

Pascal et les reines de village : baroque et maniérisme à Port-Royal

Tony GHEERAERT
CEREDI - Université de Rouen - Mont-Saint-Aignan

Depuis plusieurs décennies, bien des travaux ont déjà fait passer l'auteur des *Pensées* et des *Provinciales* au crible du baroque. Or, loin de tendre aux mêmes conclusions, ces différentes études divergent tant que, de leur confrontation, ne naît qu'une impression de confusion. Pour les uns, Pascal est un baroque, le plus éminent ou le dernier des baroques : cette thèse, récurrente depuis les années 1950, est reprise actuellement par Hall Bjørnstad, qui relit cette catégorie dans une perspective benjaminienne¹ ; pour d'autres, Pascal est au contraire un anti-baroque, voire un classique — le premier des classiques². La chronologie ne nous aide pas à situer cet auteur qui, par ses dates (il a vécu de 1623 à 1662), appartient à une époque charnière qui coïncide, selon la plupart des périodisations, au déclin

¹ Hall Bjørnstad, "The Road not taken : A Benjaminian approach to a Pascalian Baroque", *Pascal / New Trends in Port-Royal Studies. Actes du 33^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, éd. par David Wetsel et Frédéric Canovas, avec la collaboration de Philippe Sellier et Pierre Force, Tübingen, Gunter Narr Verlag, Biblio 17 n° 143, t. I, pp. 157-166. Parmi les travaux plus anciens, voir P. Fourcade-Guillaume, "Quelques aspects du baroque dans les fragments pour l'Apologie de Pascal", *Baroque. Revue internationale*, Montauban, 6, 1973, pp. 121-131. Voir aussi le point de vue plus mitigé de Jean Mesnard, "Baroque, science et religion chez Pascal", in *La Culture du XVII^e siècle : enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992, pp. 327-345.

² Voir par exemple Jean Marmier, "Les Provinciales, œuvre anti-baroque", in *Mélanges d'histoire littéraire (XVI^e – XVII^e siècle) offerts à Raymond Lebègue par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1969, pp. 211-216. On trouve le même point de vue exprimé par Jean-Pierre Landry, *La Littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 72 : "Cette exigence [pascalienne] de simplicité et de clarté rejoint l'idéal classique et les principes essentiels de l'honnêteté".

du mouvement baroque et à la mise en place du classicisme. Au vu de ces désaccords, on serait peut-être fondé à écarter sans autre forme de procès une catégorie à ce point malléable qu'elle paraît ici incapable de fonder un discours cohérent sur l'œuvre qu'elle est censée analyser : l'existence de ces discours antinomiques tenus à propos d'un hypothétique baroque pascalien n'invalide-t-elle pas une catégorie qui, loin d'éclairer les textes, n'aboutit qu'à les compliquer inutilement ? Si l'on peut soutenir avec autant de raisons à la fois le baroquisme de Pascal et son anti-baroquisme, ne pointe-t-on pas du doigt la déficience de l'instrument utilisé pour l'analyse ? Au vu de ce que Pascal aurait appelé des "contrariétés", il deviendrait même inutile de tonner contre le baroque : il suffirait de l'ignorer, voire de conclure, pourquoi pas, que Pascal est inclassable.

Toutefois, avant d'opposer une fin de non-recevoir au baroque pascalien, je me propose ici de réexaminer cette question pour montrer que bien des difficultés peuvent être résolues grâce à l'introduction d'une autre notion, pourtant tout aussi suspecte que le baroque : celle de maniérisme. Diogène prouvait le mouvement en marchant : de même, je n'entreprendrai pas ici spéculer *in abstracto* sur ces catégories souvent débattues et combattues ; loin de vouloir justifier *a priori* le baroque et le maniérisme, je tenterai simplement de montrer que l'utilisation conjointe de ces catégories permet d'éclairer la théorie pascalienne de l'art et de la littérature, telle qu'on la trouve exposée aussi bien dans les *Provinciales* que dans des fragments épars des *Pensées*. C'est donc sans intention polémique que j'emploierai ici les termes de "maniérisme" et de "baroque", mais seulement comme des instruments susceptibles de trouver une légitimation suffisante dans leur fécondité herméneutique: je ne recours ici à ces vocables que dans la mesure où ils me semblent permettre, mieux que d'autres, de lever plusieurs contradictions de l'écriture pascalienne, et d'inscrire les conceptions de Pascal dans le cadre plus large de la réflexion que Port-Royal, à travers tout le XVII^e siècle, n'a cessé de mener sur la littérature.

Un univers imaginaire baroque

Si l'on s'attache tout d'abord à observer les grands thèmes qui hantent l'œuvre pascalienne, on est frappé par la récurrence de ces obsessions et de ces images que les théoriciens du baroque, au premier

"Pascal et les reines de village : baroque et maniérisme à Port-Royal"

rang desquels Jean Rousset, considèrent comme constitutives de la littérature de l'âge baroque³.

Le sentiment de la fragilité de l'homme et de la caducité des créatures est le premier de ces thèmes relevant de cette constellation imaginaire : dans les *Pensées*, l'être humain n'est qu'un "roseau" fragile et menacé (fr. 231⁴), poussant au bord de marécages dangereux. Si, pour Pascal, la vie est synonyme du mouvement, celui-ci n'est envisagé que comme une perte, un déclin, une marche au néant. Le monde y apparaît comme liquéfié et s'écoulant à l'infini. Ces images obsédantes de fluidité servent à décrire l'angoisse de la dépossession qui tenaille l'apologiste terrifié par ce qui passe et disparaît : "L'écoulement. c'est une chose terrible de sentir s'écouler tout ce qu'on possède" (fr. 626). Cette brève notation est réorchestrée dans les deux paraphrases du psaume 136 (fr. 460 et 748) : "Les fleuves de Babylone coulent, et tombent, et entraînent [...] Qu'on voie si ce plaisir est stable ou coulant. S'il passe, c'est un fleuve de Babylone". Couler, tomber, entraîner, passer : pour Pascal, le monde est livré à un flot destructeur. Le fragment des deux infinis reprend magistralement cette hantise de la fuite éternelle et la déploie à travers les motifs, tout baroques eux aussi, du vertige, du gouffre et du tourbillon :

Quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir, il branle et nous quitte. Et si nous le suivons, il échappe à nos prises, il glisse et fuit d'une fuite éternelle. Rien ne s'arrête pour nous... (fr. 230)

On ne saurait imaginer plus riche concentration de termes et de tournures destinées à communiquer au lecteur libertin des *Pensées* cette peur panique de voir les choses perdre toute consistance. Les rivières coulantes ne sont pas, comme dans l'imaginaire pastoral et dans le stéréotype du *locus amoenus*, des eaux bienfaisantes : ce sont des "fleuves de feu" parcourant des "terres de malédiction" (fr. 460) ; de même le monde est-il un labyrinthe tortueux et nocturne où nous

³ Sur les différentes facettes de l'imaginaire pascalien, on se reportera aux travaux de Philippe Sellier regroupés dans *Port-Royal et la littérature. I. Pascal*, Paris, Honoré Champion, "Lumière classique", 1999 ; et à l'article "Pascal : imaginaire et théologie" paru dans *Pascal/Port-Royal. New Trends in Port-Royal Studies*, *op. cit.*, pp. 39-57.

