

# Les images de Pascal

Autor(en): **Le Guern, Michel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **18 (1990)**

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-259860>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## LES IMAGES DE PASCAL

Avant d'aborder les textes de Pascal, il importe de préciser certains points de méthode. Le terme d'*image* est dangereux, en raison des confusions qui sont liées le plus souvent à son emploi: on ne peut pourtant s'en passer si l'on veut aborder l'étude de l'art d'un écrivain. On confond presque toujours l'image avec son expression. Ainsi, le dictionnaire *Logos* donne la définition suivante: «Désignation qui englobe diverses 'figures de rhétorique', mais plus particulièrement la *comparaison* et la *métaphore*.» C'est confondre le signifiant et le signifié, c'est confondre les mots et les choses. On peut dire d'un mot qu'il est une métaphore, mais non qu'il est une image; le mot n'est pas image, il *fait* image. L'image est de l'ordre du signifié, du contenu. La comparaison — je préfère dire la similitude — et la métaphore ne sont pas des images, mais des moyens d'expression de l'image.

Instructif, parce qu'il représente bien l'erreur commune — mais tel est après tout le rôle d'un dictionnaire de langue —, l'article de *Logos* continue: «Les images sont l'ornement traditionnel de la poésie et de la prose d'art, ainsi que de la langue populaire expressive.» Si l'on essaie de replacer cette assertion dans le cadre traditionnel de la rhétorique classique, ce qui s'impose quand on s'occupe d'un auteur du XVII<sup>e</sup> siècle, on est conduit à considérer que l'image relève de la seule élocution. En réalité, la question de l'insertion de l'image dans un discours est traitée par la rhétorique classique en deux endroits différents: dans la partie de l'élocution, certes, à propos des figures, mais tout autant, sinon plus, dans la partie de l'invention.

La rhétorique classique range certains faits que nous considérons comme des images dans la partie de l'invention, sous

deux rubriques différentes: d'abord, l'énumération des types de preuves, ou arguments, prend en compte l'*exemplum*, qui est analysé comme un raisonnement par induction, et la comparaison au sens large, qui joue le rôle de raisonnement par analogie. La question des lieux communs concerne elle aussi l'image, puisqu'elle englobe la similitude, que l'*Introduction à la rhétorique* de Brulon de Saint-Rémy définit ainsi: «La similitude est un lieu commun, dont on se sert lorsqu'on compare ensemble des choses de différente nature. Ainsi j'use d'une similitude, lorsque je dis: *Comme les lieux élevés sont plus exposés à la foudre que les lieux bas, ainsi les princes sont exposés à de plus fâcheuses disgrâces que les derniers du peuple.*» La comparaison *stricto sensu* est elle aussi un lieu commun, mais elle n'introduit pas à proprement parler une image. Voici comment Brulon de Saint-Rémy les distingue: «Il y a cette différence entre la comparaison et la similitude, que la comparaison se fait entre choses de même nature, comme entre Alexandre le Grand et Louis le Grand, et que la similitude est entre choses de différente nature, comme entre les lieux élevés et les princes.»

L'*exemplum* est toujours un argument. De nombreux fragments des *Pensées* présentent des exempla à l'état isolé, prêts à être intégrés à une argumentation encore à construire: ainsi en va-t-il du petit gravier de Cromwell, du nez de Cléopâtre, du bec du perroquet. L'*exemplum* du magistrat au sermon, dans le fragment «Imagination», n'est pas un ornement, c'est un élément de la démonstration.

La similitude est parfois un argument, parfois un ornement, et dans ce dernier cas elle ne relève plus de l'invention, mais de l'élocution. L'analyse doit s'efforcer de distinguer entre similitude-argument et similitude-ornement. Ainsi, quand Pascal, au début du fragment «Disproportion de l'homme», écrit:

Qu'il regarde cette éclatante lumière mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers, que la terre lui paraisse comme un point...

il se sert tour à tour des deux types de similitude: «comme une lampe éternelle» est un ornement, un simple fait d'élocution, alors que «comme un point» constitue un argument: c'est un fait d'invention. La distinction n'est pas toujours aussi facile à faire, et il arrive que telle similitude qui, lors de sa première

apparition sous la plume de l'auteur, n'était qu'un fait d'élocution, aura dans la suite de l'élaboration du texte un rôle capital d'invention.

