

Sujet : peut-on se juger soi-même comme on juge une œuvre d'art ?

Dans un passage du Salon de 1767, Diderot se livre à la critique de deux portraits peints qu'on a fait de lui. Alors qu'il s'imagine dire à ses enfants contemplant l'un des deux portraits, celui du prestigieux peintre Michel Van Loo, « je vous prévient que ce n'est pas moi », au contraire, au sujet du second portrait, celui réalisé par « un pauvre diable appelé Garand », il déclare : « celui qui voit mon portrait par Garand, me voit ». Mais il enchaîne avec cette formule proverbiale : « Ecco il vero Polichinello », qui à la fois confirme et dément la déclaration précédente, puisqu'elle signifie à la fois « on m'a représenté tel que je suis », et « voilà le vrai Polichinelle ». En effet, dans la Comedia dell'arte italienne, Polichinelle est un personnage masqué, qui s'affiche, prend des poses théâtrales, exagérées. Diderot pourrait donc vouloir dire que ce portrait n'est qu'un masque, une apparence : il est certes ressemblant, mais ce n'est pas parce qu'il est ressemblant qu'il est vrai. Mais d'un autre côté, bien que masqué, Polichinelle révèle tout, ne garde rien pour lui, d'où l'expression « un secret de Polichinelle » signifiant un secret connu de tous, donc un secret qui n'en est pas un. Le portrait pourrait donc révéler malgré tout l'essence, l'identité profonde de Diderot ?

Ce passage pose la question du rôle que peut jouer la peinture, et l'art en général, dans la réflexion sur sa propre identité. Peut-on ainsi mettre l'art au service d'une connaissance, d'une quête de soi ? C'est en effet l'un des enjeux du sujet, si on interprète le terme d'« œuvre d'art » comme une œuvre d'art qui représente, donne à voir, à comprendre, celui qui « se juge », et qui constitue alors un moyen, un médium de ce jugement sur soi. Mais dans quelle mesure, de quelle façon l'œuvre d'art peut-elle être utilisée, « instrumentalisée » en quelque sorte, en tant que moyen de se juger, au sens de « juger qui l'on est », « qui l'on est vraiment ou essentiellement » ? Dans le texte de Diderot, c'est l'objet représenté par le tableau, à savoir soi-même, qui est le médiateur, la matière pour ainsi dire du jugement. Mais ce qui peut être le moyen de se juger soi-même, sous-entendu de mieux se juger soi-même, de mieux juger qui l'on est vraiment, ne peut-il pas être non pas ce que re-

présente le tableau, mais la façon dont on appréhende cet objet, la façon dont nous jugeons cet objet, à savoir non pas comme un objet ordinaire de notre expérience, de la réalité quotidienne, lié à un certain intérêt (pratique, utilitaire ou intellectuel) mais comme un objet « esthétique », l'objet d'une représentation « esthétique », c'est-à-dire essentiellement « désintéressée », non motivée par un quelconque intérêt (sensible ou intellectuel) ? N'est-ce pas en effet ce que présuppose le sujet, une telle distance, un tel désintéressement ? Mais si l'on réduit le fait de juger une œuvre d'art à l'expérience, au jugement esthétique, alors, une telle distance, un tel recul, éventuellement critique, introduit par la contemplation esthétique entre le sujet de cette contemplation et son objet, ne peut-elle pas servir de modèle pour porter sinon un jugement de vérité sur notre moi profond, notre identité essentielle, du moins jugement de valeur, esthétique, sur notre « physique », mais aussi pourquoi pas moral sur nos actions ?

Dans la mesure où le jugement que l'on porte sur une œuvre d'art concerne presque toujours sa dimension esthétique, et souvent aussi sa dimension, sa valeur morale (ou immorale), nous verrons dans un premier temps dans quelle mesure le jugement esthétique ou moral que l'on porte sur une œuvre d'art peut servir de référence, être un bon guide, pour juger de la beauté (ou de la laideur) de son propre corps, de son apparence physique ou de son visage, et également pour juger de la valeur morale de ses propres actions. Une œuvre d'art peut-elle dans certains cas être considérée comme un modèle, une référence à suivre, à imiter dans le domaine esthétique ou moral, ou au contraire comme un contre-modèle à fuir absolument ?

Mais si comme semble le présupposer le sujet, le jugement que l'homme porte sur lui-même (donc pas seulement sur son physique et ses actions, mais sur sa personne tout entière, sur son être, son identité) a tendance à être orienté par un intérêt particulier qui le rend par principe partial, si l'on ne peut semble-t-il qu'être à la fois juge et partie lorsqu'on se juge soi-même, nous nous demanderons dans un deuxième temps si le jugement non plus seulement esthétique, mais aussi cognitif que l'on porte sur une œuvre d'art, quel que soit l'objet représenté, avec la mise à distance, l'objectivation, l'état d'esprit désintéressé que requiert la contemplation réfléchie d'une œuvre d'art, ne peut pas servir de modèle

pour dépasser cette partialité, pour accéder à une estimation plus objective de notre personnalité, notre identité, notre moi profond.

