

## Le portrait du moi. Connaissance et représentation de soi chez Pierre Nicole

Charles-Olivier STIKER-METRAL  
Université de Lille 3

Il ne sera pas ici question d'images matérielles ou d'illustrations, mais de l'utilisation des propriétés de l'image dans la réflexion des penseurs de Port-Royal sur l'amour propre. En effet, la réappropriation moderne de la condamnation de l'amour pour soi-même assimile l'amour propre à une puissance trompeuse, dont le caractère excessif et exclusif a pour effet une falsification de soi, laquelle se traduit par la constitution d'une image factice. Cette problématisation, qui permet à ces moralistes de s'attacher en premier lieu à désigner et décrire l'objet de l'amour propre, constitue un moment singulier de l'histoire de l'amour de soi<sup>1</sup>.

Ce que Pierre Nicole appelle, à la suite de Pascal, le moi<sup>2</sup>, en particulier dans l'essai de morale *De la connaissance de soi-même* et les chapitres de *La Logique ou l'art de penser* dus à sa plume, ne se confond pas avec la substance de l'individu, mais est au contraire considéré comme un « vain fantôme », une « idole<sup>3</sup> », autrement dit une image trompeuse, analysée par le moraliste au moyen des modèles qui sont ceux de la représentation picturale, et principalement du portrait. Nicole dialogue ainsi, pour en remettre en question les présupposés, avec les pratiques mondaines de l'autoportrait qui avaient eu cours environ une décennie avant la parution du premier volume d'*Essais de morale*, les *Divers portraits* et le *Recueil de portraits et éloges* deux recueils publiés en 1659<sup>4</sup>.

Nicole dégage ainsi une logique de la représentation, dans laquelle le moi est à la fois objet de connaissance, dans la mesure où le portrait a pour fonction d'identifier, de reconnaître, de singulariser, et objet d'amour, au premier chef de cet amour infini de soi-même qu'est l'amour propre. En d'autres termes, le moi se trouve placé au croisement d'une exigence cognitive, puisque conformément à une longue tradition, Nicole rappelle qu'il faut se connaître soi-même, et d'une pulsion érotique, puisque chaque fois que je dis « moi », je ne puis m'empêcher d'aimer à l'infini ce que je

---

<sup>1</sup> Cette histoire fait l'objet des premières parties de *Narcisse contrarié. L'amour propre dans le discours moral en France (1640-1715)*, Paris, Honoré Champion, 2007.

<sup>2</sup> Cet emprunt ne passe pas inaperçu chez les contemporains de Nicole : le Père Bouhours, critiquant le bien-fondé grammatical de la substantivation du pronom, accuse à ce propos Nicole de n'être que le « copiste » de Pascal. Sur les rapports entre Pascal et Nicole, faits à la fois d'emprunts et de prises de distance du second par rapport au premier, voir B. Guion, « Nicole, lecteur de Pascal », dans *Le Rayonnement de Port-Royal. Mélanges en l'honneur de Philippe Sellier*, dir. D. Descotes, A. Mc Kenna et L. Thirouin, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 369-398.

<sup>3</sup> P. Nicole, *De la connaissance de soi-même* [1<sup>re</sup> publication 1675], *Essais de morale*, éd. Laurent Thirouin, Paris, PUF, 1999, p. 312-313.

<sup>4</sup> *Divers portraits*, s. l., 1659 et *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose, dédié à son Altesse royale Mademoiselle*, Paris, Charles de Sercy et Claude Barbin, 1659. La constitution et les différences, voire les rivalités, entre les deux recueils est désormais bien connue par les recherches de J. Plantié dans *La Mode du portraits littéraire en France (1641-1681)*, Paris, Honoré Champion, 1994.

nomme ainsi. De là une contradiction mise en évidence par Nicole : parce que le moi est objet d'un tel amour et n'existe que dans le regard amoureux que *je* porte sur lui, la connaissance de soi est rendue impossible. Par conséquent, le portrait du moi diffère de celui de César dont, d'après la *Logique ou l'art de penser*, on peut indiscutablement dire « c'est César », selon une analyse considérée par Louis Marin comme le modèle de la représentation classique, dans laquelle l'adéquation entre le représentant et le représenté devient vecteur de reconnaissance. Le moraliste relève, en ce qui concerne le moi, un hiatus entre le portrait et la vérité. Ainsi en ayant recours au lexique de l'image, il construit le moi comme une représentation paradoxale qui s'exhibe et cache dans le même temps la vérité du sujet.