⁴ Nous adoptons la numérotation établie par Philippe Sellier et que l'on retrouve dans deux éditions des *Pensées* : (Bordas, "Classiques Garnier", 1991 et Librairie générale française, "Le Livre de Poche classique", 2000).

sommes "égarés, avec inquiétude et sans succès, dans des ténèbres impénétrables" (fr. 19), perdus sans espoir de trouver le chemin.

Chez Pascal, l'existence n'est ainsi qu'une longue suite de deuils, de défaites et d'abandons. Sans aucun doute, l'apologiste est l'auteur des plus saisissantes et des plus troublantes évocations de ce sentiment que Rousset appelle "l'inconstance noire" : "Ceux qui prennent sur l'homme le point de vue de Dieu, le point de vue de l'Essence et de la Permanence, regardent sa versatilité avec une stupeur inquiète, ils y reconnaissent le signe du péché, de l'absence douloureuse de Dieu" écrit l'auteur de *L'Anthologie de la poésie baroque*⁵. Comme avant lui Sponde, qui demandait en gémissant "D'où tant de fragilité? D'où tant d'inconstance?", ou comme Chassignet, Pascal exprime le désarroi de toute une génération devant le sentiment d'effondrement de toutes les certitudes. On trouve chez lui les symboles de fragilité, de mobilité, d'altération et de métamorphose réquisitionnés par ces écrivains de la fugacité : la métaphore biblique de l'herbe des champs ("*omnis caro foenum*", fr. 164), celle de la fumée, emblème de l'éparpillement, de la dispersion et du néant ("notre âme n'est qu'un peu de vent et de fumée" fr. 681, "ceux-là seront dissipés en fumée au jour de ma fureur", fr. 735), la flamme, symbole de la vie humaine, vive et lumineuse, mais fugace et prête à s'éteindre ("la vie de l'homme, etc ; la flamme ne subsiste point sans l'air", fr. 230) ; de l'image du feu, Pascal retient surtout qu'il se consume et s'anéantit : "tous les hommes passeront et seront consommés par le temps" (fr. 718). Cette angoisse devant l'instabilité se résume sous une antique notion chrétienne, mais à laquelle les baroques ont su donner une expression et une intensité toute particulière : la vanité, dont la description fait l'objet de la seconde liasse des *Pensées*.

Ce sentiment d'inconstance est lié à la crise des connaissances et des valeurs qui déstabilise les sciences à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle : la physique, l'astronomie, la médecine, la géographie, autant de disciplines pluri-millénaires dont la remise en cause radicale suscite le trouble. L'homme pascalien, conscient de ces bouleversements, en est angoissé : "condition de l'homme. Inconstance, ennui, inquiétude" (fr. 58). Au vrai, Pascal a amplement

⁵ Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française* [1961], Paris, José Corti, 1988, t. I, p. 6.

"Pascal et les reines de village : baroque et maniérisme à Port-Royal"

participé à cet effondrement du savoir qui explique cette impression de dérélliction ressentie par maints de ses contemporains. Par ses travaux scientifiques, en démontrant l'existence du vide, en adoptant la thèse d'un univers infini et que son absence de limites rend effrayant (fr. 231), en reléguant l'homme dans un "canton détourné de la nature" (fr. 230), Pascal sape la science établie et fait tomber l'être humain de la place d'honneur où l'avaient hissé les humanistes. Réduit à un inassignable "milieu entre rien et tout" (fr. 230), il est perdu dans un monde incompréhensible et qui n'est plus à sa mesure. Pascal est non seulement l'écho et le contemporain, mais l'acteur de cette crise de l'épistémè que, comme le dit Foucault, "à tort ou à raison on appelle baroque"⁶. Dans les années 1640 et 1650, les connaissances anciennes ont été définitivement ébranlées, mais Pascal n'est pas si pressé de hâter l'avènement d'un nouveau système du monde ; Descartes, dont l'entreprise tend à reconstruire un champ du savoir dévasté, est jugé "inutile et incertain" (fr. 118), et sa méthode peu convaincante. Loin de travailler à conjurer le sentiment de crise, l'auteur des *Pensées* va l'utiliser dans le cadre de son projet apologétique : il va travailler à accroître l'angoisse, il va creuser l'impression de vertige et d'ignorance, il va plonger à plaisir son lecteur libertin dans un néant vaste et noir et sans repères : c'est l'épouvante suscitée par le spectacle d'un monde en ruines et d'un homme abandonné qui sera, dans les *Pensées*, l'arme favorite du défenseur de la foi. Qu'est-ce que l'être humain ? Un Robinson Crusoe avant la lettre, mais perdu sur un îlot plus désertique que celui où devait échouer le héros de Defoe :

En voyant l'aveuglement et la misère de l'homme, en regardant tout l'univers muet et l'homme sans lumière abandonné à lui-même, et comme égaré dans ce recoin de l'univers sans savoir qui l'y a mis, ce qu'il y est venu faire, ce qu'il deviendra en mourant, incapable de toute connaissance, j'entre en effroi comme un homme qu'on aurait porté endormi dans une île déserte et effroyable, et qui s'éveillerait sans connaître et sans moyen d'en sortir (fr. 229).

La perte de toutes les certitudes et de tous les antiques repères ne mène pas Pascal à adopter un relativisme qui constituerait une objection majeure adressée à la vérité de la religion chrétienne : au contraire, il fait du christianisme la seule réponse acceptable, fût-ce

⁶ Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 65.

sous forme d'un pari métaphysique, à l'angoisse provoquée par la contemplation tourbillonnante d'un monde à la fois vide et vain.

L'exacerbation du sentiment d'inconstance conduit Pascal à orchestrer d'autres thèmes chers aux écrivains baroques, et d'abord celui du songe : le réel, inconsistant au point d'être délesté de tout poids ontologique, risque de basculer dans le simulacre sans qu'on puisse faire le départ entre rêve et réalité, "car la vie est un songe un point moins inconstant", comme l'écrit l'apologiste dans un bel alexandrin blanc (fr. 653), et aussi parce que l'homme est tissu de l'étoffe dont on fait les rêves : "Comme on rêve souvent qu'on rêve, entassant un songe sur l'autre, il se peut aussi bien faire que cette moitié de la vie où nous pensons veiller n'est elle-même qu'un songe, sur lequel les autres sont entés" (fr. 164). Dans cette vie irréaliste qui est la nôtre, nos rêves eux-mêmes ne sont que le rêve d'un songe : Pascal, à travers cette mise en abyme, ébauche ici un jeu de miroirs dont on trouverait des échos jusque chez Borges⁷.