Mais alors, et ce sera l'objet de notre troisième partie, lorsque celui qui se juge lui-même n'est plus le simple spectateur de l'oeuvre d'art, mais son producteur, son concepteur, et que l'art est ce qui permet à cet artiste de construire, de développer sa personnalité, alors, dans ce cas, le jugement sur soi ne tend t-il pas à se confondre avec le jugement sur l'oeuvre, ce jugement pouvant s'enrichir du jugement que les autres, les destinataires de l'oeuvre qui n'en sont pas les producteurs, portent sur cette oeuvre, et qui peuvent retentir sur le jugement que l'artiste porte sur sa propre oeuvre, selon un jeu complexe de miroir et de jugements enchevêtrés qu'il s'agira d'analyser et de démêler ?

Selon George Orwell, « goût et dégoût, sentiment esthétique, notion du bien et du mal (on ne peut jamais démêler dans le jugement ce qui relève de la morale et ce qui ressort de l'esthétique), tout cela donc provient de sentiments que l'on s'accorde la plupart du temps à décrire comme trop subtils pour être rendus par des mots ». Ainsi, dans un premier temps si dans l'énoncé du sujet l'on restreint le sens du jugement sur soi à celui de « jugement de valeur » sur soi, jugement esthétique sur son propre corps, jugement moral sur ses actions, alors on peut se demander dans quelle mesure l'appréciation de la valeur (esthétique ou morale) d'oeuvres d'art peut servir d'aide, de modèle, de médiateur pour clarifier, aiguïser, traduire sinon en mots du moins en images les jugements de valeur que l'on porte sur notre apparence physique, nos comportements, nos actions, et pour « démêler ce qui relève de la morale et ce qui ressort de l'esthétique » lorsque nous effectuons de tels jugements.

N'y a t-il pas des oeuvres d'art, qui par leur contenu, le type d'actions ou de personnages qui y sont représentés, forment, éduquent mieux que d'autres notre jugement sur nous-mêmes, nous font prendre conscience mieux que d'autres de la valeur morale de nos actions ? Selon Platon, c'est en connaissant théoriquement le bien que l'on devient un homme moral et juste. Dans la République, il défend une conception intellectualiste de la morale : les conduites immorales sont la rançon d'une ignorance de ce qu'est le juste, alors

qu'inversement un savoir lucide, réfléchi de ce qu'est le bien moral garantit un comportement morale et juste. C'est pourquoi les peintres ou les tragédiens se doivent selon lui de ne représenter dans leurs tableaux et leurs pièces que des personnages et des actions exemplaires, des modèles de vertu, d'héroïsme, de grandeur. Ils illustrent ainsi par l'image les concepts même de justice et de bien moral, ils renforcent la vertu du spectateur, élèvent son âme. En effet une peinture, une pièce de théâtre, un film peuvent produire sur le spectateur un effet dit d'« immersion », pour reprendre le terme employé par Jean-Louis Schaeffer dans Pourquoi des fictions ?, autrement dit le sentiment de vivre une situation réelle, d'éprouver des émotions, des sentiments comme si ce qui est représenté était la réalité : on s'identifie tellement aux acteurs par exemple d'une pièce de théâtre ou d'un film, plus exactement aux personnages incarnés par eux, que l'on se donne l'illusion de vivre leurs histoires. On aime se prendre au jeu, et se faire prendre au jeu, on éprouve le besoin de se « monter la tête », ou de « la perdre ». C'est ainsi que la lecture de Werther de Goethe a pu entraîner des adolescents à se suicider comme le héros du roman, en vertu d'un effet de contagion qui opère parfois dans les cas extrême d'addiction aux jeux vidéos de certains adolescents de notre époque. De même, on a pu voir se former à Londres après la sortie en 1968 de « Orange mécanique » de Stanley Kubrick, puis plus tard aux Etats-Unis, en 1994, après la sortie de « Tueurs nés » de Oliver Stone, des bandes de jeunes adeptes de l'ultra-violence pratiquée par Alex et ses « droogies » ou des assassinats perpétrés par Mickey et Mallory. On peut dire dans ce cas que la fiction a perverti le jugement moral de ces jeunes sur leurs propres actions, qu'ils n'étaient alors plus capables de distinguer le bien et le mal. Cependant, aux critiques virulentes adressées à son film « L'appât » qui avait entraîné le même genre de dérives, le cinéaste Bertrand Tavernier avait répondu que l'effet d'entraînement peut également être produit par des situations ou des personnes réelles, et que par conséquent, ce ne sont pas tant les images de violence qui doivent être critiquées que la perméabilité de certains individus à de telles images. Certes, il y a toujours possibilité que l'effet d'immersion se transforme ponctuellement en effet d'entraînement, qu'on se laisse momentanément prendre au jeu. Toutefois, souligne Jean-Louis Schaeffer, l'on garde bien la conscience qu'il s'agit d'un jeu, d'une feinte ludique, que l'adhésion à cette fiction demeure « libre et clairement limitée du point de vue spatial et temporel ». Ce double effet