De quoi est-il alors possible de dire « c'est moi » ? En nous appuyant sur les catégories dégagées par les travaux de Louis Marin sur Port-Royal, nous nous proposons de décrire le processus par lequel le moi se construit comme représentation, tout en échappant à la représentabilité<sup>5</sup>. Se trouve ainsi mis en lumière un certain mode de subjectivation, une figure du sujet élaborée par les moralistes de Port-Royal, reposant sur le rapport à soi qui se dégage de l'irreprésentabilité du moi. La théorie de la représentation s'ouvre ici à l'analyse des pratiques de soi, pratiques morales et spirituelles qui font de la vérité une exigence et une tâche.

Dans l'essai *De la connaissance de soi-même*, Nicole reprend et christianise l'exigence socratique dont Pierre Courcelle a retracé l'histoire<sup>6</sup>. Le lexique optique y est omniprésent, dans son sens premier : pour le moraliste, se connaître consiste à regarder une image de soi. Cette utilisation est toutefois ambiguë : le regard peut aussi bien être vecteur d'erreur qu'instrument pour accéder au vrai<sup>7</sup>. Or Nicole relève une forme de contradiction entre l'amour propre, tel qu'il s'exerce dans le monde postlapsaire et la connaissance de soi :

L'homme veut se voir, parce qu'il vain. Il évite de se voir, parce qu'étant vain il ne peut souffrir la vue de ses défauts et de ses misères. Pour accorder donc ces désirs contraires, il a recours à un artifice digne de sa vanité, par lequel il trouve le moyen de les contenter tous les deux en même temps. C'est de couvrir d'un voile tous ses défauts, de les effacer en quelque sorte de l'image qu'il se forme de lui-même et de ne laisser que les qualités qui le peuvent relever à ses propres yeux. S'il ne les a pas effectivement, il se les donne par son imagination ; et s'il ne les trouve pas dans son propre être, il les va chercher dans les opinions des hommes, ou dans les choses extérieures qu'il attache à son idée, comme si elles en faisaient partie ; et par le moyen de cette illusion, il est toujours absent de lui-même et présent à lui-même : il se regarde continuellement sans jamais se voir véritablement, parce qu'il ne voit au lieu de lui-même que le vain fantôme qu'il s'en est formé<sup>8</sup>.

L'usage de ce modèle utilisé par Nicole indique que le problème éthique du rapport entre le moi et la vérité est posé dans les termes de la question de la représentation. Nicole souligne en effet la nécessité pour le moi de paraître et l'impossibilité où se trouve l'individu de se reconnaître dans son image naturelle. L'artifice auquel ce dernier a recours est bien ici une représentation, puisque le moi de l'homme pécheur ne peut accéder à la visibilité qu'en se cachant, qu'en construisant un moi factice qui occulte le moi réel et découvre comme signe ce qu'il cache comme chose. La dissimulation du

<sup>5</sup> Voir en particulier, *La Critique du discours. Sur la « Logique de Port-Royal » et les « Pensées » de Pascal*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 ; « La séduction du miroir », dans *Des Pouvoirs de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 25-39 ; *Pascal et Port-Royal*, Paris, PUF, 1996.

<sup>6</sup> P. Courcelle, *Connais-toi toi-même, de Socrate à saint Bernard*, Paris, Éditions augustiniennes, 1974.

<sup>7</sup> Voir D. Reguig, « Ces vérités qui nous regardent : voir et juger chez Pierre Nicole », *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, dir. B. Roukhomovski, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 125-140.

<sup>8</sup> P. Nicole, *De la connaissance de soi-même*, éd. citée, p. 312.

moi défaillant s'accompagne d'une ostentation de l'image idéalisée qui en prend désormais la place et le nom.

L'amour-propre façonne l'image du moi comme un peintre travaille à un tableau : l'homme orgueilleux, dit Nicole, « rehausse », « agrandit », « rend plus vive » l'image qu'il a de lui-même<sup>9</sup>. Dans tous les cas, il s'agit bien d'un « artifice » qui vise au perfectionnement d'une image de soi déficiente. En même temps qu'il identifie l'activité de l'amour propre comme celle d'une puissance trompeuse, Nicole trace la généalogie de son objet, lui-même illusoire.