Quant à la métaphore, la tradition rhétorique la range du seul côté de l'élocution. Mais, à y regarder de plus près, ce n'est pas si simple. En se fondant sur l'identité des structures syntaxiques, on considère habituellement comme relevant du même processus de la métaphore deux types de faits qui mettent en jeu des relations sémantiquement différentes. Comme j'ai essayé de le démontrer dans ma *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*<sup>1</sup>, il est essentiel de distinguer la métaphore au sens strict de ce que j'ai appelé le *symbole*. Que la métaphore au sens strict, parce qu'elle opère directement sur l'organisation sémantique de la langue, relève de la seule élocution, ce n'est guère discutable. Mais le symbole, par le fait qu'il introduit des relations de proportionnalité entre des réalités extralinguistiques dont les unes appartiennent au domaine sur lequel porte l'argumentation, et les autres lui sont *a priori* étrangères, constitue la réduction enthymématique d'un véritable raisonnement par analogie et relève nécessairement de l'invention. Quand j'écrivais, il y a vingt-cinq ans, *L'Image dans l'œuvre de Pascal*<sup>2</sup>, je n'avais pas encore élaboré cet aspect de la théorie, et c'est sans doute sur ce point qu'il serait opportun et facile de faire progresser la réflexion sur les images de Pascal. Certes, il n'est pas toujours facile de savoir si l'on a affaire à une métaphore au sens strict ou à un symbole, mais peut-être est-ce moins difficile chez Pascal qu'ailleurs.

A quiconque s'interroge sur la place des images dans l'œuvre de Pascal, une première constatation s'impose: la répartition n'est pas homogène, et les écrits scientifiques font contraste avec le reste de la production de Pascal par leur extrême sobriété en images. On serait donc tenté de les laisser de côté, mais on aurait tort, car c'est là que se trouve la clef des problèmes posés par l'attitude de Pascal à l'égard de l'image. On ne peut pas comprendre l'emploi des images dans les *Pensées* et encore moins expliquer la cohérence du système qu'elles constituent sans faire le détour par l'œuvre scientifique.

L'entrée de Pascal dans la controverse sur l'horreur du vide et dans les recherches sur les effets de la pesanteur de l'air apparaît d'une certaine manière comme l'engagement d'un

combat contre une métaphore. C'est dans la lettre du 15 novembre 1647, où il demande à son beau-frère Florin Périer de réaliser la célèbre expérience du Puy de Dôme, qu'il fait cette confidence:

Pour vous ouvrir franchement ma pensée, j'ai peine à croire que la nature, qui n'est point animée ni sensible, soit susceptible d'horreur, puisque les passions présupposent une âme capable de les ressentir... (*Œuvres complètes*, éd. Mesnard, t. II, p. 678)

Si l'on nous dit que «la nature abhorre le vide», nous aussi nous constatons une incompatibilité, et c'est précisément cette incompatibilité qui signale la présence d'une métaphore et déclenche le processus d'interprétation qui conduira à la réduction de la métaphore. Pascal, lui, s'arrête à l'incompatibilité; il ne passe pas à la réduction de la métaphore. Dans «la nature abhorre le vide», il ne veut pas voir une métaphore; pour lui, ce n'est qu'un mensonge ou une erreur, ce n'est qu'une de ces mauvaises raisons qui n'expliquent rien et qui ne servent qu'à masquer l'ignorance. Il l'affirme encore plus explicitement en octobre 1648, dans l'«Avis au lecteur» qui suit le *Récit de la grande expérience*:

Ce n'est pas en cette seule rencontre que, quand la faiblesse des hommes n'a pu trouver les véritables causes, leur subtilité en a substitué d'imaginaires, qu'ils ont exprimées par des noms précieux qui remplissent les oreilles et non pas l'esprit: c'est ainsi que l'on dit que la sympathie et antipathie des corps naturels sont les causes efficientes et univoques de plusieurs effets, comme si des corps inanimés étaient capables de sympathie et antipathie. Il en est de même de l'antipéristase, et de plusieurs autres causes chimériques, qui n'apportent qu'un vain soulagement à l'avidité qu'ont les hommes de connaître les vérités cachées, et qui, loin de les découvrir, ne servent qu'à couvrir l'ignorance de ceux qui les inventent, et à nourrir celle de leurs sectateurs. (T. II, pp. 688-689)