possible d'une œuvre d'art sur le jugement moral, ne le retrouve t-on pas sur le plan esthétique ? Ce que nous donne à voir les œuvres d'art sur le corps humain, sur l'apparence physique peut-il conditionner positivement le jugement esthétique que l'on porte sur soi ?

Si une peinture ou une sculpture peut nous faire prendre conscience de la beauté ou de la laideur de notre corps, c'est semble t-il parce que cette peinture ou cette sculpture imite le mieux possible notre corps. Cette fonction d'imitation, *mimesis* en grec, est la vocation essentielle de l'art selon Aristote. L'art en imitant la nature en révèle les potentialités, les traits essentiels. En faisant ressortir la perfection plastique et la puissance des muscles de l'athlète, la statuaire grecque peut ainsi faire prendre conscience de la beauté du corps humain, une beauté qui git, mais en quelque sorte à l'état inconscient, dans la nature. Mais pour rendre consciente cette beauté inconsciente, il ne s'agit pas d'imiter servilement les corps naturels, mais au contraire de les idéaliser, d'en dégager la forme idéale. Kant nomme Idéal de l'imagination la forme choisie, représentée par l'artiste pour présenter, incarner la perfection d'un type, par exemple d'un corps humain parfait, dans une matière sensible. Mais ce faisant, une telle présentation fait prendre d'autant plus conscience à chacun des imperfections de son propre corps, de l'écart qui sépare celui-ci de l'idéal (re)présenté. Les caricatures de corps laids, telle la série des têtes grotesques réalisées par Léonard de Vinci peuvent inversement nous faire relativiser les imperfections physiques que l'on juge avoir. D'une manière générale, la fréquentation d'œuvres appartenant à des époques et des cultures très différentes fait prendre conscience de la relativité des critères du beau dans l'histoire et le monde, et que ce qu'on taxerait de laid à notre époque peut correspondre aux normes esthétiques d'une autre époque, telles les femmes pulpeuses, aux hanches larges, aux formes arrondies que l'on trouve dans les tableaux de Rubens. Sans compter l'influence de normes culturelles héritées de traditions religieuses et philosophiques. C'est ainsi qu'un aspect fondamental du jugement esthétique est la place qu'il accorde au beau masculin et féminin. Traditionnellement, la beauté masculine a été valorisée par rapport à la féminine. Dans la tradition judéo-chrétienne, la femme est souvent perçue comme inférieure esthétiquement, ce qui influence durablement les canons artistiques. Albrecht Dürer, au XVe siècle, effectue un travail pionnier en distinguant les proportions

masculines et féminines dans ses études, ouvrant la voie à une reconnaissance plus nuancée de la diversité esthétique entre les sexes.

Mais l'expérience esthétique ne peut-elle pas également jouer un rôle de propédeutique au jugement moral sur ses propres actions ? Pour Kant, le beau n'est pas une propriété objective de l'objet (comme "cette rose est rouge"), ni une simple question de goût personnel ("j'aime cette peinture"). Le beau est ce qui provoque un jugement de goût désintéressé. « Désintéressé » signifie qu'on apprécie la beauté sans chercher à posséder l'objet ni à en tirer un avantage. Cette appréciation, ce jugement, on les ressent pourtant comme universellement communicables : on a l'impression que tout le monde devrait reconnaître cette beauté, même si on ne peut pas le démontrer, en donner une justification objective. Donc, le beau, selon lui, élève notre esprit au-delà de l'utile et du pratique. Ainsi, Kant remarque que l'expérience du beau éveille en nous des sentiments analogues à ceux que la moralité suscite. La moralité exige de suivre la loi morale par respect du devoir, et non par intérêt ou plaisir personnel. De même, le beau nous touche sans intérêt : on admire l'harmonie, l'ordre, la forme parfait, sans chercher à "en tirer quelque chose". Ainsi, le beau est un symbole de la moralité parce qu'il évoque le sentiment du bien moral : il nous rappelle, par analogie, que l'esprit peut agir selon des principes supérieurs (la loi morale) sans être entraîné par des désirs égoïstes. Kant écrit même que contempler le beau est comme sentir un "signe" de la moralité : l'harmonie et la liberté dans l'art ou la nature reflètent la liberté et la rationalité de l'homme moral. Quand vous admirez une œuvre d'art vraiment belle, vous ressentez de la joie et de l'harmonie. Cette expérience est désintéressée, mais elle vous fait pressentir que l'esprit humain peut fonctionner selon des principes purs, sans se laisser corrompre par ses passions ou ses intérêts. De la même façon, suivre la loi morale, c'est agir selon des principes élevés et libres, indépendamment de ses inclinations personnelles. C'est pourquoi la contemplation d'une œuvre d'art, en affranchissant notre esprit de préoccupations utilitaires, intéressés, égoïstes, nous prédispose à porter un jugement plus libre, plus « objectif » sur nous-mêmes, à reconnaître plus librement aussi bien nos fautes, nos travers, que nos bonnes actions, nos mérites.