Néanmoins, le vocabulaire de la vision est utilisé conjointement au terme cartésien d'« idée ». Pour Nicole, le moi est précisément ce dont on ne peut avoir une idée claire. Peut-être faut-il voir dans son hésitation entre le terme d'*idée* et celui d'*image* une marque de ce trouble. Si l'idée du moi n'est pas une idée claire et distincte, peut-être cela s'explique-t-il d'abord parce que le moi est une image et que l'image ne saurait être que trompeuse.

Le chapitre X du livre I de la *Logique ou l'art de penser*, dû à Nicole et consacré aux « idées confuses tirées de la morale », constitue l'infrastructure conceptuelle des analyses postérieures de l'essai *De la connaissance de soi-même*. Pour les logiciens, ces idées sont dues au fait qu'on les forme « en alliant ensemble diverses idées qui ne sont pas jointes dans la vérité, dont on forme de vains fantômes ». Or l'exemple par excellence de l'erreur en morale est l'idée confuse du moi. En effet, la séparation ontologique de Dieu qui est la conséquence du péché originel a jeté le trouble dans la représentation. Conformément à la généalogie de l'amour propre établie par Pascal dans une lettre écrite en 1651 à l'occasion de la mort de son père, les logiciens relèvent la subversion générale des valeurs entraînée par le péché originel. Le « fantôme » du moi établit une relation abusive entre deux idées : les définitions du logicien éclairent les remarques du moraliste pour faire reposer la représentation sur les jugements de valeur produits par la concupiscence, réfléchis dans les pratiques sociales. Richesse, puissance et maîtrise ne constituent en rien l'essence du moi ; elles en façonnent pourtant l'image. Le portrait du moi représente ainsi non la vérité ontologique du sujet, mais ce que celui qui se regarde aime et désire, ce à quoi il accorde un prix infini.

C'est pourquoi l'amour propre prend pour objet un moi inévitablement déguisé : « il est contraint, pour s'aimer, de se représenter à soi-même autre qu'il n'est en effet<sup>10</sup>. » Dans le domaine de la morale, le péché a interdit toute transparence : il ouvre l'ère du signe incertain et de l'équivoque. L'idée claire du moi et sa représentation immédiate sont désormais devenues impossibles. En effet, le rapport entre le moi et sa représentation n'est plus celui du reflet, archétype du signe naturel dans la *Logique*<sup>11</sup> : la représentation du moi est un reflet déformé, qui cherche à signifier autre chose que ce qu'elle est censée représenter. La confusion de l'idée que l'on a de soi, causée par la contamination d'« idées étrangères », de « choses extérieures », qui se donnent comme appartenant au moi, est à l'origine de l'opacité de la représentation. La représentation du moi, à l'instar des cartes et des tableaux évoqués ailleurs par les logiciens<sup>12</sup>, est bien un signe, mais, contrairement à eux, elle introduit une différence entre la chose qui représente et la chose représentée, et occulte la seconde par la première.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> A. Arnauld et P. Nicole, *La Logique ou l'art de penser* [1662], Paris, Gallimard, 1992, collection TEL, p. 70.

<sup>11</sup> *Ibid.*, chapitre 4, « une image qui paraît dans un miroir est un signe naturel de celui qu'elle représente », éd. citée, p. 47-48.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 46.

Dans cette perspective, « moi », c'est « je » devenu un autre. Nicole établit ainsi un jeu de renvoi entre présence et absence, entre identité et altérité. Le portrait du moi ne peut qu'être infidèle, et fonctionne non comme signe, mais comme un masque, qui en dissimule la vérité. Aussi ce paradigme, qui traverse les réflexions des moralistes de l'époque, n'est pas, ou du moins pas seulement, métaphorique : il rend compte de la genèse du moi comme effet de représentation. Dire, comme Montaigne, « c'est moi que je peins<sup>13</sup> », est par conséquent l'expression d'une imposture morale dans l'univers moral de Port-Royal. En effet, en peignant le moi, je peins tout autre chose, ce que les logiciens appellent des « idées accessoires ». La structure représentative du moi permet par conséquent de mieux définir ce qu'est l'amour propre dans cet univers moral : non pas l'amour de soi perçu dans la vérité, mais un amour indéterminé qui se fixe sur une image construite pour satisfaire la concupiscence.