Tout proche du thème du songe, et fondé comme lui sur cette impression d'une insoutenable légèreté de l'être, le modèle du théâtre sert à Pascal pour penser l'existence humaine. Comme Shakespeare, comme Calderon, l'auteur des *Pensées* estime que, dans ce monde si inconstant et inconsistant qu'il n'a pas plus de réalité qu'un décor de spectacle, l'homme, privé de toute épaisseur, n'est lui-même qu'un acteur ; du point de vue pessimiste de Pascal, il est le comédien d'une tragédie cruelle : "Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste. On jette enfin de la terre sur la tête, et en voilà pour jamais" (fr. 197). Philippe Sellier rapproche l'homme pascalien, monarque déchu de sa royauté originelle, du roi Lear égaré sur la lande et qui sent sa raison chanceler⁸. Mais, on le voit à travers ce fragment, l'être humain, quand il médite sur la condition humaine, emprunte aussi à Hamlet quelques-uns de ses traits : comme le héros du dramaturge anglais, il voit dans le monde sinon un promontoire stérile, du moins le domaine de la déraison et de l'orgueil ; comme lui encore, il est menacé par une folie d'autant plus inquiétante qu'elle n'est que le revers de la sagesse : "Le monde est si nécessairement fou que ce serait être fou par un autre tour de folie que de n'être pas fou"

⁷ Jorge Luis Borges, "Les ruines circulaires", in *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957 et 1965, pp. 53-60.

⁸ *Pensées*, édition Bordas citée, p. 204, note 3.

"Pascal et les reines de village : baroque et maniérisme à Port-Royal"

(fr. 31). Une commune vision du monde se détache ici, sans doute imputable à un semblable pessimisme religieux et existentiel issu des aspects les plus sombres de la pensée augustinienne.

À cette série d'images et de motifs qu'il est commode de regrouper sous le terme de "baroque", il convient d'ajouter le mode même du fonctionnement de la pensée pascalienne qui procède par renversements systématiques du pour ou contre (fr. 127) et plonge le lecteur dans un tourniquet tourbillonnant : "S'il se vante, je l'abaisse, s'il s'abaisse, je le vante, et le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible" (fr. 163). Pascal refuse l'un des préceptes majeurs de la logique d'Aristote, le principe de contradiction : "Contradiction est une mauvaise marque de vérité. Plusieurs choses certaines sont contredites. Plusieurs fausses passent sans contradiction. Ni la contradiction n'est marque de fausseté, ni l'incontradiction n'est marque de vérité" (fr. 208). Un tel déni des lois logiques s'apparente à ce que Gérard Genette appelle "réversibilité des contraires"⁹ : dans les *Pensées*, l'homme est non seulement à la fois grand et misérable, mais grand parce que misérable (ou plutôt parce "qu'il se connaît misérable", fr. 146) ; ce mode de raisonnement, destiné à étourdir l'esprit fort rationaliste, déjoue et défie les ratiocinations cartésiennes ou scolastiques : les opposés se confondent, les extrêmes se retrouvent, les contraires se rejoignent, non pour former une heureuse *coincidentia oppositorum* qui réconcilierait ces antinomies dans une harmonie sereine, mais pour constituer des figures monstrueuses et difformes. Le meilleur exemple de ce chaos anarchique dont aucun discours logique ne saurait rendre compte, c'est l'homme lui-même : "Quelle chimère est-ce donc que l'homme, quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradiction, quel prodige, juge de toutes choses, imbécile ver de terre, dépositaire du vrai, cloaque d'incertitude et d'erreur, gloire et rebut de l'univers" (fr. 164). Au rebours de l'homme selon Léonard, Pascal nous donne à voir un être écartelé entre des postulations si incompatibles qu'elles le déchirent. Ainsi, en ruinant le second principe de la logique d'Aristote, Pascal met en péril la pensée rationnelle et participe activement à la ruine des anciens savoirs qui définit, aussi bien chez Foucault que chez Clément¹⁰, cette crise de la

⁹ Gérard Genette, "L'univers réversible", *Figures I*, Paris, Le Seuil, "Points", 1966, pp. 9-20. Sur la réversibilité des contraires chez Pascal, voir aussi Philippe Sellier, "Imaginaire et théologie", art. cit., pp. 50-54.

¹⁰ Michèle Clément, *Une poétique de crise : poètes baroques et mystiques (1570-*

conscience européenne qu'on appelle baroque.

Enfin, si l'on confronte pour terminer le mode d'énonciation du discours pascalien aux traits définitoires donnés par G. Mathieu-Castellani, force est de reconnaître que les *Provinciales* comme les *Pensées* relèvent aussi, de ce point de vue, de la poétique baroque : "discours de vérité", le texte pascalien cherche de plus "emporter à tout prix l'adhésion [du destinataire]", quitte à recourir à une panoplie rhétorique impressionnante lorsqu'il s'agit de convaincre une opinion publique désarçonnée ou de fléchir les résistances du libertin. Or, ces définitions du discours baroque, G. Mathieu-Castellani les élabore de façon différentielle, pour les opposer à la poétique maniériste. Cette opposition constitue une clef pour situer la position pascalienne et résoudre certaines ambiguïtés de son écriture.

Les reines de village

Par son imaginaire, par sa vision du monde, par sa façon de saper les anciens savoirs devenus périmés, Pascal participe bien à cet ère de doute et d'inquiétude, de curiosité et de tourment que d'aucuns trouveront commode d'appeler "baroque", caractérisant d'un mot ce qui constitue l'esprit d'une époque. Mais les tenants de cette catégorie issue de l'histoire de l'art¹¹ ne se contentent pas de la définir de façon thématique ; ils y ajoutent (ou même, comme Genette, leur substituent) des déterminations d'ordre stylistique : le baroque, c'est aussi, voire d'abord, une rhétorique, tant en peinture qu'en littérature ; c'est un style, reconnaissable à son goût pour l'exubérance, les antithèses violentes, les métaphores vives, les images hardies, les hyperboles audacieuses. Une enquête quelque peu scrupuleuse sur le baroque de Pascal ne saurait donc faire l'économie d'un détour par la question du style. Or, à considérer aussi bien les *Provinciales* que les fragments de théorie littéraire inclus dans les éditions des *Pensées*, il semble bien que l'écrivain de Port-Royal ait été un adversaire de la luxuriance baroque.

1660), Paris, Champion, 1996.

¹¹ Jean Rousset, qui donna à la notion toute son extension, part des arts plastiques pour tenter de définir le baroque littéraire dans son grand ouvrage *Circé et le paon. La littérature de l'âge baroque en France* (Paris : José Corti, 1954).

