

Le « vain fantosme » de soi-même ou Le portrait à l'épreuve de la morale

The “vain fantosme” of the self or Morality and the portrait of the self

Lucie Desjardins

Numéro 66, été 2001

Les écritures de la morale au XVII^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008242ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/008242ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Presses de l'Université du Québec

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desjardins, L. (2001). Le « vain fantosme » de soi-même ou Le portrait à l'épreuve de la morale. *Tangence*, (66), 84–100. <https://doi.org/10.7202/008242ar>

Résumé de l'article

Longtemps considéré comme un genre inférieur parce que d'abord utilitaire, à la différence du genre noble qu'est la peinture d'histoire, le portrait suscite, au xvii^e siècle, un engouement de plus en plus marqué chez un public de clients et d'amateurs. Il apparaît dès lors comme le seul genre de la peinture dont la finalité pratique soit bien déterminée : évoquer quelqu'un (le modèle) pour que l'on puisse le reconnaître. Cette question de la ressemblance roule pourtant sur une série de *topoi*. Le portrait par excellence serait l'image qu'on rencontre quand on se regarde dans un miroir, accomplissant en cela l'idéal d'une parfaite *mimésis*. Mais lorsque soumis aux exigences d'un modèle tyrannique dont le paraître est la seule préoccupation et qui aspire à une survie, voire à une éternité, le portrait devient alors illégitime et mensonger, signe d'une vanité triomphante. Il s'agit alors d'examiner les enjeux moraux que pose la question de la représentation de soi à partir de la lecture des *Essais de morale* de Pierre Nicole et de la *Correspondance* de Jean-Joseph Surin.

Le « vain fantosme » de soi-même ou Le portrait à l'épreuve de la morale

Lucie Desjardins, Université du Québec à Montréal

Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux!

Pascal¹

Il ne saurait y avoir de morale sans connaissance de soi, « ce fondement de toutes les vertus² ». Pourtant, comme l'observe Pierre Nicole dans ses *Essais de morale*, le monde dans lequel nous sommes engagés élève sans cesse des obstacles qui entravent cette connaissance, soit parce que nous oublions constamment de faire retour sur nous-mêmes, soit parce que nous voulons être à l'image de ce que l'on dit que nous sommes. Dans les deux cas, cependant, toute réflexion sur le moi se trouve liée à celle de sa représentation, à tel point qu'il faudrait en conclure, comme ne manqueront pas de le faire plusieurs moralistes, que nous ne serions que des images, voire des portraits vivants soumis au regard de l'autre. C'est cette manière complexe dont s'interpellent réflexion sur l'image et discours sur la morale que j'aimerais ici interroger, en montrant en quoi l'essor de la pratique mondaine du portrait va susciter tantôt la critique du moi chez le jésuite Jean-Joseph Surin, tantôt celle de l'idée même de représentation chez le janséniste Pierre Nicole.

Du portrait peint au portrait littéraire : quelques enjeux pour le discours de la morale

Dès la fin du *xvii*^e siècle, Montaigne avait promu la pratique du portrait littéraire en l'associant à celle d'un retour réflexif sur

-
1. Blaise Pascal, *Pensées*, édition préparée par Louis Lafuma, dans *Œuvres*, Paris, Seuil, coll. «L'intégrale», 1963, frag. 40.
 2. Pierre Nicole, «De la connoissance de soi-même», *Essais de morale* [1701], vol. III, Paris, G. Desprez et J. Desessartz, 1714, p. 43.

soi : pourquoi, demandait-il alors, n'est-il pas loisible « à un chacun de se peindre de la plume » comme ce René, roi de Sicile, qui « se peignait d'un crayon³ » ? Le portrait littéraire suppose ainsi un parallèle avec l'art pictural auquel il emprunte ses termes (peindre, dessiner, peindre) et, à ce titre, il s'agit d'un genre dont la finalité pratique est bien déterminée : évoquer quelqu'un (le modèle) pour que l'on puisse le reconnaître. De fait, ressembler paraît être la grande affaire du portrait, comme le montrent les trois définitions données par Furetière au terme *portrait* qui, toutes, tournent autour de cette question de la ressemblance. Le portrait y est soit une « représentation d'une personne telle qu'elle est au naturel », soit un « ouvrage d'un peintre qui, par art, fait l'image & la représentation d'une personne », soit, enfin, la « description qui se fait par le discours [...] d'une personne, dont on décrit si bien les traits et le caractère qu'on la peut aisément reconnaître⁴ ».

Dans la société précieuse qui se réunit autour de Mademoiselle de Montpensier et à la faveur de l'influence exercée par les romans de Madeleine de Scudéry, le portrait, on le sait, devient un véritable divertissement de société. Les recueils de portraits qui paraissent en 1659⁵ contribuent à fixer les caractéristiques du genre : une énumération de traits physiques à laquelle on ajoute une description de traits moraux, de manière à mettre en lumière les ressorts les plus secrets de l'être. En effet, l'art du portrait ne consiste pas dans la simple retranscription des traits du corps : caractère et tempérament, vices et vertus, désirs les plus secrets devront, en effet, être révélés par le portrait qui cherche à atteindre l'invisible par le visible.