Le terme de moi est lui-même opaque, et, à bien des égards, inadéquat, dans la pensée de Nicole :

En ne concevant aucune qualité, ni bonne, ni mauvaise, on conçoit seulement ce qu'on exprime par le mot de moi ; et ce moi conçu en cette manière nous cache de même tous nos défauts, et suffit pour attirer notre amour<sup>14</sup>.

Le *moi* est donc conçu sous forme de portrait moral, antérieurement à toute caractérisation et à toute représentation synthétique de la personne. Il s'agit par conséquent d'un signe opaque, sans véritable signifié, idolâtré par celui qui le profère. *Je* ne peux qu'aimer, infiniment, ce que j'appelle *moi*. Inversement, le *moi* n'existe que dans le regard amoureux que *je* porte sur lui. Autrement dit, le *moi* est une idée que seul le *je* peut avoir, un mot que seul le *je* peut énoncer. C'est son caractère déictique qui constitue le *moi* en objet d'amour pour celui qui le conçoit et l'énonce, lui cachant ainsi sa propre vérité.

Louis Marin, qui a commenté ces analyses sur l'accès du moi à la vérité, voit dans le processus décrit par Nicole une « pure représentation en représentation<sup>15</sup> » : non pas une représentation où s'opérerait une épiphanie du moi, mais un pur simulacre dont les signes s'autonomisent. L'amour de soi s'éprouve donc dans cette représentation opacifiante et aliénante, portrait du moi qui convertit les signes en force personnelle et sociale afin de susciter respect, admiration, amour. Autrement dit, ce portrait du moi transpose dans l'ordre privé et moral ce qu'est le portrait du roi dans l'ordre public et politique.

L'essai *De la charité et de l'amour propre* approfondit le rapport entre l'amour propre et le regard d'autrui. Selon Nicole, avant même d'être soucieux de son plaisir et de ses commodités, l'amour propre recherche les jugements avantageux et l'approbation, et ce contre toute justice, tant l'amour propre rend chacun haïssable aux yeux d'autrui. D'après les *Essais de morale*, la vie sociale repose ainsi sur une flatterie généralisée, dont la genèse retient l'attention du moraliste.

Néanmoins, ce dernier relève que le portrait du moi abuse rarement autrui. Au contraire, « nous sommes à l'égard les uns des autres comme cet homme qui sert de modèle aux élèves dans les académies de peintres. Chacun de ceux qui nous environne se forme un portrait de nous ; et les différentes manières dont on regarde nos actions

<sup>13</sup> M. de Montaigne, « Au lecteur », *Essais I*, éd. E. Naya, D. Reguig et A. Tarrête, Paris, Gallimard, 2009, p. 117.

<sup>14</sup> P. Nicole, *De la connaissance de soi-même*, éd. citée, p. 313.

<sup>15</sup> L. Marin, *La Critique du discours*, éd. citée, p. 227.

donnent lieu d'en former une diversité presque infinie<sup>16</sup> ». Toutefois, ces portraits, qui contredisent l'autoportrait que chacun élabore et soumet aux autres, restent cachés : « Il se forme parmi les hommes une espèce de conspiration à se dissimuler les sentiments qu'ils ont les uns des autres<sup>17</sup>. » Le commerce du monde a donc pour fonction de préserver les illusions des amours propres individuels et de les entretenir dans la représentation erronée qu'ils croient aimer sous le nom de moi.

C'est pourquoi la solitude, tout en apparaissant comme le moyen de dépouiller le moi de ses vains ornements, de le séparer des idées accessoires qui l'opacifient, est insupportable à l'homme :

On a beau s'occuper de soi-même dans la solitude, les images que l'on s'en forme sont infiniment plus sombres que celles qui sont aidées par les objets extérieurs<sup>18</sup>.

Tenu à l'écart du « commerce de la civilité », le moi perd les qualités qui lui sont attribuées dans les relations mondaines, fondées sur le mensonge et la flatterie. Aussi l'homme est-il toujours en mouvement, dans un flux et un reflux entre le retour sur soi et la fuite de soi :

Ainsi, comme il ne trouverait pas mieux son compte hors de lui-même que dans lui-même, il y a bien de l'apparence que si la crainte de se voir tel qu'il est l'avait fait sortir hors de soi, l'image de lui-même, qui lui serait représentée par tous les objets extérieurs, l'y ferait rentrer malgré qu'il en eût<sup>19</sup>.