" Pascal et les reines de village : baroque et maniérisme à Port-Royal"

Dans la Onzième Provinciale, par exemple, Pascal épingle un jésuite, Pierre Le Moyne, auteur d'un badinage galant intitulé *Éloge de la pudeur*, dans lequel il compare les joues empourprées d'une jeune femme aux ailes des anges :

Les Chérubins, ces glorieux,
Composés de tête et de plume,
Que Dieu de son esprit allume,
Et qu'il éclaire de ses yeux;
Ces illustres faces volantes
Sont toujours rouges et brûlantes,
Soit du feu de Dieu, soit du leur,
Et dans leurs flammes mutuelles
Font du mouvement de leurs ailes
Un éventail à leur chaleur.
Mais la rougeur éclate en toi,
Delphine, avec plus d'avantage,
Quand l'honneur est sur ton visage
Vêtu de pourpre comme un roi, *etc.*¹²

Dans ce poème, longuement cité par Pascal, abondent les métaphores filées et les préciosités d'écriture. Ces vers représentent, en matière de poésie, tout ce que Pascal déteste, et d'abord le mélange du profane et du sacré : une métaphore galante ravale ainsi les ailes des "Chérubins" célestes au rang de simples "éventails", et la beauté tout humaine de Delphine est assimilée à celle des créatures angéliques, infiniment pure et céleste. La débauche d'images et de couleurs qui se déploient dans ces vers illustrent aussi la tendance jésuite, inacceptable aux yeux du sévère janséniste, à transformer la foi en sucrerie dévote : bien loin d'inviter à une prise de conscience des sacrifices qu'impose une vraie conversion, ces vers somptueux n'inclinent-ils pas précisément le lecteur et la lectrice à succomber au chatoiement des créatures terrestres ? À la lecture d'une telle strophe, Delphine ne se sentira guère tentée de prendre les partis les plus rudes, et pensera au contraire, à tort, qu'elle peut mener une existence chrétienne tout en demeurant dans la douceur ouatée de sa vie mondaine. Mais, dans le choix pascalien d'incriminer précisément cet extrait, on devine d'autres raisons, plus obscures et peut-être moins conscientes : Pascal, qui envisage toujours le mouvement comme un écoulement sinistre,

¹² Blaise Pascal, *Les Provinciales*, édition de Louis Cognet et Gérard Ferreyrolles, Paris, Bordas, "Classiques Garnier", 1992, pp. 207-208.

n'éprouve-t-il pas une secrète aversion devant les danses tourbillonnantes des anges ? Le jésuite, contrairement à l'auteur des *Provinciales* et des *Pensées*, ne se représente pas la vie éternelle comme une Jérusalem céleste dans laquelle les élus seraient immobiles et debout — "nous serons debout sous les porches de Jérusalem" écrit Pascal dans sa paraphrase du psaume 136 (fr. 748) —, mais comme une joyeuse sarabande angélique ; il imagine leur ballet incessant et jouit de voir se dessiner leurs infinies arabesques. La poésie riche et imagée de Le Moyne propose aux lecteurs de jouir des créatures et de s'immerger dans leur miroitement bariolé ; elle resplendit à la façon des somptueux trompe-l'œil des églises romaines, et capte quelque reflet du débordement de couleurs et de lumières qu'on trouverait, par exemple, dans le *Triomphe de saint Ignace* qui orne le plafond du *Gesù*. Le Moyne peut s'enchanter et se griser sans remords de ce tourbillonnement de plumes et de la folle danse des flammes qui éclairent les visages angéliques, puisque la séduction des sens est, pour lui, la meilleure voie pour conduire à Dieu. Pascal, au contraire, si défiant envers les puissances trompeuses et les tentations sensibles qui, selon lui, ne mènent qu'au mal, ne peut qu'être effrayé de ces scintillements trompeurs et de ces irisations illusives ; pour lui, la vie chrétienne implique une ascèse non seulement morale et intellectuelle, mais aussi artistique. On devine le malaise éprouvé par Pascal face à cette écriture chargée et ostentatoire : les adjectifs saturant le texte ("illustres, rouges et brûlantes"), les figures précieuses provoquent des effets de surprise (ainsi la métonymie "faces volantes", et la double image finale : le rouge des joues devient par métaphore allégorie de l'honneur, et ce dernier est assimilé à un roi). Cette virtuosité de l'écriture, qui ne sert qu'à faire voir le talent de Le Moyne, scandalise le polémiste de Port-Royal d'autant plus profondément que l'auteur de cette plaisanterie se dit chrétien : "C'est ainsi que vous traitez indignement les vérités de la religion, contre la règle inviolable qui oblige à n'en parler qu'avec vérité et discrétion"¹³. Nous avons donc, dans ces vers, un exemple de cette *bouffonnerie* et de cette *enflure* que proscrit aussi Pascal dans les *Pensées* ("je hais également le bouffon et l'enflé", fr. 503).

Si l'on observe maintenant les fragments théoriques des *Pensées*, on s'aperçoit qu'ils vont tous dans le même sens, celui du refus de la "luxuriance", comme le montrent quelques condamnations

¹³ *Ibid.*

"Pascal et les reines de village : baroque et maniérisme à Port-Royal"

péremptoires griffonnées pour lui-même sur ses paperoles : "Éteindre le flambeau de la sédition : trop luxuriant. L'inquiétude de son génie : trop de deux mots hardis". De même, on repère chez l'apologiste un souci de pureté et de précision : "Il y a des lieux où il faut appeler Paris Paris et d'autres où il la faut appeler capitale du royaume". Un long fragment résume cette hostilité à la pléthore baroque de figures dont l'abondance lui paraît plus "bizarre" qu'ingénieuse :

Beauté poétique.

Comme on dit beauté poétique, on devrait dire aussi beauté géométrique, et beauté médicinale. Cependant on ne le dit point; et la raison en est qu'on sait bien quel est l'objet de la géométrie, et quel est l'objet de la médecine; mais on ne sait pas en quoi consiste l'agrément qui est l'objet de la poésie. On ne sait ce que c'est que ce modèle naturel qu'il faut imiter, et à faute de cette connaissance on a inventé de certains termes bizarres "siècle d'or", "merveille de nos jours", "fatal", etc. Et on appelle ce jargon beauté poétique.

