin, non une explication, ni même une équivalence, mais une *intuition*.

Et le caractère « sublime » de cette formule chez Pascal — *et chez lui seulement !* — vient de ce qu'elle exprime, par une notion géométrique, une impossibilité absolue : une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part est contradictoire pour la géométrie : l'espace tel qu'elle le conçoit ne permet pas une telle figure, et notre imagination ne peut se la représenter sans faire éclater l'espace de la géométrie, une telle sphère pouvant bien être construite à partir de notions comme « centre » et « circonférence », mais ne pouvant subsister un seul instant devant nos yeux.

Alors que, le plus souvent, une impossibilité, par définition, reste quelque chose de vague, l'incapacité de notre imagination à concevoir l'infini divin est figurée ici avec une extrême précision. Il aura donc fallu attendre Pascal pour que cette formule prenne son sens le plus profond et le plus saisissant.

Pascal recourt parfois aux mathématiques pour provoquer des effets semblables. Ainsi la science rationnelle par excellence est mise au service d'un inconcevable irrationnel : seules des disciplines exactes sont assez sûres et assez rigoureuses pour donner de leur négation même une expression adéquate :

> ... Nous connaissons qu'il y a un infini, et ignorons sa nature comme nous (co) savons qu'il est faux que les nombres soient finis. Donc il est vrai qu'il y a un infini

> en nombre, mais nous ne savons ce qu'il est. Il est faux qu'il soit pair, il est faux qu'il soit impair, car en ajoutant l'unité il ne change point de nature. Cependant c'est un nombre, et tout nombre est pair ou impair. Il est vrai que cela s'entend de tout nombre fini.
> Ainsi on peut bien conaître qu'il y a un Dieu sans savoir ce qu'il est... [418-343 ; 233]

Les mathématiques tirent d'elles ici des choses si surprenantes, que nous avons l'impression qu'elles se transmuent en poésie, tout comme un lyrisme intense peut parfois se dégager de la plus stricte ascèse.

5. *L'infini pascalien*

Parti de la vision objective, nous avons peu à peu glissé vers la géométrie et les mathématiques, pour aboutir finalement à des visions d'infini ; ce lent glissement n'est pas l'effet d'un hasard :

L'infini pascalien est une notion ambivalente : d'une part, il est une postulation des mathématiques et de la géométrie, c'est-à-dire une notion régulatrice rigoureuse qui permet toutes sortes d'hypothèses et de démonstrations ; et d'autre part, c'est un mot chargé de prestiges poétiques, riche de mystères insondables et d'échos vertigineux.

L'infini de Pascal peut donc être défini comme un lieu privilégié : le point de rencontre de la poésie et de la géométrie. Jamais, dans la pensée de Pascal, ces deux éléments ne se trouvent plus étroitement mêlés, ne s'interpénètrent en une unité plus homogène, que lorsqu'il parle de l'infini.

L'infini pascalien n'est donc pas un compromis où deux corps étrangers coexisteraient tant bien que mal. Bien au contraire : leur fusion les rend l'un à l'autre consubstantiels, l'infini gagnant en poésie à mesure qu'il devient plus précis et plus rigoureux. Le processus géométrique qui est à la source de la vision lui confère une réalité plus assurée, l'arrache au vague et à l'approximatif, pour la rendre aveuglante. Et pourtant, son mystère lui est conservé, intact, parce qu'il n'est que suggéré, et non percé à jour. L'infini de Pascal — ainsi que tout ce qui est présenté comme mystérieux, dans les *Pensées* — est à la fois *clair* et *obscur* [1], ou plutôt, sans jeu de mot : son obscurité est rendue lumineuse, mais demeure entière.

---

[1] Victor Giraud, dans l'un de ses ouvrages sur Pascal : *Pascal, l'homme, l'œuvre, l'influence,* Paris, Boccard, 1922, le compare à Rembrandt, et emploie les termes de clair et d'obscur, bien que de façon vague. Nous nous permettons d'utiliser ces termes à notre tour, dans un sens très différent.

Cette ambiguïté entre la clarté et l'obscurité nous paraît être une des conditions de toute poésie [1], qui donne ainsi son objet sans le trahir.

Par là, Pascal est poète, car il est possédé du désir de voir et de faire voir, jusque dans les choses les plus mystérieuses et les plus incompréhensibles; mais il n'en dissipe pas l'obscurité: en vrai poète, il respecte leur mystère, le donne entier, dans une vision qui l'épaissit, rendant ainsi compte de sa véritable nature, qui est irrationnelle ; tels : l'infini divin, le Dieu caché, le péché d'Adam et le rachat par Jésus-Christ.

CONCLUSIONS

Géométrie et passion

Nous avons commencé par établir que le mot est intense (ce qui est l'un des modes de la poésie), et qu'il l'est parce que Pascal est assoiffé de concret, de sensible. Nous avons relevé le caractère passionné de cette appréhension du réel. Mais il y a plus: le mot, intense, monolithe, riche de tout son sens, a quelque chose de géométrique : il devient presque un *corps simple,* au sens que le physicien donne à ce terme [2].