Le rapport à soi, pour Nicole, s'exerce donc sur le mode de la méconnaissance. Son analyse du moi prend place dans une réflexion plus générale sur l'illusion<sup>20</sup>. De manière significative, au lexique cartésien de l'idée se substitue ce vocabulaire augustinien. La visibilité du moi est dès lors mise en question : il ne saurait se révéler tant sa vérité est insupportable et ne peut donner à voir qu'autre chose que ce qu'il devrait représenter. Les essais de Nicole reposent donc sur une forte structure d'opposition entre d'une part amour de soi, flatterie et portrait illusoire, et d'autre part haine de soi, discours de vérité et véritable portraiture.

À quelles conditions est-il possible, pour les penseurs de Port-Royal, de se détacher de la fascination qu'exerce le portrait du moi et d'accéder ainsi à une véritable portraiture ? autrement dit, est-il possible de passer de cette méconnaissance inhérente à l'amour propre à une connaissance de soi qui s'opérerait dans la reconnaissance du reflet ? Tout, dans l'identification du processus de portrait du moi, s'oppose au reflet, exemple du signe naturel d'après *La Logique ou l'art de penser*. Il est significatif que le personnage de la fable de la Fontaine « L'homme et son image », hommage, au-delà du seul dédicataire de la fable, La Rochefoucauld, au discours moral augustinien sur l'amour propre, accuse « toujours les miroirs d'être faux ». Loin d'être le vecteur de la contemplation narcissique, le miroir figure le signe naturel où peut s'opérer l'adéquation entre le représentant et le représenté. Il métaphorise ainsi le discours vrai, celui qui sert de modèle pour comprendre la rhétorique paradoxale du « livre des *Maximes*<sup>21</sup> ». Il convient de souligner la différence entre le Narcisse d'Ovide, qui, pris au piège des

---

<sup>16</sup> CSM, p. 317.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>20</sup> B. Guion, « Songes et mensonges : la dénonciation de l'illusion dans l'augustinisme du Grand Siècle » dans *L'Illusion au XVII<sup>e</sup> siècle, Littératures classiques*, 44, 2002, p. 313-334.

<sup>21</sup> La Fontaine, « L'homme et son image », *Fables*, I, 11, éd. J.-Ch. Darmon et S. Gruffat, Paris, Livre de Poche, 2002, p. 73-74.

apparences trompeuses, s'aime en croyant aimer un autre, et celui de La Fontaine, lequel croit s'aimer en aimant un autre et n'a de cesse de fuir l'image vraie que lui réfléchissent les miroirs.

Toutefois, cette célébration du pouvoir de révélation du miroir s'accompagne du constat de son impuissance : le fait de se voir contrarie irrévocablement l'amour propre. Chez La Fontaine, Narcisse « se fâche » et ses yeux sont « irrité » en apercevant son reflet, lequel apparaît comme « une chimère vaine<sup>22</sup> ». De même, l'avis au lecteur de la première édition des *Maximes* de la Rochefoucauld programme son rejet par le lecteur :

Voici un portrait du cœur de l'homme que je donne au public, sous le nom de *Réflexions ou Maximes morales*. Il court fortune de ne plaire pas à tout le monde, parce qu'on trouvera peut-être qu'il ressemble trop, et qu'il ne flatte pas assez. Il y a apparence que l'intention du peintre n'a jamais été de faire paraître cet ouvrage, et qu'il serait encore renfermé dans son cabinet si une méchante copie qui en a couru, et qui a passé même depuis quelque temps en Hollande, n'avait obligé un de ses amis de m'en donner une autre, qu'il dit être tout à fait conforme à l'original ; mais toute correcte qu'elle est, possible n'évitera-t-elle pas la censure de certaines personnes qui ne peuvent souffrir que l'on se mêle de pénétrer dans le fond de leur cœur, et qui croient être en droit d'empêcher que les autres les connaissent, parce qu'elles ne veulent pas se connaître elles-mêmes. Il est vrai que, comme ces *Maximes* sont remplies de ces sortes de vérités dont l'orgueil humain ne se peut accommoder, il est presque impossible qu'il ne se soulève contre elles, et qu'elles ne s'attirent des censeurs<sup>23</sup>.