Parmi les modèles des *Divers portraits*, on retrouve une certaine Madame de Pontac, première présidente de Bordeaux, mieux connue peut-être par son père, le président de Thou. « Je fais mon Portrait moy-mesme, écrit-elle, le sujet ne meritant pas d'estre touché d'une meilleure main que la mienne. » Elle poursuit, en respectant toutes les lois du genre, y compris celle de la modestie affectée :

3. Montaigne, « De la présomption », *Essais*, Livre II, chap. 17.

4. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* [1690], Paris, S. N. L., Le Robert, 1978.

5. Il s'agit des *Divers portraits*, s.l., 1659, et du *Recueil de portraits et éloges en vers et en prose*, Paris, Ch. de Sercy et C. Barbin, 1659.

Je suis de ces personnes de qui il n'y a ny grand bien ny grand mal à dire, estant dans la mediocrité pour toutes choses; ma taille est de ce rang; je l'ay euë autre-fois agreable, mais ma negligence me l'a un peu changée. Je suis blanche & blonde, les yeux bleus que l'on dit que j'ay assez beaux, le nez grand & aquilin, la bouche petite & qui seroit belle si elle estoit incarnate, de belles dents, le bas du visage bien fait, le tour qui ne déplaist pas quoy qu'il soit un peu long. Tout cela ensemble fait la physionomie d'une personne sage & spirituelle⁶.

Elle s'emploie, par la suite, à tracer le portrait de ses qualités morales :

Je ne sçay si je me trompe, mais j'ay touÿjours crû avoir de l'esprit, & l'ame grande & belle, & que si j'estois dans le grand monde, j'y aurois peut-estre reüssi⁷.

L'inscription d'une telle pratique dans une société précieuse n'est pas, du reste, sans intérêt. Dans cet univers mondain, le portrait est plus qu'un simple divertissement : il est à la fois un rapport privilégié à soi-même et une opération sociale de distinction. En effet, les signes caractéristiques du corps fondent un lexique de la reconnaissance et constituent les éléments essentiels d'une taxinomie sociale. Le discours sur soi se trouve alors inscrit dans un espace de sociabilité, au sein duquel toute une microsociété prend conscience d'elle-même et organise sa représentation de manière réflexive. Or cette représentation exige un travail d'observation des moindres replis du corps et de l'âme dont la finesse s'apparente à celui des moralistes. Comme le souligne, par exemple, le peintre et critique d'art Charles-Alphonse Du Fresnoy,

la fin des Portraits n'est pas si précisément comme quelques-uns se l'imaginent, de donner avec la ressemblance un air riant et agreable; c'est bien quelque chose, mais ce n'est pas assez. Elle consiste à exprimer le véritable temperamment des personnes que l'on représente, & à faire voir leur phisionomie⁸.

De ce point de vue, le portrait suppose bien plus qu'une simple ressemblance avec le modèle : les traits du corps, le sourire, le re-

6. Mademoiselle de Montpensier, *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 113-114.

7. Mademoiselle de Montpensier, *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 114.

8. Charles-Alphonse Du Fresnoy, *De arte graphica*, Barbin, 1667-1668; *L'art de peinture*, traduction de Roger de Piles [Paris, L'Anglois, 1668], Genève, Min-koff Reprint, 1973, remarque n° 393, p. 220.

gard, la couleur du visage, les vêtements, le maintien, tout cela est censé représenter ce qu'on appelle le moi.

Mais quel est ce moi qui se donne à voir? Comment tracer son propre portrait? Est-il possible de représenter sur une toile ou dans le discours un modèle que l'on ne connaît que peu? Comment rendre ce portrait fidèle et ressemblant? Est-il possible de pratiquer l'art du portrait sans être victime de l'illusion de l'amour-propre? Toutes ces questions engagent la prise en compte des différents enjeux moraux que comporte la représentation de soi.

La critique du portrait

Le portrait mondain repose bien souvent sur un univers de conventions dont les images les plus banales rapprochent bouche et corail, dents et perles, épaule et marbre, sein et albâtre, cheveux noirs et ébène, blonde chevelure et soleil. Ces métaphores, qu'a déjà analysées Jacqueline Plantié⁹, concourent à construire une image du moi susceptible d'entraîner toute une série de condamnations. Sous un mode bien souvent satirique, on pourra en dénoncer le code rhétorique, comme l'atteste ce portrait de la femme imaginaire que brosse le personnage d'Amidor dans *Les visionnaires* de Desmarest de Saint-Sorlin et dans lequel il renverse les images que l'on retrouve habituellement dans le portrait mondain :

[...] une beauté céleste
À mes yeux étonnés soudain se manifeste ;
Tant de rares trésors en un corps assemblés
Me rendirent sans voix, mes sens furent troublés,
De mille traits perçants je ressentis la touche.
Le corail de ses yeux, et l'azur de sa bouche,
L'or bruni de son teint, l'argent de ses cheveux,
L'ébène de ses dents digne de mille vœux,
Ses regards sans arrêt, sans nulles étincelles,
Ses beaux tétins languets cachés sous ses aisselles,
Ses bras grands et menus ainsi que des fuseaux,
Ses deux cuisses sans chair, ou plutôt deux roseaux,

9. Jacqueline Plantié, *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris, Honoré Champion, 1996.

La grandeur de ses pieds, et sa petite taille,
Livrèrent à mon cœur une horrible bataille¹⁰.

