

# Pascal et la musique

par Jean MESNARD

*Chargé de conférences*

*à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Bordeaux.*

**L**E sujet que nous abordons ici, hâtons-nous de l'avouer, est extrêmement mince. Du moins fournit-il l'occasion de rendre hommage à une catégorie de témoins de Pascal à laquelle on ne songe jamais, aux anciens historiens de Clermont, à ces chroniqueurs locaux peu connus hors des frontières de l'Auvergne, et pourtant détenteurs d'informations qu'ils ont été parfois seuls à transmettre<sup>1</sup>. Celui qui permet de poser le problème que nous voudrions essayer de résoudre se nomme Pierre Durand; c'est un contemporain de Pascal, dont la famille était d'ailleurs alliée à la sienne. Il fit paraître en 1662, avec un achevé d'imprimer du 4 septembre, c'est-à-dire quelques jours après la mort de Pascal, une réédition du savant ouvrage que son illustre compatriote Jean Savaron avait publié en 1607 sous le titre *Les Origines de Clermont*. Beaucoup plus ample que l'ouvrage primitif, la réédition se recommande en particulier par les détails qu'elle apporte sur le Clermont

Communication au Colloque des Amis de Port-Royal, Clermont-Ferrand, 30 mai 1962.

1. Voir, dans notre édition des *Œuvres complètes* de Pascal, au tome I, la section *Documents et Témoignages d'origine clermontoise*. Desclée, de Brouwer (Sous presse).

du XVII<sup>e</sup> siècle et sur les grands hommes, ecclésiastiques et « séculiers », qui y ont vu le jour. Entre ceux qui ont eu le privilège d'une notice détaillée figure Étienne Pascal. Après avoir rappelé l'attachement de ce dernier pour la géométrie, le chroniqueur ajoute : « Il prit aussi pour divertissement la musique, où il avait de si belles notions pour la composition qu'il était estimé un des plus habiles en cet art par ceux-mêmes qui le professent <sup>2</sup>. »

Depuis trois cents ans qu'il est publié, ce texte n'a pas encore reçu le commentaire qui s'impose. C'est ce commentaire que nous voudrions essayer de fournir.

#### I. — SCIENCE ET MUSIQUE DANS L'ENTOURAGE DE PASCAL ENFANT.

A vrai dire, le goût d'Étienne Pascal pour la musique paraîtra tout à fait naturel si l'on veut bien se représenter ce qu'était cet art à une époque où sa place dans l'ensemble des activités intellectuelles était fort différente de ce qu'elle est devenue actuellement. La musique d'aujourd'hui, en dépit d'un brillant effort de renouvellement, repose sur une sorte d'infrastructure fixe, définie par exemple par l'emploi d'instruments aux normes indiscutées. En revanche, au temps d'Étienne Pascal, et au temps de la jeunesse de Blaise, la musique est en pleine recherche d'elle-même; c'est l'art tout entier qu'il s'agit de créer, ou de recréer.

Dès lors, la musique se trouve comme au carrefour des sciences. Elle intéresse le mathématicien, car elle est science des intervalles, des divisions de la gamme; elle utilise les notions de rapport et de proportion. En même temps intervient le physicien, dont le domaine comprend l'étude des phénomènes d'acoustique. Le physiologiste et le psychologue ont à s'occuper concurremment de la distinction des sons agréables et désagréables, de l'influence de la musique sur le comportement de l'homme, et de l'éventuelle valeur thérapeutique de cet art. De là, à la suite des pythagoriciens et de Platon, il est permis de s'élever vers la philosophie, voire la théologie, et d'envisager le rôle de la musique comme facteur d'harmonie dans l'univers des astres et dans celui des êtres vivants. Inversement, il est possible de descendre jusqu'aux plus humbles problèmes techniques soulevés par la construction des instruments.

2. P. 286. Dans notre édition citée ci-dessus, on trouvera d'autres documents qui font état de la compétence d'Étienne Pascal en matière de musique. Nous y publions aussi la notice manuscrite qui a servi de source à Pierre Durand.