C'est toute une conception de la science qui se révèle là, en réaction contre la tradition aristotélicienne à laquelle renvoie sans la moindre ambiguïté le terme d'*antipéristase* (action de deux qualités contraires, dont l'une par son opposition excite la vigueur de l'autre). Conception moderne, caractéristique de la «nouvelle science», qui refuse les explications analogiques fon-

dées sur des correspondances qui lieraient entre elles toutes les parties d'un univers clos, centré sur l'homme. C'est en même temps une conception nouvelle de ce que doit être le langage scientifique, langage purement dénotatif d'où serait exclue toute métaphore. On voit bien que c'est là le corollaire logique du refus du raisonnement analogique par la nouvelle science, mais c'est une exigence difficile. Moins difficile pour Pascal sans doute, en raison même de cette sorte de blocage que provoque chez lui la rencontre d'une métaphore, à moins que le blocage ne soit le résultat volontaire d'une constante attention critique au langage. En fait, plus que le fruit d'une longue ascèse visant à purifier le langage scientifique de ce qui relève de l'imaginaire et de l'affectivité, il faut sans doute voir dans ce refus de la métaphore la conséquence d'une réaction spontanée, ou peut-être même d'une certaine incompréhension.

Et ce n'est pas là l'humeur d'un moment: c'est la même attitude en novembre 1647 et en octobre 1648<sup>3</sup>; c'est encore la même dans un fragment des *Pensées* (744-958)<sup>4</sup>, rédigé probablement aux alentours de 1650:

Qu'y a-t-il de plus absurde que de dire que des corps inanimés ont des passions, des craintes, des horreurs, que des corps insensibles, sans vie, et même incapables de vie, aient des passions qui présupposent une âme au moins sensitive pour les recevoir.

On pourrait avoir l'impression que Pascal fait semblant de ne pas comprendre ces métaphores pour refuser plus facilement les idées qu'elles servent à exprimer. Il n'en est rien; il s'agit d'une véritable incompréhension du mécanisme linguistique de la métaphore. Certes, cette incompréhension ne durera que quelques années, mais le texte qui en marque la fin fournit la meilleure preuve de la sincérité de Pascal quand il trouvait absurde le recours à des formulations métaphoriques. Dans la conclusion des *Traité de l'équilibre des liqueurs et de la pesanteur de la masse de l'air*, dont la rédaction peut être datée de 1654, il écrit, toujours à propos de l'horreur du vide:

Il ne sera pas difficile de passer de là à montrer qu'elle n'en a point d'horreur; car cette façon de parler n'est pas propre, puisque la nature créée, qui est celle dont il s'agit, n'étant pas animée, n'est pas capable de passion; aussi elle est métaphorique, et on n'entend par là autre chose sinon que la nature fait les mêmes efforts pour éviter le vide que si elle en avait de l'horreur. (T. II, p. 1095)

Cette façon de parler, Pascal ne la considère plus comme «absurde»; il constate simplement qu'elle n'est pas «propre», c'est-à-dire qu'elle est «métaphorique». On a vraiment l'impression qu'il vient de prendre conscience de l'existence et du fonctionnement du processus métaphorique; d'où le plaisir qu'il prend à traduire en langage non figuré, en termes propres, l'expression habituelle des tenants de la théorie à laquelle il s'oppose:

De sorte qu'au sens de ceux qui parlent de cette sorte, c'est une même chose de dire que la nature abhorre le vide, et dire que la nature fait de grands efforts pour empêcher le vide.

Il montre — enfin — qu'il a compris le langage de ses adversaires, et, pour mieux leur faire comprendre sa propre pensée, il va la formuler dans leur langage: il va fabriquer lui aussi une métaphore, avec l'application de quelqu'un qui vient de découvrir le maniement d'un nouvel outil:

Donc, puisque j'ai montré qu'elle ne fait aucune chose pour fuir le vide, il s'ensuit qu'elle ne l'abhorre pas; car, pour suivre la même figure, comme on dit d'un homme qu'une chose lui est indifférente quand on ne remarque jamais en aucune de ses actions aucun mouvement de désir ou d'aversion pour cette chose, on doit aussi dire de la nature qu'elle a une extrême indifférence pour le vide, puisqu'on ne voit jamais qu'elle fasse aucune chose, ni pour le rechercher, ni pour l'éviter.