Avec ses codes esthétiques et rhétoriques, le portrait mondain s'éloigne ainsi de ce que serait la représentation d'un « moi véritable ». À ce titre, il entraîne toute une série de condamnations morales qui témoignent d'une profonde inquiétude sur la possibilité même d'une représentation du moi. C'est que le portrait peut être le résultat de la simple vanité du modèle et, pour cette raison, signe de péché. Du reste, les textes qui condamnent une telle pratique recourent généralement à des références qui forment une véritable topique et dont la plus récurrente reste évidemment la leçon de Narcisse contemplant son image¹¹. Mais on retrouve aussi le souvenir des philosophes antiques qui, à l'instar de Plotin, méprisent le portrait, ce « reflet de reflet » représentant un matériau fragile¹², et celui de l'enseignement des saints qui, à l'exemple de saint Paulin de Nole, refusent d'envoyer à autrui leur misérable image terrestre : « Je rougis, écrit ce dernier, de me peindre tel que je suis, et je n'ose pas me peindre tel que je ne suis pas. Je hais ce que je suis et je ne suis pas ce que j'aime¹³ ».

10. Desmarest de Saint-Sorlin, « Les visionnaires », acte I, sc. 4, dans *Théâtre du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

11. Ovide, *Les métamorphoses*, III, v. 416 et suiv., traduction sous la dir. de M. Nisard, 1892.

12. Porphyre, *La vie de Plotin*, 1, 1-10. Je cite ici la traduction de Luc Brisson *et al.*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1992, vol. II, p. 133 :

Plotin, le philosophe qui vécut à notre époque, donnait l'impression d'avoir honte d'être dans un corps. C'est en vertu d'une telle disposition qu'il refusait de rien raconter sur ses origines, ses parents ou sa patrie. Supporter un peintre ou un sculpteur lui paraissait indigne au point même qu'il répondit à Amélius le priant d'autoriser que l'on fit son portrait : « Il ne suffit donc pas de porter ce reflet dont la nature nous a entourés », mais voilà qu'on lui demandait encore de consentir à laisser derrière lui un reflet de reflet, plus durable celui-là, comme si c'était là vraiment l'une des œuvres dignes d'être contemplées !

13. Saint Paulin de Nole, *Sancti pontii meropii paulini nolani epistolae*, édition préparée par Guillaume de Hartel, dans *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, Prague - Vienne - Leipzig, 1893, vol. XVIII, p. 262-263. Je cite ici le passage en entier :

Quid tibi de illa petitione respondeam, qua imagines nostras pingi, tibi mittique iussisti? Obsecro itaque te per viscera caritatis, quae amoris veri solatia de inanibus formis petis? qualem cupis ut mittamus imaginem tibi? terreni hominis an caelestis? Scio quia tu illam incorruptibilem speciem concupiscis, quam in te rex caelestis adamavit. [...] sed pauper ego et dolens, quia abuc terrenae imaginis squalore concretus sum et plus de primo quam de secundo

Si le portrait semble en mesure de révéler le véritable moi, il est également susceptible d'être mensonger, et c'est pourquoi la représentation corporelle inquiète et dérange tant.

La critique de Jean-Joseph Surin

Le portrait de M^{me} de Pontac que l'on a évoqué ci-dessus serait sans doute de peu d'intérêt s'il n'avait fait l'objet d'un commentaire critique de la part du jésuite Jean-Joseph Surin. Les jésuites de Paris avaient, dans leur bibliothèque, l'un des soixante exemplaires du premier tirage des *Divers portraits*¹⁴. C'est dans une lettre (12 mai 1660, quelques mois à peine après la parution du recueil) adressée à Madame de Pontac que Surin condamne la pratique de ce jeu mondain :

L'on est venu dans ce siècle jusqu'à ce point de vaine gloire qu'on voit des gens qui ne font point de difficulté de faire leur portrait, non avec le pinceau, mais avec la plume, se dépeignant eux-mêmes exactement sur le papier et marquant en particulier tous les avantages qu'ils croient avoir, les traits de leur visage, la couleur de leurs cheveux, le tour de leur tête, leur taille, leurs manières et leur humeur, leur complexion, leurs inclinations, avec des réflexions sur tout cela qui devraient leur faire honte, étant contraires non seulement à l'humilité, mais encore à la modestie que la seule raison inspire même aux infidèles, parmi lesquels on ne trouve guère d'exemples d'une telle vanité¹⁵.

Soumis aux exigences d'une « vaine gloire » et au seul souci du paraître, le portrait devient signe d'une vanité triomphante et

Adam carnis sensibus et terrenis actibus refero, quomodo tibi audebo me pingere, cum caelestis imaginem infitari prober corruptione terrena? Utrique me concludit pudor: erubesco pingere quod sum, non audeo pingere quod non sum; odi quod sum; non sum quod amo.