Aussi bien, les savants de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle s'occupent-ils beaucoup de musique. Rappelons le cas de Galilée, dont le père, Vincent Galilée, était précisément musicien; celui de Descartes, dont le premier ouvrage fut ce *Compendium musicae* écrit en 1618 et publié seulement à sa mort, en 1650. Mais le nom qu'il convient surtout de citer ici est celui du Père Mersenne, qui accorde à la musique une place centrale dans sa pensée et dans son œuvre. La lecture de sa correspondance<sup>3</sup> en fournit une preuve péremptoire. Mais ses écrits imprimés ne sont pas moins expressifs. Dès 1623, les *Quaestiones celeberrimae in Genesim* manifestent une prédilection qui s'affirmera davantage encore dans la grande série d'ouvrages commencée en 1627 par le *Traité de l'harmonie universelle*, poursuivie en 1634 par les *Questions harmoniques* et par les *Préludes de l'harmonie universelle*, en 1636 par les *Harmonicorum libri*, traduits l'année suivante sous le titre *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons et des mouvements, des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants et de toutes sortes d'instruments harmoniques*. De tous ces travaux la portée n'était pas moins philosophique et religieuse que scientifique et musicale : le célèbre minime croyait profondément à la possibilité d'agir sur les âmes et de les améliorer par le moyen de la musique<sup>4</sup>.

Il convient d'insister sur la date de ces grands ouvrages. Elle nous reporte à l'époque où les Pascal, arrivés à Paris en 1631, commencent à fréquenter Mersenne et où celui-ci, en 1635, fonde son académie, dont Étienne Pascal et son fils seront parmi les membres les plus brillants.

Les deux Clermontois avaient encore d'autres amis qu'intéressait la musique : ce Beaugrand qui, en 1634, fut avec Étienne Pascal l'un des commissaires chargés d'enquêter sur l'affaire Morin<sup>5</sup>, et, amis plus intimes encore, Roberval et Le Pailleur. La bibliothèque de ce dernier, dont nous avons retrouvé l'inventaire<sup>6</sup>, renferme

3. Une part importante de la documentation utilisée dans cet article provient de la remarquable édition de cette *Correspondance*, en cours de publication.

4. R. LENOBLE, *Mersenne ou la naissance du mécanisme*, Paris, 1643, p. 522-531.

5. Voir, sur cette affaire, la grande édition des *Œuvres* de PASCAL par Brunshvicg, Paris, 1908, t. I, p. 169-171, ou le tome II de notre propre édition.

6. Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à notre article

plusieurs ouvrages sur la musique, notamment « les deux tomes de la *Musique* de Zarlin » — Zarlino, le grand théoricien italien — et le *Traité des instruments à corde* de Mersenne, l'une des parties de l'*Harmonie universelle*. On sait aussi que Le Pailleur chantait agréablement et qu'il était fort apprécié pour ce don dans les compagnies qu'il fréquentait.

La musique était donc l'un des sujets le plus fréquemment abordés dans la conversation des milieux savants aux alentours de 1635. Il n'est pas étonnant qu'Étienne Pascal y ait consacré une part de ses activités. Mais Pierre Durand montre qu'il y réussit d'une manière particulièrement brillante. Serait-il possible de présenter quelques faits à l'appui de cette affirmation ?

Il en est un bien connu, mais dont la portée n'a pas été comprise : la dédicace à Étienne Pascal du livre VI du *Traité des instruments à cordes* du Père Mersenne, partie de l'*Harmonie universelle*. Ce livre est intitulé *Des orgues* <sup>7</sup>. La dédicace est datée du 1<sup>er</sup> novembre 1635. Elle est évidemment un hommage rendu à la science musicale du président.