En fait, le mécanisme que Pascal démonte et reconstruit n'est pas celui de la métaphore au sens strict, mais celui de la métaphore proportionnelle, au sens d'Aristote; c'est ce que j'ai appelé le *symbole*. Il existe deux manières d'interpréter «abhorre» dans «la nature abhorre le vide». La première consiste à mettre en jeu une compétence de la langue, un mécanisme d'interprétation lexicale: l'emploi au sens propre d'*abhorrer* («avoir en horreur, détester», selon la définition de Furetière) implique comme contrainte combinatoire que le sujet soit un animé; si cette contrainte n'est pas respectée, *abhorrer* prend une valeur plus générique, «être incompatible avec». C'est le processus d'abstraction métaphorique, caractéristique de la métaphore proprement dite. La valeur psychologique d'aversion est alors reléguée au rang de connotation,

d'«idée accessoire», pour prendre la terminologie de *La Logique* de Port-Royal (I, 14). La seconde interprétation, celle qu'adopte Pascal, met en jeu un calcul logique de proportionnalité: «abhorrer» est avec «avoir une extrême indifférence pour» dans le même rapport que «faire de grands efforts pour empêcher» avec «ne faire aucune chose pour rechercher ni pour éviter». Une telle interprétation, par le mécanisme du symbole, conduit à voir dans le choix du terme *abhorrer* non un simple fait d'élocution, mais un procédé d'argumentation. Il serait toutefois hasardeux d'en conclure que Pascal opte systématiquement pour une interprétation qui traduirait tout fait métaphorique par la construction de relations proportionnelles caractéristiques du symbole. En tout cas, l'insertion de ces réflexions sur le langage dans un débat scientifique conduisait tout naturellement Pascal à choisir, plutôt que l'irrationalité poétique de la métaphore linguistique, le calcul logique du symbole.

Quoi qu'il en soit, le revirement de Pascal est assez surprenant, et il marque la prise de conscience du rôle de l'image dans le discours. Il y a peut-être quelque chose d'excessif dans l'expression de *conversion à la métaphore* que j'ai employée dans ma thèse sur *L'Image dans l'œuvre de Pascal*; mais on peut à tout le moins parler de découverte de la métaphore. Sans doute, dans les autres textes composés par Pascal à la même époque, on constate un recours de plus en plus fréquent à la métaphore, mais il s'agit pour l'essentiel de lettres de spiritualité. La métaphore de l'«indifférence» de la nature pour le vide reste une exception dans les écrits scientifiques.

C'est au cours de la même période, vers 1658, que Pascal compose les grands fragments des *Pensées* («Imagination», «Divertissement», «Disproportion de l'homme»), où le foisonnement d'images met si souvent en œuvre le processus métaphorique, et qu'il rédige les divers écrits sur la roulette, où l'on ne trouve que de rarissimes métaphores, arrivées à un tel degré de lexicalisation qu'elles ne font plus image du temps même de Pascal. Dès lors qu'il s'agit de sciences, il continue à bannir de son écriture la métaphore, comme du temps où il n'y voyait qu'un non-sens. On pourrait penser qu'il aurait constaté après coup que son refus de la métaphore, lors des premiers travaux sur le vide, avait été fécond, et qu'il aurait estimé qu'il n'y avait



pas lieu de modifier une manière d'utiliser le langage qui lui avait été si profitable. En fait, il s'agit chez lui d'une attitude mûrement réfléchie, liée à toute une épistémologie et à toute une technique de la persuasion.

Dans la *Préface sur le traité du vide* (1651), Pascal établit une distinction fondamentale entre deux catégories de connaissances. D'un côté, celles qui relèvent de l'autorité, au premier rang desquelles il met la théologie. De l'autre, les «sujets qui tombent sous le sens ou sous le raisonnement», c'est-à-dire les sciences et la philosophie. *L'Art de persuader* (vers 1657) montre qu'à chacune de ces catégories correspond une technique de persuasion qui lui est propre: «Il y a deux entrées par où les opinions sont reçues dans l'âme, qui sont ses deux principales puissances, l'entendement et la volonté.» S'il s'agit des sujets soumis au seul exercice des sens et de la raison, «la plus naturelle est celle de l'entendement car on ne devrait jamais consentir qu'aux vérités démontrées». Au contraire, pour les vérités divines, Dieu «a voulu qu'elles entrent du cœur dans l'esprit». Alors que le discours scientifique a pour fonction de convaincre par le seul appel à la raison, le discours religieux doit, pour être efficace, s'efforcer d'«agrée» en agissant sur la sensibilité de celui qui le reçoit. On retrouvera des orientations analogues dans *La Rhétorique ou l'art de parler* de Bernard Lamy, surtout dans le chapitre intitulé «Ce qui fait la différence de l'orateur d'avec le philosophe» (I. V, ch. 9).