On notera, du reste, que ce thème comporte de multiples variations pendant tout le xvii^e siècle et se retrouvera, entre autres, dans le *Dictionnaire chrétien, où sur différents tableaux de la Nature l'on apprend par l'Écriture et les Saints Pères à voir Dieu peint dans ses ouvrages et à passer des choses visibles aux choses invisibles* du janséniste Nicolas Fontaine, Paris, 1691, p. 511. Voir, à ce sujet, Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

14. C'est l'exemplaire conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale (Rés. Lb 37.187). Voir l'édition de la *Correspondance* de Jean-Joseph Surin établie par Michel de Certeau, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 951.

15. Jean-Joseph Surin, *Correspondance*, ouvr. cité, p. 954.

d'une ruse de l'amour-propre. En effet, l'un des premiers effets de cet amour-propre, comme l'affirme du reste Surin, est d'occuper «les personnes mondaines à se regarder elles-mêmes avec complaisance pour se nourrir de la satisfaction qu'ils trouvent dans la vue et dans leurs perfections et qualités qu'ils jugent de rendre recommandables¹⁶». Discourir sur sa personne marque à la fois l'oisiveté «indigne» d'une âme qui n'est créée que pour Dieu, l'orgueil et la vanité de se complaire à la vue et au récit de ce qui nous concerne. Au reste, ce n'est pas tant la qualité du regard que critique Surin, que le temps passé à s'appliquer à soi qui empêche de se consacrer totalement à Dieu, car seul le regard sur soi qui se rapproche de l'examen de conscience peut trouver à se justifier dans la mesure où il vient servir la préparation à la confession¹⁷.

Mais la critique du portrait que fait Surin repose surtout sur une critique du moi. Il faut, dit-il, «sortir de soi» si l'on entend se tourner vers l'image de Jésus-Christ — dans un contexte où c'est précisément «l'image de Jésus-Christ, [où] c'est cette divine peinture qu'il faut retracer dans nos âmes¹⁸». Aussi Surin ne met-il pas en cause l'idée même de portrait en tant que peinture et représentation, mais bien l'objet lui-même de la représentation. En effet, à la vanité de la représentation de soi s'oppose chez lui la perfection de l'image du Christ, «divine peinture» conçue suivant l'esprit d'une spiritualité jésuite dont les exercices reposent sur des techniques de «composition de lieu» en vertu desquelles les images des mystères doivent venir s'imprimer «en soi» grâce au recours à l'hypotypose. Après tout, écrit Surin, n'est-ce pas l'image du Christ qui faisait se pâmer sainte Thérèse quand elle y pensait¹⁹? Mais, pour recevoir à l'intérieur de soi cette image du Christ, il faut, et l'expression est toujours de Surin, «se haïr soi-même et se trouver difforme à ses propres yeux». Dès lors, la condamnation vise ce moi que l'on portraiture et auquel le chrétien doit s'arracher.

C'est pourquoi l'essentiel réside dans le fait que Surin entend substituer à l'autportrait de sa correspondante la beauté du Dieu

16. Jean-Joseph Surin, *Correspondance*, ouvr. cité, p. 954.

17. Jean-Joseph Surin, *Correspondance*, ouvr. cité, p. 955: «Une telle application à se considérer soi-même, serait fort à propos lorsqu'on se prépare à une confession générale».

18. Jean-Joseph Surin, *Correspondance*, ouvr. cité, p. 956.

19. Jean-Joseph Surin, *Correspondance*, ouvr. cité, p. 957.

qu'il évoque en brossant à son tour un portrait mondain du Christ :

Ces beaux yeux qui, par leurs attraits, gagnent les âmes les plus rebelles ; ce beau front qui fait la sérénité du paradis ; cette belle bouche dont le sourire console jusqu'au fond de l'âme les personnes affligées ; ce beau visage dont la majesté fait trembler l'enfer ; ces beaux cheveux qui tiennent tant de cœurs captifs sous les lois de l'amour sacré ; cette taille auguste et digne du souverain monarque de tous les êtres ; cette parole charmante qui donne la vie à tous ceux qui l'entendent. C'est là l'objet qu'il faudrait avoir toujours présent à l'esprit, sans s'amuser à se regarder soi-même²⁰.

Si Surin reconduit ici les stratégies oratoires dont il tenait tant à dénoncer l'usage mondain, c'est que le bien-fondé de ce portrait repose sur deux éléments : la qualité du modèle et l'effet qu'il est en mesure de produire par la représentation. Condamnable et condamné dans la mesure où il sert l'exaltation du moi, le portrait est toutefois susceptible d'acquérir une certaine légitimité morale s'il offre l'image exemplaire d'une personne éminente — et nulle image ne pourrait être plus éminente que celle du Christ. Cette question est de la plus haute importance, car c'est moins l'idée de représentation qui se trouve mise en cause par cette critique que la qualité de l'objet de la représentation : le portrait est haïssable en tant que reflet trompeur d'un objet indigne, lorsque son modèle est humain, et il devient au contraire glorieux quand il est instrument de la conversion et que son modèle est divin.