Un second fait n'est pas moins connu et n'est pas mieux compris. Il nous intéresse d'autant plus qu'il concerne Blaise lui-même. On connaît le récit de Gilberte sur l'enfance de son frère :

« Une fois, par hasard, quelqu'un ayant frappé à table un plat de faïence avec un couteau, il prit garde que cela rendit un grand son, mais qu'aussitôt qu'on eut mis la main dessus, cela l'arrêta. Il voulut en même temps en savoir la cause, et cette expérience le porta à en faire beaucoup d'autres sur les sons. Il y remarqua tant de choses qu'il en fit un traité à l'âge de onze ans, qui fut trouvé tout à fait bien raisonné <sup>8</sup>. »

Il n'y a pas lieu de contester ce récit. Il reste que Gilberte nous égare quant aux raisons profondes qui ont pu pousser le jeune Blaise à écrire un *Traité des sons*. L'intérêt qu'il manifestait pour cette matière venait d'abord de la place occupée par la musique dans les propos et dans toute la vie de son père. On remarquera la date de ce traité, 1634, date qui se déduit de l'âge prêté à Blaise au moment où il l'écrivit : elle nous ramène à l'époque des grandes

*Pascal à l'Académie Le Pailleur*, dans les *Archives internationales d'histoire des sciences*, 1962.

7. Mersenne a omis de changer le titre *Traité des instruments à corde* au moment où il abordait une nouvelle catégorie d'instruments.

8. Voir *Pensées*, éd. Lafuma, 3<sup>e</sup> éd., Delmas, 1960, p. 30.

recherches de Mersenne. L'enfant obéissait aux suggestions de son milieu. Ainsi, la première œuvre de Pascal, comme la première œuvre de Descartes, aura eu la musique pour sujet. Il est regrettable que rien ne nous soit parvenu de ce *Traité*.

Mais, dira-t-on, ces faits n'attestent qu'une connaissance théorique de la musique, une manière scientifique d'envisager cet art. Or, Pierre Durand faisait aussi d'Étienne Pascal un compositeur. Quoique, à cette époque, ces deux aspects de la musique ne se distinguent pas aussi rigoureusement qu'aujourd'hui, l'union de la science théorique et du talent de composition n'en était pas moins assez rare pour qu'un Furetière écrivît assez méchamment, dans son *Dictionnaire*, à l'article *Composition* : « Le Père Paran, jésuite, et le Père Mersenne, minime, donnent bien des règles pour la composition de la musique, et n'ont jamais pu faire aucuns airs. » Cet aspect du témoignage de Pierre Durand est donc tout à fait précieux.

Ce témoignage est très sûr. Nous aimerions cependant pouvoir, sur ce point encore, le confirmer par des faits. Ceux que nous pouvons invoquer ici ne sont peut-être pas aussi probants que ceux dont nous avons fait état précédemment. Ils n'en sont pas moins fort instructifs et achèvent de faire connaître cette curieuse atmosphère où vécut Pascal enfant.

Étienne Pascal et son fils étaient naturellement amenés à fréquenter des musiciens, du simple fait des liens étroits que ceux-ci entretenaient avec les cercles littéraires et mondains. Si la musique se plaçait alors comme au carrefour des sciences, on peut dire qu'elle se plaçait aussi au carrefour des arts. Jacques Mauduit venait à peine de mourir<sup>9</sup>, l'ancien ami de Ronsard et l'un de ceux qui avaient caressé avec le plus d'ardeur le vieux rêve formé par la Pléiade d'un art qui unirait tous les arts et principalement la poésie, la musique et la danse. Le ballet de Cour, fort vivant au temps de Louis XIII, répondait, sous une forme dégradée, à un effort pour réaliser ce rêve. Impossible de découvrir la moindre trace d'un rôle joué par Étienne Pascal comme compositeur de ballets. Du moins, avant même son départ pour Rouen en 1639, eut-il, ainsi que toute sa famille, des rapports étroits avec le poète Benserade, qui devait rénover un peu plus tard le genre du ballet de Cour.