Puis, le caractère passionné de la phrase pascalienne a été souligné et nous avons essayé de montrer comment elle épousait étroitement le mouvement même de la pensée qui l'engendre, ce qui explique sa *soudaineté.* Mais la pensée elle-même, nous avons vu comment — par son économie et la tension de ses lignes — elle était (ou pouvait être) d'essence géométrique.

Enfin, nous avons étudié la vision, pour montrer comment Pascal fait constamment appel à l'imagination, moteur de la poésie. Nous avons été amené à constater que l'imagination pascalienne suit très fréquemment des voies géométriques, tout en témoignant pourtant

---

[1] Cf. la remarquable *Introduction à la poésie française,* de Thierry Maulnier, Paris, Gallimard, 1939. — Cf. aussi : Pierre Trahard, *Le mystère poétique,* Paris, Boivin, 1940.

[2] Nous empruntons cette expression à Charles Du Bos, op. cit.

de cet intense besoin sensible de voir et de sentir, ou encore : de ce besoin de mystère.

Ainsi, il nous semble ressortir de ce survol que la *géométrie* et la *passion* sont les deux foyers principaux de la poésie que nous sentons en Pascal. En cela nous ne faisons aucune découverte. Nombre d'écrivains et de critiques ont caractérisé de ces deux mots l'esprit ou le génie de Pascal [1].

Pourtant, si le terme de *passion* présente chez tous ces auteurs une relative unanimité de sens, celui de *géométrie* doit être défini ; et faute de pouvoir dire avec certitude quel sens il a chez les divers auteurs que nous venons de citer, précisons tout au moins celui dans lequel nous entendons l'utiliser :

Géométrie ne doit désigner ici ni ce que Pascal oppose à la finesse, ni la science en tant que telle: mais bien plutôt une certaine démarche de la pensée qui entretient avec cette science une parenté subtile. Il ne s'agit pourtant pas d'une analogie qui resterait purement extérieure et formelle, mais au contraire d'une affinité profonde de Pascal avec elle. Nous définirions volontiers le terme de *géométrie* en disant que c'est : *ce par où Pascal est congénial à cette science,* comme s'il était capable non seulement de son exercice, mais encore de sa naissance.

Nous pensons avoir suffisamment signalé la présence de cette géométrie et de cette passion dans les *Pensées* pour n'y plus revenir. Mais il y a lieu d'insister sur leur *solidarité,* chez Pascal : il peut en effet paraître paradoxal de définir sa poésie par deux termes qui d'ordinaire s'opposent et — souvent — s'excluent. Mais dans le cas qui nous occupe, ils ne sont pas tant deux pôles antagonistes que les deux faces d'une même poésie : ils sont solidaires parce qu'ils s'intensifient l'un l'autre, par contraste : la passion purifie son intensité par l'ascèse géométrique, tout comme un métal porté à son point de fusion élimine toutes ses impuretés ; en échange, la géométrie s'enrichit d'une vibration et d'une émotion ardentes qui la transfigurent.

---

[1] Sainte-Beuve, *Port-Royal,* tome II, p. 464 : « Ainsi donc, *géométrie* forte et neuve, aperception nette et subtile, éloquence, agrément, *passion* enfin dans les strictes lignes du vrai, il unissait toutes ces sortes d'esprit. » — Ernest Havet, *Pensées de Pascal,* Paris, Delagrave, 1885, Introduction, p. 1 : « C'est une œuvre (les *Pensées*) d'extrême logique et d'extrême sensibilité... » et, p. 2 : « *Géométrie* et *passion,* voilà tout l'esprit de Pascal. » — Emile Boutroux, *Pascal,* Paris, Hachette, 1900, p. 165 (de la 9e éd. 1924) : « Ce style (de Pascal) se distingue par sa plénitude. Il possède, non tour à tour, mais ensemble, toutes les qualités qui s'emparent de l'âme. Rigueur *géométrique, passion,* imagination, art et naturel, s'y fondent en une indissoluble unité. »

Pascal poète

Pascal est poète, mais son but n'est pas de l'être. Il n'y a pas chez lui de souci d'art : il n'y a que des soucis d'*efficacité*. La fin dernière de son œuvre n'est pas elle. Les *Pensées* sont un *moyen*.

Mais, sans l'avoir voulu et simplement selon sa nature, il est poète par des raisons inverses qui en font un de Valéry : chez Pascal, la poésie se moque de la poésie.

Le trait fondamental du langage de Pascal est l'*immédiateté* : c'est elle qui, nous livrant la nature de l'auteur, fait naître la poésie. Toujours au service de la pensée et de l'émotion, le langage ne cède jamais à des invites verbales. Il se plie à la pensée ; Pascal le mate (nous dirions presque : le châtie [1]) et se force un passage à travers lui. La poésie de Pascal est un lyrisme de l'esprit et du cœur : elle est géométrie et passion.

Guy HENTSCH.

---

[1] ... J'ai l'esprit plein d'inquiétude ; je suis plein d'inquiétude vaut mieux. [583-975 ; 56]

Eteindre le flambeau de la sédition : trop luxuriant.

L'inquiétude de son génie : trop de deux mots hardis. [637-976 ; 59]