Pierre Nicole et la représentation de soi

À la différence de ce que l'on trouve chez le jésuite, la condamnation du portrait se voit élargie dans les *Essais de morale* de Nicole et porte désormais sur l'idée même de représentation. En analysant cet ouvrage, il ne s'agit pas, bien sûr, de reprendre à nouveaux frais le parcours qu'a déjà fait Louis Marin²¹, mais plutôt de mettre en évidence les principaux aspects du discours janséniste contre le portrait. Aussi voudrais-je attirer l'attention sur

20. Jean-Joseph Surin, *Correspondance*, ouvr. cité, p. 956.

21. Louis Marin, «Masque, portrait, image : sur quelques textes du xvii^e siècle français», dans *Pascal et Port-Royal*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 284-303.

deux extraits des *Essais de morale*: le premier est tiré du *Traité de la connoissance de soi-même* que l'on retrouve au troisième volume et le second, de la fameuse lettre sur les portraits que l'on retrouve au huitième volume²².

Nicole, on le sait, nous présente un homme déchiré entre la peur de se connaître soi-même et le désir de contempler son image. Pour accorder ces désirs contraires, il couvre d'un voile tous ses défauts et, par le moyen de cette illusion, il est à la fois absent et présent à lui-même dans la mesure où, s'il se regarde continuellement, il ne se voit jamais. Il souhaite, par orgueil, contempler l'idée qu'il se forme de lui-même; mais il a peur de se voir, misérable et pécheur. Il ne voit, poursuit Nicole dans une formule qui est restée célèbre, «au lieu de lui-même que le vain fantôme qu'il s'en est formé²³». Le Capitaine, écrit-il,

en se regardant soi-même voit un fantôme à cheval qui commande à des soldats. Un Prince voit un homme richement vêtu qu'on regarde avec respect, & qui se fait obéir par quantité de gens. Un Magistrat voit un homme revêtu des ornemens de sa dignité, qui est reveré des autres hommes, parcequ'il est en état de les obliger ou de leur nuire. Une femme vaine se represente une idole qui charme par sa beauté ceux qui la voient. Un avare se voit au milieu de ses trésors. Un ambitieux se represente entouré de gens qui s'abaissent sous sa grandeur²⁴.

Le portrait devient fantôme parce qu'il repose sur une pareille illusion, de sorte que ce qui est mis en cause par Nicole, ce n'est pas tant la qualité du modèle ou de l'image que la possibilité même de parvenir à porter sur soi un regard qui puisse véritablement saisir toute la complexité et toute la richesse de ce que nous sommes. Le moi qui se regarde ne voit qu'un moi auquel il aspire et qu'il en vient à contempler: dès lors, il y a distorsion, voire opposition, entre regard sur soi et connaissance de soi.

Suivant la même perspective, Nicole oppose ensuite ce qui est «hors de nous-mêmes» à ce qui est «en nous».

Nous sommes hors de nous-mêmes, dès le moment de notre naissance, & l'ame de plus ne s'occupant dans le tems de l'en-

22. Pierre Nicole, *Essais de morale* [1701], vol. VIII, Paris, G. Desprez, 1733.

23. Pierre Nicole, «De la connoissance de soi-même», *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. III, chap. II, p. 9.

24. Pierre Nicole, «De la connoissance de soi-même», *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. III, chap. II, p. 7-8.

fance que des choses extérieures & des sentimens de son corps, se rend par là ces objets & ces sentimens si familiers, & s'y attache si fortement, qu'elle ne sauroit rentrer en elle-même qu'en se faisant une extrême violence²⁵.

Tout ce qui est hors de soi appartient à l'ordre de la représentation, voire à celui de l'illusion. À l'opposé de cet univers mondain qui est hors de soi, mais aussi à la différence d'un Surin pour qui il fallait «s'arracher à soi» pour mieux se tourner vers un objet plus digne d'être représenté, Nicole dresse le for intérieur contre les illusions et les images trompeuses du monde, en magnifiant, dans la suite du texte, ces déserts et ces autres lieux solitaires où rien ne parle aux hommes d'eux-mêmes, où tout s'abolit dans le silence au profit d'une proximité immédiate à soi-même.

C'est précisément ce retour à soi s'effectuant dans le silence de la représentation que fait valoir Nicole dans sa lettre intitulée *Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre*. Celle-ci traite de la «disposition où doit être une personne qui est toute à Dieu, lorsque ses proches ou ses amis lui demandent son portrait²⁶». La critique de Nicole concerne ici le portrait peint et s'ouvre sur un récit censé être tiré de *L'histoire ecclésiastique* d'un auteur ecclésiastique ancien, Eusèbe de Césarée²⁷, et qui se résume rapidement ainsi : Abgar, roi d'Édesse, avait supplié le Christ de venir le voir pour le guérir d'une grave maladie. Ne pouvant espérer sa venue, il lui envoya un peintre et le pria de lui laisser tirer son portrait dans l'espoir d'être guéri par cette image. Notre Seigneur, poursuit Nicole, consentit à cette demande. Pourtant, et malgré l'assentiment du Christ, ce portrait s'avère un portrait impossible à tracer : «Son visage lui parut [au peintre] environné d'une si éclatante lumière, qu'il lui fut impossible de le regarder fixement, & d'exécuter son dessein²⁸». Il s'avère donc que le seul portrait légitime est une «représentation impossible²⁹», pour reprendre les

25. Pierre Nicole, «De la connoissance de soi-même», *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. III, chap. II, p. 4.