Mais, dans le milieu que fréquentait Étienne Pascal, se découvre

9. En 1627.

surtout l'union de la poésie et de la musique. Le Pailleur, rappelons-le, aime surtout le chant. Il compte parmi ses familiers ce Michel Lambert qui devait épouser en 1641 Gabrielle du Puy, dont le père tenait, près du Luxembourg, le cabaret de Bel-Air, où le même Le Pailleur allait volontiers « faire grillade <sup>10</sup> ». Michel Lambert est aussi un ami des Pascal. Lorsqu'il perdit sa femme, un an après son mariage, Étienne Pascal, qui demeurait alors à Rouen, en fut avisé et communiqua la nouvelle à sa fille Gilberte <sup>11</sup>.

Les vers que « le petit Lambert » mettait en musique étaient pour la plupart composés au témoignage de Tallemant des Réaux, pas Benserade. On sait que le même poète collaborera plus tard avec le gendre de Lambert, l'illustre Lulli. Les Pascal sont véritablement au centre du mouvement musical du temps.

Nous regrettons d'autant plus vivement de n'avoir pas retrouvé de musique composée par Étienne Pascal. Nous pouvons cependant produire une preuve formelle de l'intérêt porté par la famille à cette activité à la fois poétique et musicale. Parmi les poésies de Jacqueline, il est plusieurs « chansons » destinées à être mises en musique, l'une intitulée *Chanson sur l'air d'une sarabande* (1637), l'autre commençant par les mots « Sombres déserts <sup>12</sup>... » (1639). Mieux encore : un manuscrit provenant de la collection de Tallemant des Réaux renferme, dans un cahier portant le titre général *Paroles*, c'est-à-dire « vers à mettre en musique », outre des pièces de Benserade, de d'Alibray, outre le « Sombres déserts <sup>13</sup>... » de Jacqueline, deux petits poèmes intitulés l'un et l'autre, *Paroles pour un air* et attribués à « M. Paschal <sup>14</sup> ». On peut se demander si ce nom désigne Étienne ou Blaise, mais il ne peut s'agir d'un autre. Nous pencherions pour l'attribution à Blaise, pensant qu'il a dû être pris d'un désir d'émulation avec sa sœur. Ces vers sont assurément médiocres : c'est la musique qui devait en faire le prix.

Nous aimerions savoir si Étienne Pascal n'a pas aussi pratiqué la

10. Voir la pièce citée par Brunschvicg dans l'édition des *Œuvres* de PASCAL, t. I, p. 119. Sur Michel Lambert, il faut consulter les *Historiettes* de TALLEMANT DES RÉAUX, édition Mongrédien, t. VI, p. 136 et les notes.

11. *Post-scriptum* à une lettre de Blaise du 31 janvier 1643, éditions Brunschvicg, t. I, p. 275.

12. *Ibid.*, p. 206-207 et 232.

13. Dans ce manuscrit (Bibl. Nat., fonds fr. 19145, f<sup>o</sup> 183 r<sup>o</sup>) le texte est « Sombres forêts... ».

14. *Ibid.*, f. 182 r<sup>o</sup> et 185 r<sup>o</sup>. Cf. édition Brunschvicg, t. I, p. 240-241. Voir aussi l'édition de ces pièces procurée par V.-L. Saulnier, à la suite de son édition du *Discours sur les passions de l'amour*.

musique instrumentale. La dédicace du livre de Mersenne consacré aux orgues inviterait à le croire. Il y a de fortes chances pour que, au temps de leur séjour à Rouen, les Pascal aient bien connu le remarquable organiste Jean Titelouze, l'un des correspondants les plus assidus de Mersenne.

Sans pousser plus loin la recherche, il est permis d'assurer que, dans le milieu où s'est développé Pascal enfant, la musique était aimée et cultivée avec une ferveur exceptionnelle. Cette constatation n'a pas seulement une portée anecdotique ou biographique; elle touche à l'interprétation même de l'œuvre de Pascal, puisque le *Traité des sons*, d'une part, et, probablement, les deux pièces intitulées *Paroles pour un air*, d'autre part, ne peuvent être bien compris qu'une fois replacés dans cette atmosphère comme imprégnée de musique. Mais la question vient immédiatement aux lèvres. Ne reste-t-il pas quelque trace, dans les œuvres de la maturité, de ces impressions capitales de l'enfance?