Nicole, qui connaît à coup sûr ces textes au moment de la rédaction de l'essai *De la connaissance de soi-même*, établit une corrélation entre la condition humaine postlapsaire et cette dénégation :

Que dirait-on d'un homme qui voyant tous les jours son image dans le miroir et s'y regardant sans cesse, ne s'y reconnaîtrait jamais et ne dirait jamais : me voilà ? Ne l'accuserait-on pas d'une stupidité proche de la folie ? C'est néanmoins ce que font tous les hommes, et c'est même l'unique secret qu'ils ont trouvé pour se rendre heureux<sup>24</sup>.

Dans le conflit entre le reflet et le fantôme, entre le pouvoir de présence du premier et le pouvoir de séduction du second, l'amour propre s'avère incapable de prendre parti pour ce qui le révèle et ne peut que s'abîmer dans ce que Louis Marin nomme la « contemplation hallucinée » d'une idée confuse et opacifiante. La vérité du moi ne peut en effet que susciter l'horreur de celui qui le regarde au naturel, dépourvu de ses ornements mensongers :

Et quoique, si on venait à développer ce que renferme ce moi, on n'y trouvât rien d'aimable, et qu'il n'y eût peut-être rien qui ne donnât de l'horreur, on l'aime pourtant sous cette idée confuse de moi, et l'on en évite la vue distincte et particulière qui nous le ferait haïr<sup>25</sup>.

La connaissance de soi, dont Nicole rappelle vigoureusement l'obligation pour le chrétien, exige ainsi une transparence à soi-même, qui consiste à se voir en vérité et, par conséquent, à mettre à distance les images flatteuses de l'amour propre, entretenues par les pratiques sociales. Mais cette véritable image ne peut faire l'objet d'une contemplation sereine. Selon les termes de Louis Marin :

Ou le portrait fidèle de soi est impossible à l'homme, ou l'image de soi qu'il contemple est un faux visage (un masque) qu'il prend pour le sien, ou se lève du fond de lui-même son vrai portrait, mais c'est celui d'un monstre dont il reste (médusé) fasciné par horreur<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, éd. L. Plazenet, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 403.

<sup>24</sup> P. Nicole, *De la connaissance de soi-même*, éd. citée, p. 320.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 313.

Plaisir contre horreur, erreur contre vérité : la considération de soi s'apparente donc à un conflit d'images, conflit entre les masques de la comédie humaine et la cruelle vérité du regard désabusé. Pour se regarder en face, il faut donc conjurer la terreur que produit le spectacle du vrai visage. Le regard sur soi-même suppose de dépouiller le moi de ses ornements imaginaires : vu dans sa nudité, le moi paraît alors haïssable. La lecture morale met de ce fait l'homme à l'épreuve, en l'obligeant à modifier le rapport qu'il entretient avec lui-même. Par conséquent, l'objet premier de la morale réside non dans l'observation d'un code, mais dans une pratique ascétique, dont la finalité est de rendre le sujet capable d'accéder à la vérité sur lui-même. Cela suppose de substituer au langage de la flatterie un langage vrai qui rend compte de la défaillance du moi et blesse alors l'amour propre, au risque d'être rejeté. C'est ainsi que le miroir contrarie les illusions de Narcisse.

Aux yeux de Nicole, cette tâche est à la fois progressive et interminable, tant il demeure toujours en chacun des abîmes inconnaissables et donc une part d'irreprésentable. Prétendre parvenir à fixer le moi définitivement tend à la constituer à nouveau en simulacre. Seul un autoportrait toujours en progrès, procédant par touches successives, est à même de tracer une image de soi qui approche toujours un peu plus de la ressemblance :

En un mot, il faut agir à peu près dans cette étude comme si on avait entrepris de travailler toute sa vie à faire son portrait ; c'est-à-dire qu'il y faut donner tous les jours quelque coup de pinceau, sans effacer ce qui en est déjà tracé. Ainsi on remarquera tantôt une passion, tantôt une autre. On découvrira aujourd'hui une illusion de l'amour propre, et une autre demain. Et par là nous formerons peu à peu un portrait si ressemblant que nous pourrons voir à chaque moment ce que nous sommes, de sorte que nous aurons sans cesse lieu de nous dire à nous-même : voilà ce que je suis ; voilà ce que j'ai tant aimé, et dont je voudrais que tout le monde fît l'objet de son estime et de son affection<sup>27</sup>.