La métaphore, dont la fonction essentielle est d'agir sur l'affectivité de l'auditeur ou du lecteur en lui imposant une image associée étrangère au sujet du discours, sera donc exclue par Pascal des écrits scientifiques. Quant au symbole et à la similitude, ils en seront également exclus, parce qu'ils introduisent une argumentation fondée sur une conception analogique de l'univers qui n'est pas compatible avec les perspectives de la nouvelle science. Certes, il n'y a pas dans les écrits de Pascal que l'on a conservés de formulation théorique de ces exclusions, mais elles existent en fait, et elles découlent si naturellement des principes exposés dans la *Préface sur le traité du vide* et dans *L'Art de persuader* qu'on peut se risquer à affirmer qu'il s'agit là, au moins à partir de 1654, d'un comportement conscient et volontaire. Cela suppose incontestablement

un contrôle attentif de son propre langage, et le refus de la facilité: il faut se contenter de convaincre, sans recourir à l'action sur la volonté, à l'«agrément», alors que l'on possède le moyen privilégié de cet «agrément» que constitue la métaphore. Jean Mesnard, à propos du *Récit de la grande expérience de l'équilibre des liqueurs*, écrit que Pascal «n'a jamais jugé moins important de persuader que de démontrer» (Pascal, *Œuvres complètes*, t. II, p. 665). C'est sans doute le fond de son caractère, sa tendance la plus naturelle, mais il faut bien constater que, dans l'exercice effectif du langage scientifique, il essaie de supprimer l'action sur la sensibilité du lecteur, et, en ce qui concerne l'emploi de la métaphore et des autres modes d'expression de l'image, il y arrive.

Et, pourtant, il constate que c'est le comportement opposé qui est le plus répandu, et il le déplore avec éloquence à la fin du fragment «Disproportion de l'homme»:

De là vient que presque tous les philosophes confondent les idées de ces choses et parlent des choses corporelles spirituellement et des spirituelles corporellement, car ils disent hardiment que les corps tendent en bas, qu'ils aspirent à leur centre, qu'ils fuient leur destruction, qu'ils craignent le vide, qu'ils ont des inclinations, des sympathies, des antipathies, qui sont toutes choses qui n'appartiennent qu'aux esprits. Et en parlant des esprits, ils les considèrent comme en un lieu, et leur attribuent le mouvement d'une place à une autre, qui sont choses qui n'appartiennent qu'aux corps.

«De là», c'est-à-dire du mélange d'esprit et de matière qui constitue l'homme. La métaphore, dans le langage scientifique, est la conséquence d'une confusion dans les idées, confusion qu'elle contribue à répandre. Il peut sembler paradoxal que cette critique de la métaphore vienne à la fin d'un texte dont l'une des caractéristiques est l'éblouissante richesse en métaphores. Mais c'est aux philosophes que Pascal reproche de se servir de cette figure, et ce n'est pas en philosophe qu'il écrit ces réflexions, mais en apologiste. Son sujet relève, non du raisonnement, mais de l'autorité; alors que le philosophe, comme le savant — ce qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, revient au même —, a le devoir de ne chercher qu'à convaincre l'entendement, l'apologiste doit chercher à agréer, à agir sur la volonté de son lecteur.

Pour se faire une idée de la différence entre les deux modes d'expression, il suffit de comparer le début du fragment «Disproportion de l'homme», «Que l'homme contemple donc la nature entière dans sa haute et pleine majesté...», avec la «traduction» en langage scientifique qu'en donne *L'Esprit géométrique*:

Mais ceux qui verront clairement ces vérités pourront admirer la grandeur et la puissance de la nature dans cette double infinité qui nous environne de toutes parts, et apprendre par cette considération merveilleuse à se connaître eux-mêmes, en se regardant placés entre une infinité et un néant d'étendue, entre une infinité et un néant de nombre, entre une infinité et un néant de mouvement, entre une infinité et un néant de temps. Sur quoi on peut apprendre à s'estimer à son juste prix, et former des réflexions qui valent mieux que tout le reste de la géométrie.