Mais qui s'imaginera une femme sur ce modèle-là, qui consiste à dire de petites choses avec de grands mots, verra une jolie damoiselle toute pleine de miroirs et de chaînes, dont il rira, parce qu'on sait mieux en quoi consiste l'agrément d'une femme que l'agrément des vers. Mais ceux qui ne s'y connaîtraient pas l'admiraient en cet équipage, et il y a bien des villages où on la prendrait pour la reine. Et c'est pourquoi nous appelons les sonnets faits sur ce modèle-là les "reines de village". (fr. 486)

Ce fragment, qui a fait couler beaucoup d'encre, présente un intérêt tout particulier lorsqu'on considère que ce sont sans doute moins ici les jésuites que les écrivains jansénistes des années 1630 auxquels songe Pascal. On trouve en effet, par exemple chez le poète Arnauld d'Andilly, Solitaire retiré aux Granges de Port-Royal, ce type de périphrases et de métaphores rares. C'est sur le deuxième tour dénoncé ("Merveille de nos jours") que débute par exemple *Le Lys* composé par d'Andilly pour la *Guirlande de Julie*, suite de poèmes précieux composés pour le mariage de Julie d'Angennes ; on trouve une occurrence de "siècle d'or" dans les *Stances sur diverses vérités chrétiennes* composées par le même poète¹⁴ ; quant au troisième terme condamné, il apparaît à deux reprises dans les *Stances pour Jésus-*

¹⁴ *Stances sur diverses vérités chrétiennes*, stance 172, "De la véritable amitié". On trouve également une occurrence de cette expression sous la plume d'Antoine Lemaistre et de Gomberville dans des poèmes que reproduit le *Recueil de poésies chrétiennes et diverses*, publié par Pierre Le Petit en 1671 sous les auspices de Port-Royal (respectivement t. II, p. 121 et t. I, p. 204).

*Christ*¹⁵, recueils tous deux sortis des mains de l'aîné des Arnauld. Même s'il ne s'agissait ici que d'une surprenante coïncidence, et si Pascal ne songeait pas effectivement à d'Andilly, on ne saurait mieux montrer la différence de sensibilité poétique entre les deux générations de Port-Royal : d'une part, celle, "baroque", d'Arnauld d'Andilly ; d'autre part, celle, "classique" des maîtres d'œuvre de la *Logique* et de la *Grammaire* (en particulier Claude Lancelot, Antoine Arnauld ou Pierre Nicole, mais aussi Pascal). La scission entre le baroque et le classicisme passerait donc, pour ainsi dire, à l'intérieur du monastère.

De ses attaques contre l'écriture exubérante aussi bien des jésuites que de certains de ses amis jansénistes, et des pensées qu'il nous a laissées sur la théorie littéraire, on pourrait aisément conclure que Pascal est hostile au style baroque, leçon que corroborerait, par exemple, l'admiration que nourrit à son égard Boileau, ainsi qu'en témoigne Madame de Sévigné :

On parla des ouvrages des anciens et des modernes. Despréaux soutint les anciens, à la réserve d'un seul moderne qui surpassait, à son goût, et les vieux et les nouveaux [...]. Le jésuite [...] presse Despréaux de nommer cet auteur si merveilleux [...]. Despréaux lui dit: "mon Père, ne me pressez point." Le Père continue. Enfin, Despréaux le prend par le bras, et le serrant bien fort, lui dit: "mon Père, vous le voulez. Eh bien! c'est Pascal, morbleu."¹⁶

"Contrariétés"

On en resterait alors à une conclusion boiteuse : Pascal resterait baroque par son imaginaire et par sa façon d'envisager l'homme et le monde, et s'en détacherait du point de vue de son écriture qui ferait de lui un classique. C'est le sentiment auquel se rallient beaucoup de commentateurs, par exemple Jean Rohou, qui estime que Pascal est baroque par sa pensée paradoxale et anxieuse, et classique par son attachement à la "structure fonctionnelle" d'une

¹⁵ Paris, E. Martin, 1628. Stances 43 et 63.

¹⁶ Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1978, t. III, p. 811. La lettre est du 15 janvier 1690.

écriture qui, partout, resterait celle d'un géomètre¹⁷. Une telle disjonction, loin de nous satisfaire, ne tend qu'à montrer l'insuffisance des catégories employées, qui échouent à montrer la cohérence de l'œuvre pascalienne, dans sa forme comme dans son contenu. La situation devient encore plus confuse lorsqu'on examine le style de Pascal, qui ne nous montre pas que nous ayons affaire à cette écriture faite de mesure et de retenue dans lesquelles on a l'habitude de reconnaître des valeurs "classiques" ; bien au contraire, Pascal use des figures les plus étincelantes, pas si éloignées au fond de ce style flamboyant que chérissaient les poètes "baroques" de la première génération de Port-Royal, et qu'il semblait condamner dans le fragment *Beauté poétique* : pour "remuer" le libertin et lui faire quitter, si l'on peut dire, son sommeil dogmatique, Pascal opte pour une écriture de la véhémence et ne recule devant aucun procédé. Il manie avec un art consommé les antithèses emportées : "Peu de chose nous console parce que peu de chose nous afflige" (fr. 77). Il accumule à plaisir les hyperboles de dimension cosmique : "Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout" (fr. 230). Il multiplie les répétitions qu'il organise parfois en chiasmes foudroyants : "La mort est plus aisée à supporter sans y penser que la pensée de la mort sans péril" (fr. 170). Enfin, pour rendre compte de la dualité de l'homme, il est amené à forger d'extraordinaires oxymores : "le plaisant dieu que voilà ! O ridicolosissime heroe !" (fr. 81). On ne saurait imaginer formulations plus contraires à cet effet de sourdine qui prévaut, on le sait depuis les travaux de Léo Spitzer, dans les œuvres classiques.

À ce point de la démonstration, on reste quelque peu perplexe. Nous sommes en effet confrontés à un tissu d'incompatibilités ; l'examen de l'écriture pascalienne sous l'angle de la distinction habituelle baroque/classique fait apparaître une contradiction majeure entre le discours théorique et la pratique de l'écriture, contradiction qui fait écho des oppositions qui paraissent diviser toute l'histoire de Port-Royal, alors même que les écrivains de ces deux générations, qui se côtoyaient, n'ont jamais polémique sur ces questions et n'ont cessé de travailler ensemble : Pierre Nicole le prétendu classique et Arnauld d'Andilly le prétendu baroque ont ainsi pu participer ensemble à une

¹⁷ Jean Rohou, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Éditions Nathan, 1989, p. 192.

anthologie de poèmes publiée en 1671¹⁸. Il faut donc admettre que, s'il y a du vrai dans cette dichotomie baroque/classique qui n'est pas, du point de vue de la compréhension des œuvres, complètement stérile, elle a le défaut de laisser échapper l'essentiel : elle fait perdre de vue l'unité tant de l'œuvre pascalienne que du discours critique port-royaliste dans son ensemble. L'utilisation conjointe des deux catégories de baroque et de classicisme ne permet de rendre compte ni de la cohérence de l'œuvre pascalienne, ni de celle du groupe de Port-Royal au XVII^e siècle : elles introduisent des divisions artificielles entre des écrivains qui s'entendaient parfaitement, et accusent, dans le texte pascalien, des ruptures qui n'ont pas lieu d'être si l'on postule la cohérence interne de l'œuvre de Pascal.