## II. — LA MUSIQUE ET LA MATURITÉ DE PASCAL.

L'enquête que nous suggérons ici, menée en toute rigueur, serait fort longue. Nous nous bornerons à montrer les principales directions que pourrait prendre la recherche et à amorcer, à propos de chacune d'elles, quelques analyses de détail.

Première question, d'ordre surtout biographique : le Pascal de la maturité a-t-il gardé des relations avec certains musiciens?

Il en est au moins un dont le nom peut être avancé, mais il importe de souligner dès l'abord que la musique n'a certainement joué aucun rôle à l'origine de ses rapports avec Pascal et que l'intérêt essentiel de ceux-ci se place sur un autre plan. Il reste que la personnalité de Goibaud Du Bois — c'est à lui que nous songeons — ne serait pas exactement décrite si l'on oubliait qu'il fut d'abord et qu'il demeura toujours un musicien. Celui qui, aux côtés de Filleau de La Chaise, fut l'un des familiers de Pascal entre 1660 et 1662, avant de participer à la préparation de l'édition posthume des *Pensées*, a fait l'objet, de la part du chevalier de Méré, d'un portrait peu flatteur, mais dont le début est fort suggestif : « M. Du Bois lit bien; c'est ce qu'il fait le mieux. Il a cela de la musique, comme M. Guillemeau avait retenu de la médecine à faire de bons potages. » Nous avons eu la chance de découvrir un inventaire des biens de Goibaud Du Bois, annexé à la minute de son contrat de mariage, passé à Poitiers le 18 novembre 1655. Ce

document fournit la meilleure illustration du propos de Méré. Les pièces les plus précieuses du mobilier inventorié consistaient en instruments de musique : une basse de viole, garnie de deux archets, un théorbe de Padoue et une guitare d'ébène. Ces instruments, les deux derniers surtout, étaient principalement destinés à accompagner le chant. Goibaud Du Bois était surtout un chanteur, dont les talents seront encore appréciés lorsque, plusieurs années après la mort de Pascal, il se trouvera au service de M<sup>lle</sup> de Guise <sup>15</sup>.

Un travail de plus grande portée consisterait en une étude systématique de toutes les allusions à la musique contenues dans l'œuvre de Pascal. Quelques exemples montreront que les passages où apparaissent ces allusions prennent un sens beaucoup plus riche lorsqu'on sait que l'auteur parlait musique en connaisseur.

Ainsi, dans le célèbre *Fragment de préface pour un Traité du vide*, se lit la phrase suivante :

« C'est ainsi que la géométrie, l'arithmétique, la musique, la physique, la médecine, l'architecture, et toutes les sciences qui sont soumises à l'expérience et au raisonnement doivent être augmentées pour devenir parfaites. Les anciens les ont trouvées seulement ébauchées par ceux qui les ont précédés, et nous les laisserons à ceux qui viendront après nous en un état plus accompli que nous ne les avons reçues <sup>16</sup>. »

Ce passage offre un double intérêt. Pascal, constatons-le d'abord, n'hésite aucunement à classer la musique parmi les sciences, ce qui se comprend fort bien de la part d'un contemporain de Mersenne. Un autre art est mis sur le même plan : l'architecture, et l'on songe naturellement aux travaux de Desargues. Mais il importe surtout de bien saisir la portée considérable de cette allusion fort brève, et comme fortuite, à la musique. En incluant celle-ci dans son énumération, Pascal prend formellement parti dans la grande querelle de la musique ancienne et de la musique moderne qui, à l'époque, partageait les esprits : un Mersenne était passé des anciens aux modernes aux alentours de l'année 1634. C'est précisément à cause de cette querelle que la musique a été citée dans l'énumération. L'introduction du mot n'a pas été fortuite; elle a été soigneusement calculée.

Les *Pensées* offriront matière à moisson particulièrement ample.