26. Pierre Nicole, «Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre», *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. VIII, p. 260.

27. Eusèbe de Césarée, *Histoire ecclésiastique*, Livre I, XIII. La référence à Eusèbe de Césarée est indiquée en marge de la lettre de Nicole.

28. Pierre Nicole, «Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre», *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. VIII, p. 262.

29. Louis Marin, «Masque, portrait, image : sur quelques textes du XVII^e siècle français», *Pascal et Port-Royal*, ouvr. cité.

termes de Louis Marin. Le Christ devient ensuite son propre peintre : en mettant la toile sur son visage, il y imprime parfaitement sa ressemblance et donne une sorte de profondeur à la surface plane d'un tableau autrement destitué de toute légitimité morale. Toutefois, cette profondeur, on s'en aperçoit, n'est pas imputable à la technique ou à l'artifice du peintre, mais relève d'un miracle qui arrache le portrait à sa fiction essentielle.

Pourtant, si l'on regarde de plus près le texte de *L'histoire ecclésiastique* d'Eusèbe auquel se réfère Nicole, on n'y retrouve nulle allusion à une image ou à un portrait. Il faut, en effet, attendre le VI^e siècle (les années 536-600, particulièrement) pour qu'Évagre reprenne le récit en y ajoutant celui d'une image miraculeuse³⁰. Dans cette version, le Christ, occupé par sa prédication, ne put venir auprès d'Abgar, mais trempa un linge dans l'eau, le passa sur son visage et le donna pour la guérison d'Abgar, l'empreinte de son visage y étant miraculeusement inscrite. Par la suite, l'autoportrait du Christ réapparaît régulièrement dans les textes sacrés³¹.

Il va sans dire que l'essentiel ne réside pas tant dans l'attribution de ce récit à Eusèbe ni dans la multiplication des variantes, mais bien dans l'utilisation que Nicole en fait dans sa démonstration. Tous les enjeux moraux de la représentation de soi se trouvent ici condensés. On remarquera d'abord que le portrait doit suppléer à l'absence du Christ en produisant les mêmes vertus que le modèle (la guérison). Depuis le Concile de Nicée (787) qui consacra un premier rétablissement des images, la Sainte Face est constamment évoquée pour légitimer la représentation iconographique. De même que Dieu a choisi une façon de se montrer et de se révéler à nous afin de se mieux faire entendre, de même devons-nous à son exemple nous servir des images. Cette légitimation de l'image se trouve également chez les théoriciens de la peinture. Lomazzo, par exemple, rappelle que la pratique du portrait suppose une cau-

30. Évagre, *Histoire ecclésiastique. The ecclesiastical history of Evagrius with the scholia*, édition bilingue préparée par J. Bidez et L. Parmentier, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1964, IV, 27. Sur la chronologie et les variantes relatives à cette image miraculeuse, voir Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1996.

31. Ici encore, voir Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, ouvr. cité.

tion religieuse et morale, puisqu'il y a un portraitiste suprême dont l'œuvre donne toute leur noblesse aux autres portraits, même s'il représente aussi un enseignement que personne ne peut répéter et un modèle inaccessible d'image exemplaire³².

Le portrait du Christ est, pour Nicole, un portrait inimitable, de l'ordre de « ces actions miraculeuses, qui doivent être plutôt admirées qu'on ne doit entreprendre de les imiter³³ ». Personne ne pourra jamais refaire le geste du Christ en imprimant son portrait de la sorte et ce portrait impossible est en même temps un portrait inutile, Abgar croyant déjà en la puissance du Christ et voulant contempler son image. Nicole rapporte par la suite bon nombre d'anecdotes similaires qui posent toutes, d'une façon ou d'une autre, la question de la mimésis pour mieux la contester ensuite. C'est ainsi que l'image du Christ devrait s'imprimer dans le cœur des fidèles qui l'ont reçue mais, à la différence de Surin, cette forme intérieure n'est pas de l'ordre de la représentation, mais une « image invisible & spirituelle³⁴ ». De même, le seul portrait que le chrétien peut désirer laisser de lui est le souvenir de ses vertus, qui doivent « être regardées comme les lineaments & les traits de l'âme, & comme un caractère particulier dont les personnes qui nous connoissent doivent conserver l'idée dans leur esprit ». Le vrai portrait est « un portrait que rien ne saurait effacer³⁵ », c'est cette « impression intérieure & spirituelle [...] puisqu'elle représente ce qu'elles [les personnes parfaitement chrétiennes] sont véritablement devant Dieu³⁶ ». Il n'y a donc pas de compromis possible : le portrait est un signe du péché, un moyen de nous détourner de la contemplation de la vérité en nous détournant de nous-mêmes³⁷. Le chemin qui mène à Dieu ne doit

32. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte*, dans *Scritti d'arte del cinquecento*, édition préparée par Paola Barocchi, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi Editore, t. III, p. 2746.

33. Pierre Nicole, « Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre », *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. VIII, p. 264.