L'art et la manière

Pour dénouer ce nœud gordien d'antinomies, il faut substituer à la dichotomie baroque/classique une triade qui fasse intervenir une troisième catégorie, celle de maniérisme, elle aussi inspirée de l'histoire de l'art mais souvent moins maltraitée que celle de baroque, sans doute parce qu'elle est extrapolée des textes de Vasari traitant de la "*belle maniera*" ou de la "*maniera moderna*". L'un des premiers à l'avoir appliqué à la littérature est Ernst Robert Curtius, dans son maître ouvrage *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, datant de 1947¹⁹ ; c'est encore, pour l'essentiel, sur ses définitions que l'on s'appuiera ici. Le maniérisme, tant pictural que littéraire, est une esthétique artificialiste qui trouve à s'exprimer dans un art de cour intellectuel, compliqué et ingénieux ; c'est aussi un art qui se nourrit de mythologie et de subtilités pétrarquistes portées à un point de raffinement extrême ; et surtout, l'art maniériste est un jeu gratuit et virtuose avec les formes et les modèles, et qui n'a en vue que sa propre fin. Or, si l'on examine à nouveaux frais non seulement les textes théoriques de Pascal sur le style, mais le point de vue de l'ensemble des écrivains port-royalistes, on s'aperçoit qu'ils s'accordent tous pour condamner cette esthétique jugée cérébrale, décadente et faisandée qu'on nomme maniérisme.

¹⁸ *Op. cit.*

¹⁹ E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, P.U.F., "Agora", 1956, pp. 427-470.

" *Pascal et les reines de village : baroque et maniérisme à Port-Royal* "

Ainsi, Pascal et ses amis considèrent tous que la littérature n'est pas — ne peut pas — être une activité ludique. Une écriture qui n'a pour objet que d'exhiber la virtuosité de l'écrivain est non seulement inutile, mais perverse : elle est une manifestation de cet amour-propre narcissique dont l'augustinisme fait la racine de tout mal. C'est cette habileté sans objet qui, par exemple, exaspère Pascal dans le texte de Le Moyne : un religieux aussi talentueux n'a pas d'excuse lorsqu'il ne met pas sa plume au service exclusif des vérités chrétiennes ; l'ornementation superflue, la complexité de motifs décoratifs inutiles, ce sont là les griefs de fond que le polémiste adresse à son adversaire. Les fragments des *Pensées* sur le style explicitent ce jugement : lorsque Pascal préfère, à l'affectation, le naturel, garantie d'une pensée sincère et transparente, c'est le procès d'une des grandes tendances maniéristes qu'il propose²⁰ :

Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme. Au lieu que ceux qui ont le goût bon et qui en voyant un livre croient trouver un homme, sont tout surpris de trouver un auteur. (fr. 554)

C'est dans la même perspective de polémique anti-maniériste qu'on peut interpréter le rejet, par l'apologiste, d'une éloquence fondée sur l'artifice, par exemple lorsqu'il assimile les figures forcées aux fausses fenêtres qui rappellent l'esthétique du trompe-l'œil :

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. (fr. 466)

Les jeux sur les mots sont ici reniés au nom d'un souci de clarté et d'une justesse qui ne soit pas purement formelle ; il en va de même pour les pointes des épigrammes trop subtiles, ainsi "celle des deux borgnes" écrite par Geronimo Amaltei et paraphrasée par Du Bellay : elle "ne vaut rien, car elle ne les console pas et ne fait que donner une pointe à la gloire de l'auteur" (fr. 650²¹). Ce fragment fait directement

²⁰ Le maniérisme, explique en effet Curtius, "prétend dire des choses non pas normalement, mais anormalement. Au naturel, il préfère l'artificiel, l'alambiqué ; il veut surprendre, étonner, éblouir", *ibid.*, p. 441.

²¹ Voici le texte de l'épigramme, dans la traduction de Du Bellay :

Jeanne et André son fils sont beaux comme le jour ;
Mais chacun d'eux d'un œil a perdu la lumière.
André, donne celui qui te reste à ta mère :

écho à un traité de l'épigramme écrit à l'époque où Pascal préparait son apologie et rédigé par Pierre Nicole, le *Traité de la vraie beauté*²², dans lequel on trouverait des opinions du même ordre. Ce à quoi Pascal et Nicole répugnent, ce ne sont pas les figures hardies, c'est la disproportion, valeur maniériste entre toutes : lorsque le premier reproche aux mauvais poèmes de "dire de petites choses avec de grands mots" (fr. 486), ou lorsque le second estime que "les mots s'accordent avec les choses lorsqu'on exprime les grandes [choses] avec de grands mots, les choses médiocres avec des mots médiocres"²³, tous deux fustigent cette prolifération cancéreuse des mots contre les choses caractéristique de l'anti-naturalisme maniériste, esthétique où, comme son nom l'indique, la manière l'emporte sur la matière²⁴. Partout, dans les *Pensées*, affleure cette répugnance à l'égard d'une esthétique privilégiant le décentrement et la disproportion ; ainsi, alors que le peintre ou l'écrivain maniéristes aiment les effets de grossissement, cultivent le détail et adoptent volontiers des points de vue insolites, Pascal, au contraire, est hanté par la quête du point fixe qui puisse rétablir, en morale, l'équilibre de la perspective :

Ainsi les tableaux vus de trop loin et de trop près. Et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu. Les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture. Mais dans la vérité et dans la morale, qui l'assignera ? (fr. 55)

Le paradigme pictural, utilisé ici pour figurer la recherche de la vérité, trahit l'aversion de Pascal envers les compositions compliquées et affectées des maniéristes, au profit d'une peinture strictement perspectiviste, à la fois géométrique, lisible et claire.

De tels principes anti-maniéristes ne sont pas propres à Pascal,

Elle sera Vénus et tu seras l'amour. (reproduit dans *Pensées*, éd. P. Sellier, *op. cit.*, p. 444, note 6).

²² Pierre Nicole, *Dissertatio de vera pulchritudine et adumbrata*, publiée en français sous le titre *La Vraie Beauté et son fantôme et autres textes d'esthétique*, édition critique et traduction de Béatrice Guion, Paris, Honoré Champion, 1996. Voir par exemple "Des petites subtilités et des jeux sur les mots", chapitre XIX, pp. 116-117 ; voir aussi pp. 125-126, l'opinion négative de Nicole sur les "pointes froides".

²³ *Ibid.*, p. 64-65.

²⁴ Voir Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque en Europe et en France*, Paris, P.U.F., "Écriture", 1995, p. 38.