15. Sur Goibaud Du Bois, nous nous permettons de renvoyer à notre *Pascal et les Roannez*, à paraître prochainement.

16. PASCAL, *Œuvres*, éd. Brunshvicg, t. II, p. 132.



Laissons de côté les diverses évocations de bruits, grincement de girouette et de poulie<sup>17</sup>, mention curieuse et énigmatique du « coasseur<sup>18</sup> », bien que tous ces détails méritent d'être rassemblés puisqu'ils émanent de l'auteur d'un *Traité des sons*. Négligeons aussi, comme trop brièvement indiquée pour être commentée avec précision, la place faite au chant dans le fragment *Beauté poétique*<sup>19</sup>. Nombreuses sont encore les *pensées* où se révèle un homme à qui la musique est familière. Lorsqu'il veut donner des exemples de « divertissements », Pascal trouve naturellement sous sa plume des images musicales, et il cite à deux reprises le fait de « jouer du luth<sup>20</sup> ». La précision technique des allusions invite souvent à reconnaître une compétence qui dépasse celle d'un simple amateur. « Ajuster ses pas à la cadence d'un air<sup>21</sup> », tous les mots de cette petite phrase sont employés dans leur sens le plus rigoureux. « Trop de consonances déplaisent dans la musique<sup>22</sup> », curieuse illustration du principe « trop de plaisir incommode », et qui suppose, non seulement une certaine expérience de l'harmonie, mais aussi une réflexion, bien naturelle encore chez un contemporain de Mersenne, sur les effets psychologiques de la musique. Citons enfin, exceptionnellement riche et complète, la célèbre comparaison de l'âme humaine avec l'orgue :

« On croit toucher des orgues ordinaires en touchant l'homme. Ce sont des orgues, à la vérité, mais bizarres, changeantes, variables, dont les tuyaux ne se suivent pas par degrés conjoints. Ceux qui ne savent toucher que les ordinaires ne feraient pas d'accords sur celles-là. Il faut savoir où sont les<sup>23</sup>... »

La phrase est inachevée, et il faut suppléer le mot « touches » ou plutôt « marches », qui est le terme propre.

L'image, assurément, est amorcée chez Montaigne : « ... Comme il se voit du jeune Caton : qui en a touché une marche a tout touché; c'est une harmonie de sons très accordants, qui ne se peut démentir<sup>24</sup>. » Mais comment l'ampleur toute nouvelle que cette

17. *Pensées*, éd. Lafuma, 3<sup>e</sup> éd., Delmas, 1960, p. 130, n<sup>o</sup> 85 (Br. n<sup>o</sup> 366).

18. *Ibid.*, p. 214, n<sup>o</sup> 387 (Br., n<sup>o</sup> 86).

19. *Ibid.*, p. 409-410, n<sup>o</sup> 931 (Br., n<sup>o</sup> 32).

20. *Ibid.*, p. 154, n<sup>o</sup> 186; p. 163, n<sup>o</sup> 226 (Br., n<sup>os</sup> 329, 146).

21. *Ibid.*, p. 180, n<sup>o</sup> 270 (Br., n<sup>o</sup> 142).

22. *Ibid.*, p. 219, n<sup>o</sup> 390 (Br., n<sup>o</sup> 72).

23. *Ibid.*, p. 136, n<sup>o</sup> 103 (Br., n<sup>o</sup> 111).

24. *Essais*, II, I, *De l'inconstance de nos actions*.

image prend chez Pascal ne nous rappellerait-elle pas la dédicace du livre VI de l'*Harmonie universelle*? Rapprochement significatif, et dont on voudrait pouvoir préciser la portée par quelques renseignements précis sur l'expérience qu'Étienne Pascal et son fils pouvaient avoir de l'orgue; mais l'état actuel de la documentation ne le permet pas.