34. Pierre Nicole, « Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre », *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. VIII, p. 264.

35. Pierre Nicole, « Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre », *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. VIII, p. 281.

36. Pierre Nicole, « Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre », *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. VIII, p. 282.

37. C'est là, du reste, la leçon de saint Augustin, *De vera religione*, XXXIX, 72, dans *La foi chrétienne*, Paris, Desclée de Brouwer, 1951, p. 129-130 : « Noli

donc pas passer par l'objet, mais s'effectuer à l'intérieur de nous-mêmes. Aussi la leçon est-elle de ne pas donner notre portrait aux personnes qui nous aiment pour qu'elles pensent à nous, car le tableau ne peut faire penser qu'à notre «manière humaine & défectueuse³⁸».

Les exemples cités et la critique qu'ils viennent servir sont d'une grande violence. Nicole fait appel au christianisme primitif, où les femmes, voulant n'être vues que de Dieu seul, se tenaient toujours voilées. Il s'en est même trouvé, poursuit-il, «dont la pudeur a été si héroïque, & dont le zèle à détourner les hommes de les aimer, a été si fort, qu'elles se sont portées jusqu'à se défigurer le visage, & à s'arracher même les yeux, pour faire horreur à ceux à qui elles avaient donné de l'amour³⁹».

La critique du portrait porte non seulement sur l'exposition des qualités du corps ou de l'âme, mais encore sur le désir de perpétuation de soi dans un tableau, désir d'aspirer à une éternité réservée à Dieu. Qu'est-ce que faire tirer son portrait, sinon désirer perpétuer la représentation de notre visage, c'est-à-dire vouloir nous faire «vivre dans un tableau en un tems où ce visage a peut-être déjà reçu de grandes impressions de notre mortalité, & sera peut-être bientôt rongé par des vers⁴⁰? Ce désir de passer à la postérité relève de l'amour-propre auquel Nicole entend prêter la voix dans cette surprenante personnification :

L'amour-propre dit dans le cœur : Après que je serai morte, ce tableau demeurera dans un cabinet. Il sera cher aux personnes qui désireront l'avoir, & à ceux à qui ils le laisseront, & les fera penser à moi, comme si j'étois encore moi-même devant leurs yeux⁴¹.

Du reste, peut-être faut-il reprendre le *Traité de la connoissance de soi-même* pour comprendre ce qui se cache derrière cet

foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas («Au lieu d'aller dehors, rentre en toi-même; c'est au cœur de l'homme qu'habite la vérité»).

38. Pierre Nicole, «Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre», *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. VIII, p. 271.
39. Pierre Nicole, «Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre», *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. VIII, p. 269.
40. Pierre Nicole, «Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre», *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. VIII, p. 271.
41. Pierre Nicole, «Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre», *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. VIII, p. 272-273.

appel de l'amour-propre. En effet, le commerce du monde produit le même effet que le portrait. Le monde, pour Nicole, est un lieu « tout rempli de témoignages d'estime & d'affection, d'égars, d'applications⁴² » qui permet de se représenter à soi-même aimé et estimé, et par conséquent comme aimable et estimable. Dès lors, l'objet de l'amour-propre est un moi imaginaire, parce qu'il est déjà de l'ordre de la représentation. Le fantôme du moi, comme représentation du moi qui prétend à une vérité illusoire, s'est formé à même la représentation que les autres ont de moi. Car ce moi imaginaire est modelé en grande partie par notre rapport à autrui :

Il [L'homme] ne forme pas seulement son portrait sur ce qu'il connoît de soi par lui-même, mais aussi sur la vue des portraits : qu'il en découvre dans l'esprit des autres. Car nous sommes tous à l'égard les uns des autres comme cet homme qui sert de modèle aux élèves dans les academies de Peintres⁴³.

Le regard de l'autre se modifie constamment, si bien que l'image n'a d'existence que dans un système mouvant et instable de regards et de points de vue qui s'entrecroisent :

Que de gens font le portrait d'un Prince ! Tout son royaume, tous les pays étrangers sont pour lui une academie de Peintres, dont il est le modèle. Ceux qui en sont plus éloignés, ne le représentent que par des traits plus grossiers. Ceux qui en sont plus près, en font des portraits plus vifs & plus ressemblans. Un homme du commun au-contre qui vit dans sa famille, n'est peint que par le petit nombre de ceux qui le connoissent, & les portraits qu'on fait de lui, ne sortent gueres hors l'enceinte de sa ville⁴⁴.

Il n'est possible de trouver à travers le regard d'autrui que des parcelles de cette représentation du moi, puisque « c'est une *autre* représentation de moi que chaque *autre* m'offre⁴⁵ ». L'image brouille ainsi définitivement toute représentation véridique du

42. Pierre Nicole, « De la connoissance de soi-même », *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. III, p. 10.

43. Pierre Nicole, « De la connoissance de soi-même », *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. III, p. 14.

44. Pierre Nicole, « De la connoissance de soi-même », *Essais de morale*, ouvr. cité, vol. III, p. 14-15.

45. Louis Marin, « La représentation du moi », dans *La critique du discours*, Paris, Minuit, 1975, p. 228.

visible et de l'invisible, et c'est ainsi que s'opposent, pour Nicole, la connaissance de soi et le regard sur soi. L'idée du moi est l'image du moi saisie par le regard et si se connaître, c'est d'abord se regarder en tout, la connaissance de soi, pour reprendre les propos de Louis Marin, devient aliénation⁴⁶.