Quand Pascal travaille à son apologie du christianisme, il traite d'un sujet qui relève de l'autorité; il échappe donc aux contraintes qui imposent au langage scientifique de ne pas recourir aux moyens étrangers à la pure rationalité. Il peut donc se servir de la métaphore, puisque son objet est d'«agrèer». Mais qu'on ne s'y trompe pas: il ne s'agit pas de chercher dans la métaphore un ornement destiné à provoquer une réaction esthétique, plaisir du texte ou admiration pour la virtuosité de l'écrivain, mais d'agir sur la sensibilité et, par là, sur la volonté du lecteur.

Il peut aussi se servir du symbole: les arguments qui s'appuient sur l'analogie doivent être exclus du discours scientifique, où ils ne servent qu'à masquer l'ignorance et à semer la confusion; en revanche, l'autorité de l'Écriture sainte fonde la légitimité de l'argument analogique dans le discours théologique. C'est ce que Pascal exprime déjà dans la lettre du 1<sup>er</sup> avril 1648 à Gilberte: «Les choses corporelles ne sont qu'une image des spirituelles, et Dieu a représenté les choses invisibles dans les visibles»; cette paraphrase de l'*Épître aux Romains* (I, 20) ouvre la possibilité d'argumenter à partir de relations proportionnelles qui voient dans les réalités matérielles la projection des réalités surnaturelles. Ainsi, l'image des «membres pensants», qui occupe une place centrale dans la liasse «Morale chrétienne», peut recevoir légitimement une fonction argumentative, puisqu'elle est empruntée à saint Paul

(*Première Epître aux Corinthiens*, XII, 12-27). La relation de proportionnalité «le membre est au corps ce que le chrétien est à Jésus-Christ» constitue dans le discours théologique un outil de connaissance et d'explication:

Etre membre est n'avoir de vie, d'être et de mouvement que par l'esprit du corps et pour le corps...

Le corps aime la main, et la main, si elle avait une volonté, devrait s'aimer de la même sorte que l'âme l'aime; tout amour qui va au-delà est injuste.

«*Adhaerens deo unus spiritus est*»; on s'aime parce qu'on est membre de Jésus-Christ. On aime Jésus-Christ parce qu'il est le corps dont on est membre... (*Pensées*, 352-372)

Le symbole s'intègre au texte par les mêmes moyens syntaxiques que la métaphore proprement dite, mais il s'apparente à la similitude par sa nature logico-sémantique et par son rôle argumentatif. Le fragment 152-163 esquisse une ample similitude, articulée par «ainsi»:

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, mais à jouer au piquet.

Ainsi il est surnaturel que l'homme, etc.

Le fragment 405-434 présente une image qui s'apparente à la précédente par son thème tout autant que par sa fonction argumentative:

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 l'un l'autre avec douleur et sans espérance, attendent à leur tour.

Le fragment s'arrête là, et il n'est pas possible de dire si c'est un symbole ou une similitude. La plupart des éditions ajoutent: «C'est l'image de la condition des hommes»; mais c'est une addition d'Etienne Périer à la Première Copie, qui lève l'ambiguïté entre symbole et similitude dans le sens de la similitude; cette précision ne concerne en fait que l'éventuelle intégration syntaxique du fragment dans un texte continu, elle n'en modifie ni le contenu sémantique, ni le rôle argumentatif.

La théorie pascalienne des «trois ordres» (*Pensées*, 290-308) offre un cadre particulièrement favorable au symbole: les réalités de l'ordre des corps peuvent signifier les réalités de l'ordre des esprits et les réalités de l'ordre de la charité, d'une manière telle que tout risque de confusion soit exclu, en raison même de «la distance infinie des corps aux esprits» et de «la distance infiniment plus infinie des esprits à la charité». La théorie de l'interprétation figurative de la Bible va dans le même sens. Les métaphores bibliques sont le plus souvent comprises par Pascal comme des symboles, non comme des métaphores au sens strict<sup>5</sup>. La structure proportionnelle est reconstruite très explicitement dans les commentaires bibliques du fragment 255-272:

Figures.

Quand la parole de Dieu qui est véritable est fausse littéralement, elle est vraie spirituellement. «*Sede a dextris meis*»: cela est faux littéralement, donc cela est vrai spirituellement.

En ces expressions il est parlé de Dieu à la manière des hommes. Et cela ne signifie autre chose sinon que l'intention que les hommes ont en faisant asseoir à leur droite, Dieu l'aura aussi. C'est donc une marque de l'intention de Dieu, non de sa manière de l'exécuter.