"Pascal et les reines de village : baroque et maniérisme à Port-Royal"

mais sont partagés par tout Port-Royal, y compris par les écrivains, pourtant baroquissants, de la génération précédente. D'Andilly, ainsi, au seuil de sa vie de Jésus, ne justifiait son écriture de l'excès et de la démesure que par la majesté de son objet divin :

Ceux qui consacrent leurs plumes à Dieu peuvent sans crainte déployer toutes les forces de leur esprit: rien ne leur saurait donner de bornes dans un champ qui n'en a point: tout y est infini, éternel, adorable: la perfection y consiste en l'excès; et cet excès est toujours beaucoup au-dessous de la vérité.²⁵

Les figures audacieuses ne sont donc pas disproportionnées, elles s'accordent avec l'objet divin qu'elles ne parviendront pas à épuiser. Sur le principe, Pascal n'est donc, en fait, pas si loin de son prédécesseur qu'il avait semblé d'abord ; bien des figures qui paraissent excessives chez lui se révèlent en fait légitimes car fondées en vérité : *stricto sensu*, et quelle que soit la violence des tournures employées, affirmer que l'homme est un chaos où se mêlent les deux infinis n'est pas une hyperbole, mais l'expression exacte de la réalité. Ce ne sont pas les figures trop hardies en elles-mêmes que Pascal stigmatise, mais celles qui ont perdu toute relation avec le réel et brillent comme des bijoux sur fond de néant. Sur ce point, il n'y a pas de désaccord entre les écrivains de Port-Royal : les ornements ne sont condamnables que s'ils ne trouvent pas leur origine dans la vérité ("il faut de l'agréable et du réel, mais il faut que cet agréable soit lui-même pris du vrai.", fr. 547). Pascal et ses amis s'élèvent donc seulement contre la conception toute maniériste d'un langage qui trouverait en lui-même sa propre justification, dans la gratuité ludique d'un art qui n'aurait en vue que l'admiration suscitée par sa perfection formelle²⁶ : "Tout ce qui n'est que pour l'auteur ne vaut rien" (fr. 650), affirme l'apologiste d'un ton qui ne souffre pas de réplique. N'était-ce pas précisément cette œuvre fermée sur elle-même à quoi renvoyait, dans le fragment "Beauté poétique", l'image de cette reine de village couverte de *miroirs* et de chaînes ? Le miroir est ici à la fois le symbole de l'amour-propre, mais aussi de la specularité autotélique d'une œuvre littéraire sans doute séduisante, mais dont le crime irrémédiable réside dans sa clôture interne. Pour les jansénistes, seul Dieu est autosuffisant, lui seul constitue à lui-même sa propre fin. Bien plus que la frivolité du style maniériste, c'est son caractère

²⁵ *Poème sur la vie de Jésus-Christ*, "Préface" non paginée.

²⁶ Sur la virtuosité maniériste, voir E.R. Curtius, *op. cit.*, p. 443.

autoréférentiel qui suscite les critiques non seulement de Pascal mais, sur ce point capital, de tout Port-Royal. Cette femme pleine de miroirs, cette reine de village à quoi l'apologiste réduit la "fausse beauté"²⁷ poétique, ce pourrait être une définition allégorique, et toute arcimboldesque, du maniérisme. Cette notion de fausse beauté parcourt en fait toute la réflexion esthétique de Port-Royal ; d'Andilly et son ami Godeau stigmatisaient la beauté fardée et recouraient à la métaphore du maquillage pour dénoncer la mauvaise poésie :

Poètes, c'est à tort que l'on veut vous réduire
 À plaire à nos esprits plutôt qu'à les instruire;
 Qu'aux solides beautés dont éclate votre art
 On veut que vous mêliez le mensonge et le fard.²⁸

Pascal s'en prend à ce qu'il appelle les "fausses beautés" de Cicéron et même de saint Augustin²⁹, tandis que Nicole oppose, dans son traité poétique, la fausse beauté à celle qui est "vraie et solide"; il reprend cette distinction dans son *Traité de l'éducation d'un prince* de 1670 :

Il y a deux sorte de beautés, dans l'éloquence, auxquelles il faut tâcher de rendre les enfants sensibles. L'une consiste dans les pensées belles et solides, mais extraordinaires et surprenantes. Lucain, Sénèque et Tacite sont remplis de ces sortes de beautés.

L'autre, au contraire, ne consiste nullement dans les pensées rares, mais dans un certain air naturel, dans une simplicité facile, élégante et délicate, qui ne bande point l'esprit, qui ne lui présente que des images communes, mais vives et agréables, et qui sait si bien le suivre dans ses mouvements, qu'elle ne manque jamais de lui proposer sur chaque sujet les objets dont il peut être touché, et d'exprimer toutes les passions et les mouvements que les choses qu'elle représente y doivent produire. Cette beauté est celle de Térence et de Virgile.

On perçoit vers laquelle de ces deux beautés penchent le cœur et l'esprit de Pierre Nicole : "Et l'on voit par là qu'elle est plus difficile

²⁷ Sur la notion de "fausse beauté" dans l'esthétique de Port-Royal, voir le traité de Nicole "*Dissertatio de vera pulchritudine et adumbrata*", *op. cit.* Voir aussi Jean Mesnard, "Vraie et fausse beauté dans l'esthétique du XVII^e siècle", in *La Culture du XVII^e siècle*, *op. cit.*, pp. 210-235.

²⁸ Antoine Godeau, "À M. d'Andilly", in Arnauld d'Andilly, *Œuvres chrétiennes*, *op. cit.*

²⁹ *Pensées*, fr. 610.

"Pascal et les reines de village : baroque et maniérisme à Port-Royal"

que l'autre, puisqu'il n'y a point d'auteurs dont on ait moins approché que de ces deux-là [Térence et Virgile]³⁰. Quelques lignes plus loin, le janséniste s'attaque explicitement au "style des pointes, qui est un très mauvais caractère". À la lumière de cette définition de Nicole, il est sans doute possible d'identifier la "fausse beauté" décrite par les port-royalistes à travers tout le siècle, et en particulier par Pascal, avec cette esthétique ingénieuse et brillante qu'on appelle le maniérisme.

Cette hypothèse qui fait de Port-Royal non pas un bastion de l'anti-baroquisme, mais une citadelle anti-maniériste, on pourrait en trouver des échos dans le désaveu, souvent répété, de la poésie amoureuse pétrarquaisante³¹, dans le refus de l'inspiration mythologique³², dans l'aversion pour le monde de la cour où s'épanouissent peinture et littérature maniéristes³³, et, surtout, dans l'hostilité partout affichée, en particulier chez Nicole et Pascal, à l'encontre de toute forme d'exacerbation du moi³⁴. Ainsi, Nicole, à l'occasion d'un traité pédagogique, exprime ses réserves à l'égard de Pline, trop tourné vers le soin de sa propre gloire :

Il y a, par exemple, dans Pline le Jeune, un air de vanité et d'un amour tendre de la réputation, qui gâte ses lettres, quelque pleines d'esprit qu'elles soient, et qui fait qu'elles sont d'un mauvais genre, parce qu'on ne saurait se le représenter que comme un homme vain et léger.³⁵

Tous ces thèmes constituent autant de *leitmotive* qui reviennent sans cesse sous les plumes jansénistes et prennent pour cible des éléments-clefs de l'esthétique maniériste ; or, sur ces points, l'opinion des Solitaires n'a jamais divergé à travers tout le XVII^e siècle, de l'époque de Saint-Cyran à celle du grand Arnauld. D'Andilly, par exemple, au détour d'un dizain à caractère moral et tout flamboyant qu'il fût, met en garde le peintre contre l'idolâtrie que constituerait l'attachement à

³⁰ *Traité de l'éducation d'un prince*, in Pierre Nicole, *Essais de morale*, choix d'essais introduits et annotés par Laurent Thirouin, Paris, P.U.F., "Philosophie morale", pp. 300-301.