Grâce à cette étude régulière, l'homme peut admettre son identité avec le portrait en tous points haïssable qu'il brosse. La connaissance de soi débouche ainsi sur une conversion du regard sur soi : le regard amoureux fait place au regard désenchanté, qui conduit l'homme à l'humilité. S'ouvre ainsi la voie vers l'autoportrait véritable<sup>28</sup>, lequel procède par défiguration plus que par représentation. Ce processus seul permet à l'image de coïncider avec la monstruosité du moi, elle-même conséquence de la défiguration de l'image de Dieu. C'est donc en faisant son portrait comme autre, dans la différence avec le masque qui représente le moi, que le sujet peut accéder à la connaissance vraie de lui-même. Ce regard sur soi implique le deuil de l'amour propre évoqué au passé et ironiquement stigmatisé dans son activité représentative : moi c'est cela, ce n'est que cela, quelque chose d'informe et de monstrueux qui ne peut prétendre à quelque amour que ce soit.

Nicole se monte conscient du danger que représente pour le chrétien la connaissance de soi-même, une fois le moi restitué à sa dimension de leurre et dépouillé de ces idées accessoires. Est-il possible d'en conjurer la monstruosité, dès lors qu'il est perçu dans toute son horreur ?

Seul un regard sur soi dépourvu de curiosité peut conduire au salut. Encore l'aveuglement est-il préférable au désespoir. L'accès à l'image n'est donc pas perçu par le moraliste comme une exigence absolue : la connaissance, qui fait l'objet premier de

<sup>26</sup> L. Marin, « Masque, portrait, image : sur quelques textes du XVII<sup>e</sup> siècle français » dans *Pascal et Port-Royal*, op. cit., p. 292-293.

<sup>27</sup> P. Nicole, *De la Connaissance de soi-même*, éd. citée, p. 354.

<sup>28</sup> J. Rousset rapproche les préconisations de Nicole de la pratique du journal intime, « L'autoportrait est-il possible ? », *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1973, p. 37-47.

sa réflexion dans cet essai, n'a de valeur qu'utilitaire. L'image, trompeuse ou vraie, masque ou miroir, est donc dépourvue de toute potentialité heuristique : elle demeure signe d'une scission, en l'homme, entre le désir et la connaissance.

Des textes proches de ceux de Nicole confirment ce rapport conflictuel à l'image vraie : dans la fable « L'homme et son image », la beauté des *Maximes* n'annule pas l'horreur que suscite le reflet. Narcisse y est déchiré entre la séduction de l'illusion et le plaisir de la beauté du canal qui lui montre sa vérité. L'esthétique confère ainsi un nouveau pouvoir à l'image : la présence soudaine du représenté fascine, malgré l'horreur qu'elle suscite. Il en va de même de la parole de vérité proférée par la moraliste, à la fois désirable et illisible. C'est ainsi le texte qui donne accès à cette image ambiguë, en faisant expérimenter au lecteur sa propre monstruosité.

Les textes de Nicole consacrés au moi permettent ainsi de saisir le lien qui s'établit entre amour propre et portrait, entre pensée morale et théorie de la représentation. Seule cette dernière notion est capable de rendre compte de la nature du moi, présent comme fantôme et absent comme reflet, ou encore présent comme figure et absent comme vérité. L'image se fait idole : elle n'est pas destinée à être interprétée comme un reflet imparfait de l'invisible, mais à être proprement défigurée. C'est ainsi, et seulement ainsi, que peut être rendu intelligible tout ce qui rend la vérité étrangère au monde d'après la chute.

On comprend dès lors que, d'un point de vue philosophique, les penseurs augustinien du moi rapportent à l'amour propre l'orgueil et la vanité – ce qui leur sera reproché par leurs critiques de la fin du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. La question centrale est donc ici celle de la connaissance de soi et des procédures à même de convertir la méconnaissance en reconnaissance, de susciter l'aveu de la défaillance du sujet. La problématisation augustinienne de l'amour propre est ainsi inséparable d'une mise en discours, dont les effets esthétiques et éthiques reposent sur la représentation d'un irréprésentable, prenant le moi au piège d'un miroir dans lequel il ne peut se reconnaître, mais ne peut non plus désavouer.

La morale des moralistes ne repose pas sur un ensemble de préceptes, on le sait. Elle n'est que très indirectement une psychologie : elle s'apparente plutôt à une sémiologie appliquée aux modalités de la représentation, prise dans la tension entre amour et connaissance. Il ne s'agit donc pas tant d'une science de l'homme totalisante que d'une réflexion sur l'homme et son image, pris de manière solidaire, de la production de cette image à sa réception.