Ainsi quand il dit: «Dieu a reçu l'odeur de vos parfums et vous donnera en récompense une terre grasse», c'est-à-dire, la même intention qu'aurait un homme qui, agréant vos parfums, vous donnerait en récompense une terre grasse, Dieu aura la même intention pour vous parce que vous avez eu pour lui la même intention qu'un homme a pour celui à qui il donne des parfums.

On voit bien sur cet exemple qu'il n'y a pas équivalence entre une interprétation par le symbole et une interprétation par la métaphore. Voir dans l'anthropomorphisme de «Dieu a reçu l'odeur de vos parfums» une métaphore au sens strict ne détourne pas de l'interprétation littérale de «vous donnera en récompense une terre grasse», où rien ne permet de voir une métaphore. En revanche, l'interprétation de l'anthropomorphisme par le symbole conduit à une interprétation symbolique de la suite du texte: la transposition de l'ordre des corps à l'ordre de la charité, qui s'impose pour la réception par Dieu de l'odeur des parfums, s'applique encore tout naturellement au don de la terre grasse, qui renvoie littéralement à l'ordre des corps.

Il n'est pas déraisonnable de chercher l'origine de la prédilection de Pascal pour l'interprétation symbolique chez son père. La lettre d'Etienne Pascal au P. Noël (avril 1648) contient un exposé théorique sur la métaphore; mais l'analyse d'Etienne Pascal correspond mieux au processus du symbole qu'à celui de la métaphore linguistique:

Il faut que le terme métaphorique soit comme une figure, ou une image du sujet réel et véritable qu'on veut représenter par la métaphore [...]. Ainsi nous appelons, par métaphore, une *langue serpentine* quand nous parlons d'une langue médisante, parce que le venin de la langue du serpent est comme l'image et le symbole du mal et du dommage que la langue médisante apporte à l'honneur et à la réputation de celui dont elle a médité [...]. C'est ainsi que l'Eglise est appelée, par une sainte métaphore, *l'épouse de Jésus-Christ*, et c'est sur cette métaphore que roule tout le *Cantique des cantiques*; c'est ainsi que la Vierge dit dans le sien qu'en elle le Seigneur a fait paraître *la puissance de son bras*; et l'Ecriture en est toute remplie, parce que les divins mystères nous étant tellement inconnus que nous n'en savons pas seulement les véritables noms, nous sommes obligés d'user de termes métaphoriques pour les exprimer; c'est ainsi que l'Eglise dit que *le Fils est assis à la dextre de son Père*; que l'Ecriture se sert si souvent du mot de *Royaume des cieux*; que David dit: *Lave-moi, Seigneur, et je serai plus blanc que neige*; mais, en toutes ces métaphores, il est très certain que tous ces termes métaphoriques sont les symboles des images des choses que nous voulons signifier, et dont nous ignorons les véritables noms. (Pascal, *Œuvres complètes*, t. II, pp. 595-596)

L'équivalence qu'Etienne Pascal pose, quelques lignes plus loin, entre la métaphore et la similitude montre bien qu'il n'envisage pas la métaphore au sens strict, mais la métaphore proportionnelle, autrement dit le symbole.

Mode d'argumentation irrecevable dans l'activité scientifique, mais indispensable dès lors qu'il s'agit de religion, le symbole s'adresse à l'entendement. Pour entraîner la volonté, Pascal se sert de la métaphore proprement dite. Et, en cela, il ne se distingue guère de la plupart des auteurs dont la visée première est de persuader. Mais sa manière est originale: pour donner à son discours la plus grande force de persuasion, il utilise le dynamisme de la métaphore. Ce terme de dynamisme, qui recouvre bien une impression commune, renvoie en fait à

un certain nombre de procédés distincts, apparentés par le fait que tous contribuent à entraîner le lecteur dans un mouvement imposé par l'écrivain. Il arrive que ce résultat soit atteint par l'emploi d'une image qui est elle-même la représentation d'un mouvement:

Nous voguons sur un milieu vaste, toujours incertains et flottants, poussés d'un bout vers l'autre... (185-199)

On sent l'influence des *Essais*, qui ont fourni à Pascal un grand nombre de métaphores cinétiques. Mais l'effet produit est différent. Alors qu'on devine chez Montaigne une sorte de plaisir à suivre ces mouvements qui l'entourent sans trop ébranler la stabilité de sa sagesse, Pascal se sent emporté dans le mouvement; s'il parvient à donner si nettement à son lecteur le sentiment d'être entraîné à son tour, c'est que sa propre sensibilité est marquée par l'impression d'une mobilité impossible à fixer. On le sent jusque dans les hésitations que révèle le manuscrit autographe des *Pensées*:

Quelque (fin que) terme où nous pensions nous attacher et nous affermir, il branle et (s'éloigne) (fuit d'une fuite éternelle) nous quitte (et s'enfuit) et si nous le suivons, (il s'enfuit) il échappe à nos prises, (et il) nous glisse et fuit d'une fuite éternelle. (185-199)

Parfois, le mouvement est imposé à l'image par le dynamisme de la phrase, interrogative ou exclamative; la force de persuasion de l'image est alors amplifiée par la force illocutoire inhérente à la structure syntaxique employée:

Quelle chimère est-ce donc que l'homme? quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradictions, quel prodige? (122-131)

Le plus souvent, le dynamisme est produit par une succession de métaphores qui s'enchaînent sans laisser au lecteur le temps de fixer son attention sur chacune des images. Ainsi est écartée toute possibilité d'interprétation par le mécanisme du symbole: l'entendement n'y a pas prise, et l'effet de persuasion sur la volonté sera alors produit par une somme de réactions affectives qui vont toutes dans le même sens:

Nous courons sans souci dans le précipice après que nous avons mis quelque chose devant nous pour nous empêcher de le voir. (155-166)

Parfois même, le mouvement est brusqué par le heurt d'images opposées, qui provoque une rupture et souligne le caractère antithétique de la pensée:

Nous brûlons du désir de trouver une assiette ferme, et une dernière base constante pour y édifier une tour qui s'élève à l'infini, mais tout notre fondement craque et la terre s'ouvre jusqu'aux abîmes. (185-199)

Le contraste entre les métaphores de la stabilité et les images finales de l'effondrement et de la chute sans fin renforce le caractère tragique de celles-ci et augmente l'impression qu'elles cherchent à produire sur la sensibilité du lecteur. On a pu voir dans ces images dynamiques et changeantes la marque du style baroque; mais, chez Pascal, le plaisir de la métaphore ne compte guère, par rapport à son efficacité.

*Michel Le Guern*  
Université Lumière (Lyon 2)

#### NOTES

<sup>1</sup> Paris, Larousse, «Langue et langage», 1972.

<sup>2</sup> Paris, Armand Colin, 1969; 2<sup>e</sup> tirage, Paris, Klincksieck, 1983. On y trouvera les nombreuses analyses de textes, utilisables dans l'explication didactique des *Pensées*, que les lecteurs de la présente étude seraient déçus de ne pas trouver ici.

<sup>3</sup> Peut-être faut-il voir dans l'absolue identité de l'attitude exprimée dans la lettre datée de novembre 1647 et de celle que manifeste le texte rédigé en octobre 1648 un argument supplémentaire en faveur de la démonstration de Bernard Rochot, pour qui la lettre datée de novembre 1647 a été effectivement réécrite en octobre 1648 («Comment Gassendi interprétait l'expérience du Puy de Dôme», *L'Œuvre scientifique de Pascal*, Paris, P.U.F., 1964, pp. 278-301).

<sup>4</sup> Dans mes références aux fragments des *Pensées*, le premier numéro renvoie à mon édition (Paris, Gallimard, «Folio», 1977, 2 vol.) et le second à l'édition Lafuma des *Œuvres complètes* (Paris, Seuil, «L'Intégrale», 1963).

<sup>5</sup> La distinction entre métaphore proprement dite et symbole permet de proposer une solution satisfaisante au problème qu'avait bien posé Jean Mesnard dans «La Théorie des figuratifs dans les *Pensées* de Pascal» (*Revue d'histoire de la philosophie*, 1943, p. 236): «Remarquons, dès maintenant, que Pascal n'a pas connu — ou du moins n'a pas observé — la règle classique depuis saint Thomas, d'après laquelle le sens métaphorique rentre dans le sens littéral: le fragment 687 [c'est le fragment 255 de mon édition, 272 de Lafuma] déclare en effet que les anthropomorphismes doivent être pris au sens spirituel: or ils constituent précisément une variété de métaphore.» La règle s'applique à la métaphore au sens strict, et non au symbole, qui s'apparente à l'allégorie et permet donc d'opposer sens littéral à sens spirituel.