³¹ Arnauld d'Andilly, *Stances sur diverses vérités chrétiennes*, stance 50.

³² Arnauld d'Andilly, *Poème sur la vie de Jésus-Christ*, stance 2.

³³ Arnauld d'Andilly, *Stances sur diverses vérités chrétiennes*, stance 199.

³⁴ "Le moi est haïssable", écrit ainsi Pascal dans les *Pensées* (fr. 494). Arnauld d'Andilly avait consacré une stance à l'amour-propre dans ses *Stances sur diverses vérités chrétiennes* (stance 32).

³⁵ *Traité de l'éducation d'un prince*, *op. cit.*, p. 299.

son tableau sans considération de son modèle :

Comme un peintre excellent lorsqu'il forme l'image
 Ou de Jésus-Christ même, ou des plus grands des saints,
 Passe insensiblement dans ses rares desseins
 De l'amour du modèle à l'amour de l'ouvrage [...].³⁶

Ces vers illustrent l'ambiguïté inhérente à toute imitation, qu'elle soit picturale ou poétique: si la faiblesse de l'homme implique le recours à l'art et à la poésie pour lui enseigner les vérités de la religion, la facilité avec laquelle l'individu précisément en raison de cette même faiblesse fait un mauvais usage de ses sens, rend ce recours hasardeux, quelque pur que puisse être le projet du poète. On peut aisément extrapoler un tel avertissement qui vaut aussi pour l'écrivain, et pas seulement pour l'art pictural : une fois de plus, c'est la virtuosité gratuite qui est mise en cause ici, et qui, en nourrissant la vanité et l'orgueil, fait sombrer dans l'idolâtrie celui qui s'en rend coupable.

On comprend mieux, dès lors, la position de Pascal, bien plus cohérente que ne le laissait apparaître la dichotomie trop simple, et finalement non opératoire ici, qui opposerait un Pascal baroque à un Pascal classique, antinomie qui ne conduit qu'à d'insurmontables contradictions. En fait, en dépit de quelques attaques ponctuelles portées contre d'Andilly ou Antoine Lemaître dans des fragments qui n'auraient sans doute jamais été publiés, Pascal n'est pas aussi éloigné qu'on l'aurait cru tout d'abord des auteurs de la première génération de Port-Royal, ouvertement "baroque". Car ce n'est pas la rhétorique de l'abondance elle-même que met en cause l'apologiste du jansénisme, c'est *un certain usage*, gratuit et ludique, de figures qui trouvent au contraire leur pleine légitimité quand elles sont mises au service d'une cause juste, comme une défense de la doctrine de la grâce efficace (c'est l'objet des "petites lettres" provinciales), ou, surtout, une apologie pour la religion, qui constitue le vrai sujet de la plupart des fragments réunis habituellement sous le titre de "Pensées". Il n'y a donc pas à s'étonner que Pascal d'une part recoure à des tournures et à des thèmes d'origine baroque et que d'autre part, méditant sur le style, il dénonce les excès d'une parole hypertrophiée et boursouflée : les images d'anamorphoses, de décentrement, de labyrinthe du monde, à coup sûr d'origine maniériste, sont récupérées et justifiées dans la mesure où elles sont utilisées à des fins religieuses

³⁶ Arnauld d'Andilly, *Stances sur diverses vérités chrétiennes*, stance 254.

ou édifiatrices. En acceptant de faire flèche de tout bois, y compris des armes de ses adversaires, Pascal fait sienne la théorie augustinienne, exprimée dans le *De Doctrina christiana*, des dépouilles d'Égypte, selon laquelle les Hébreux étaient fondés, au moment de l'Exode, à emporter avec eux les richesses de Pharaon pour peu qu'elles servent à orner le Tabernacle du Dieu vivant³⁷.

On perçoit donc ici tout le profit que procure l'introduction de la notion de maniérisme aux côtés de celle de baroque pour comprendre le rôle et la fonction de la littérature chez Pascal et à Port-Royal : malgré des divergences de goût qui correspondent à l'évolution du siècle, tous les Solitaires se retrouvent pour condamner une conception virtuose et refermée sur elle-même de l'art et de la littérature. L'anti-maniérisme apparaît ainsi comme le plus petit commun dénominateur qui unit des auteurs de sensibilité aussi différente que d'Andilly, Pascal ou Pierre Nicole, qui s'accordent pour condamner une littérature réduite à un simple jeu de miroirs destiné à nourrir l'amour-propre d'un écrivain orgueilleux et idolâtre de sa création. S'il y a, la chose est connue, une composante anti-maniériste dans le classicisme, il y en a une aussi dans le baroque, et en particulier, sans doute, chez les écrivains religieux. S'agissant de Pascal, nous pouvons donc proposer une réponse à la question posée en introduction, et conclure que Pascal n'est pas classique, encore moins "pré-classique" : il est, comme bien d'autres écrivains en son temps, à Port-Royal et ailleurs, à la fois profondément baroque et viscéralement anti-maniériste. Au fond, lorsqu'il s'agit de saisir la cohérence et l'unité de la pensée pascalienne, ce ne sont pas les catégories de maniérisme et de baroque qui se révèlent non pertinentes ; la notion floue, encombrante et inutile, et dont on peut sans dommage faire ici l'économie, ce serait plutôt celle de classicisme³⁸.

³⁷ *La Doctrine chrétienne*, II, XL, 60-61; *Quatre-vingt trois questions diverses*, question 53.

³⁸ Sur le classicisme envisagé comme anti-maniérisme, voir Jules Brody, "Constantes et modèles de la critique anti-'maniériste' à l'âge 'classique'", in *Lectures classiques*, Charlottesville, Rookwood Press, 1996, pp. 17-40; article paru auparavant dans: *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 40, 1987, pp. 95-121 ; J. Brody suit en cela l'opinion de Curtius, qui ôte toute historicité à la notion : "le maniérisme est une constante de la littérature européenne" (*La Littérature et le Moyen Âge latin*, op. cit., p. 428). Sur la polémique anti-baroque à l'âge classique, voir Renate Baader, "La polémique anti-baroque dans la doctrine classique", in *Baroque*, 6, 1973, pp. 133-148.