Un autre champ de recherches s'ouvre encore à nous : dans quelle mesure la musique a-t-elle pu agir sur la formation du style de Pascal? Il conviendrait ici de mener les analyses avec la plus extrême prudence. Mais il est certain que le style pascalien dénote une science rare des sons et des rythmes, sans équivalent chez ses contemporains, plus orateurs que musiciens. Il convient de citer à cet égard un texte de la *V<sup>e</sup> Provinciale*<sup>25</sup>, d'autant plus significatif que l'étrange énumération qu'il renferme est essentiellement agencée en vue d'effets musicaux. Nous sommes à la fin d'un long dialogue entre le jésuite et son ironique interlocuteur : « Qui sont-ils, ces nouveaux auteurs? — Ce sont des gens bien habiles et bien célèbres, me dit-il. C'est VILLALOBOS, CONINCK, LLAMAS, ACHOKIER, DEALKOZER, DELLACRUZ, VERA-CRUZ, UGOLIN, TAMBOURIN, FERNANDEZ, MARTINEZ, SUAREZ, HENRIQUEZ, VASQUEZ, LOPEZ, GOMEZ, SANCHEZ, DE VECHIS, DE GRASSIS, DE GRASSALIS, DE PITIGIANIS, DE GRAPHAEIS, SQUILANTI, BIZOZERI, BARCOLA, DE BOBADILLA, SIMANCHA, PEREZ DE LARA, ALDRETTA, LORCA, DE SCARCIA, QUARANTA, SCOPHRA, PEDREZZA, CABREZZA, BISBE, DIAS, DE CLAVASIO, VILLAGUT, ADAM A MANDEN, IRIBARNE, BINSFELD, VOLFANGI A VORBERG, VOSTHERY, STREVESDORF. — O mon Père, lui dis-je tout effrayé, tous ces gens-là étaient-ils chrétiens<sup>26</sup>? »

On songe assurément aux énumérations burlesques de Rabelais<sup>27</sup>; mais on ne trouverait pas chez celui-ci cette orchestration savante, ces rapprochements et ces oppositions calculées de sonorités, ce *crescendo*, marqué à la fois dans le rythme et dans les sons, jusqu'à cette série de noms, la plus ample, et que l'emploi de la voyelle « a » rend en même temps la plus éclatante; enfin cette *coda* bouffonne où toute cette belle harmonie est détruite comme à plaisir, où le son redevient bruit. Il y aurait lieu d'envisager

25. Ce texte a déjà été cité et commenté par Tourneur dans le dernier chapitre de son ouvrage *Une vie avec Blaise Pascal*, Paris, 1943.

26. PASCAL, *Œuvres*, éd. Brunshvicg, t. IV, 1914, p. 317.

27. Ce rapprochement a été heureusement suggéré par M. Bernard Dorival, au cours de l'échange de vues qui a suivi notre communication.

l'œuvre de Pascal dans son ensemble, pour y rechercher d'autres applications des procédés ainsi mis en évidence, ou de procédés analogues.

Nous voudrions enfin suggérer une autre hypothèse de travail, plus délicate peut-être à mettre en œuvre, et moins convaincante. On pourrait étudier l'influence de la musique sur les structures de la pensée de Pascal. Le contraste dialectique définit l'une de ces structures : il n'est pas question de chercher son origine dans la musique. Mais l'esprit de Pascal use beaucoup aussi des notions d'harmonie, de proportion; il établit des *consonances* entre divers aspects de la réalité : à la distinction des « ordres » se superpose l'idée de correspondances et comme d'*harmoniques* d'un ordre à l'autre. Sans doute la mathématique pourrait-elle suffire à rendre compte de ces structures. Mais mathématique et musique sont alors étroitement liées. Le rôle éventuellement joué par cette dernière ne pourrait se déduire que d'une connaissance rigoureuse de la philosophie musicale du temps de Mersenne.

Sujet très mince, avions-nous dit en commençant. Moins peut-être qu'il ne pouvait sembler. Il paraît même que nous n'avons guère fait que l'effleurer. Nous avons surtout montré la nécessité de certaines recherches, dans le domaine de l'histoire de la musique comme dans celui des études pascaliennes. Nous espérons donc que cette esquisse aura des prolongements. Dès maintenant, une conclusion s'impose : la richesse de l'œuvre de Pascal, miroir de toute une époque.