La rupture semble nette chez Nicole entre une intériorité tournée vers Dieu et un monde extérieur corrompu par ses images. Toutefois, ces écrits, comme tous ceux qui s'emploient à formuler une critique du portrait, posent un curieux problème : celui de la nécessité de diffuser dans le monde une pensée du retrait du monde⁴⁷. Écrire sur la représentation de soi suppose que l'on puisse en effet approcher ce moi irreprésentable, en définir les contours, même si, comme l'écrit Nicole, « il y a des choses que nous ne connaissons jamais en nous ». Le moi irreprésentable signifie-t-il pour autant qu'il soit indéfinissable ? Ne serions-nous des moi que parce que la question de l'image nous préoccupe⁴⁸ ?

Le portrait à l'épreuve de la morale

Dans ce parallèle entre Surin et Nicole, je n'ai pas tant cherché à opposer critique jésuite de la représentation de soi et condamnation janséniste de la représentation qu'à proposer une sorte d'image en miroir où vient se réfléchir la pratique mondaine du portrait. Jean-Joseph Surin et Pierre Nicole formulent une critique acerbe où s'observent, comme dans une sorte de miroir grossissant, les enjeux esthétiques, ontologiques et surtout moraux que l'idée même de la représentation de soi met en cause. Certes, tous deux conviennent de la nécessité de se haïr soi-même, mais chez Surin, l'esprit du monde a triomphé. Écrire une simple lettre sur les portraits, qui dénonce l'usage de se peindre en pratiquant cet art mondain, c'est déjà lui accorder trop d'importance. Chez Nicole, on assiste à une démarche louvoyante qui préserve la

46. Louis Marin, « La représentation du moi », *La critique du discours*, ouvr. cité, p. 225.

47. Sur cette question, voir Bernard Beugnot, *Le discours de la retraite au XVII^e siècle. Loin du monde et du bruit*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

48. Sur cette question, voir Charles Taylor, « Le moi dans l'espace moral », *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne* [1989], Montréal, Boréal, 1998, p. 43-78.

possibilité d'un progrès moral tout en maintenant les principes qui l'excluent. Le portrait obscurcit là où il devrait révéler, montre ce qu'il devrait cacher, si bien que la représentation ne devient pensable et objet d'une critique possible qu'en posant le problème à partir de l'irreprésentable et de l'infingurable.

La tactique la plus efficace aurait sans doute consisté à ne pas parler du portrait, à le réduire à néant, par le silence. Mais la mode du portrait est importante et comporte suffisamment d'enjeux éthiques et esthétiques pour inquiéter les moralistes. Éclairer les replis de son cœur, démasquer les fausses vertus où se dissimulent les vices, déjouer les pièges que tendent les passions, se rendre transparent à soi-même, se voir intérieurement comme on se voit physiquement dans un miroir, rechercher le portrait intérieur, tels sont les *topoi* des différents discours de la morale au xvii^e siècle. Mais si le moi devient un espace psychologique qu'il importe de cartographier et de découvrir, celui-ci ne saurait être soumis aux mêmes impératifs que l'espace physique, si bien que l'on assiste à l'élaboration inquiète d'une morale où la représentation de soi devrait viser une parfaite concordance avec la connaissance de soi. Or cette concordance est impossible, car pour avoir une connaissance parfaite de soi, il faudrait un miroir de l'âme comme il en existe un pour le corps. L'image de soi, la vraie, est alors soumise à un étrange paradoxe : elle ne peut être celle dont les hommes changent si souvent pour plaire, ni être non plus ce hiéroglyphe illisible de l'intériorité.

De cette critique, il résulte que le portrait est bien plus qu'un simple divertissement mondain : avec ses distorsions et ses brouillages, mais aussi avec sa prétention à servir une compréhension du moi, il contribue à une mutation profonde des cadres de représentation de la réflexion morale au xvii^e siècle. En exigeant un cadre social qui définit qualitativement ce qui est acceptable et un code rhétorique de traits susceptibles de décrire un moi condamné à se montrer sous un jour favorable aux yeux de ceux qu'il fréquente comme à ses propres yeux, le portrait a non seulement déplacé le discours sur soi dans un univers mondain, mais il a encore entraîné une transformation de l'espace moral. La critique du portrait met en évidence une figure du moi composée en grande partie d'images que l'on se forme de soi-même, que celles-ci soient faussées par l'amour-propre ou constituées par le regard de l'autre. En effet, la leçon des critiques du portrait consiste peut-être à affirmer que le moi est bien plus qu'un objet à

connaître, qu'il est, avec ou malgré nous, un objet constamment soumis au regard de l'autre. Que l'on accepte ou non le règne des images, le portrait participe à l'éclosion d'une figure moderne du moi qui ne se rattache plus seulement à une nouvelle conception du bien, mais s'accompagne de nouvelles formes de discours et d'une théâtralisation des liens sociaux.