On vient donc de voir le profit que les jugements moraux et notre esthétique peuvent retirer de l'expérience des œuvres d'art. Mais ne peut-on pas aller plus loin et voir dans les jugements que nous pouvons porter sur une œuvre d'art, pour en comprendre ou en interpréter le sens, la portée, une démarche analogue au jugement que nous pouvons porter sur ce qui constitue notre identité, ou plutôt nos identités (humaine, sociale, individuelle, etc) ?

Si comme le dit Kant ce qui fait la spécificité du jugement esthétique est son caractère désintéressé, cela signifie que celui qui contemple une œuvre d'art n'est pas motivé par un quelconque intérêt vis-à-vis de l'existence même de l'objet. Supposons qu'un tableau représente un bouquet de fleurs ou des bijoux. En contemplant ce tableau, l'esthète, celui qui n'est intéressé ni par la possession de l'objet représenté (pour sa valeur marchande par exemple), ni par le service que ce bouquet ou ces bijoux pourrait lui rendre (s'il les offrait par exemple à une amie), ni par la connaissance scientifique que le tableau pourrait lui apporter (en scrutant et en identifiant par exemple les parties composant ces fleurs : étamines, pistils, tige, corolle, etc). Autrement dit, le regard qu'il porte sur le tableau n'est motivé ni par un intérêt utilitaire, ni par un intérêt social, ni par un intérêt intellectuel, ni même par un intérêt purement sensible (la sensation agréable liée à une couleur pure par exemple). Si l'un ou l'autre de ces intérêts motive le regard que l'on porte sur un tableau, et sur toute œuvre d'art quelle qu'elle soit, alors il ne s'agit plus d'un jugement de goût pur. Mais alors en quoi consiste le plaisir esthétique pur que l'on peut éprouver à contempler un tableau comme par exemple « La corbeille de pommes », cette nature morte peinte par Cézanne en 1893 ? Kant nous explique dans la Critique de la faculté de juger que nous faisons alors l'expérience d'un jeu de notre pensée, dans lequel des images se succèdent, évoquant des concepts, qui eux-mêmes font naître en nous de nouvelles images, etc. Cette réflexion, nous avons conscience certes qu'elle se rapporte à l'objet que l'on contemple, qu'il en est l'inspirateur, mais le plaisir que nous prenons à cette réflexion nous renvoie aussi à nous-

mêmes comme sujet capable de juger. Le jugement esthétique implique donc une réflexivité du sujet, qui se rapporte à la fois à l'objet et à lui-même. Or, lorsque nous cherchons à juger qui nous sommes, ce qui nous définit, nous réfléchissons d'une manière analogue, à partir de notre vécu, des images et des idées qu'il évoque pour nous, et pour que le jugement que l'on porte sur soi ne soit pas réducteur, c'est-à-dire social, utilitaire, normatif, on ne doit pas se juger selon des critères et des intérêts fixés d'avance, on doit suspendre tout intérêt de ce genre dans l'évaluation de notre personne. Dans les deux cas donc, le sujet du jugement se découvre sans concept préalable, fixé d'avance, dans un acte de jugement réflexif qui le renvoie à lui-même.

Cependant, cette analogie entre jugement esthétique et jugement sur son identité n'a-t-elle pas des limites ? Le jugement identitaire en effet ne peut jamais être entièrement désintéressé. Notre moi social en particulier fait partie intégrante de notre identité et la prise de conscience de notre identité sociale ne peut jamais si l'on en croit Rousseau faire abstraction de notre amour-propre. Notre identité sociale se définit par comparaison avec les autres. Nous cherchons tous spontanément à nous faire passer avant les autres, à être reconnu comme supérieur à eux, ce qui conditionne toutes les passions qui alimentent la vie sociale. Cet amour-propre n'est-il pas encore à l'oeuvre lorsqu'on cherche à se juger soi disant « objectivement » ? Certes, la fréquentation des œuvres d'art permet de prendre conscience de nos goûts, sans que ceci implique forcément une comparaison avec les autres. Je me découvre comme plus sensible à l'esprit conquérant des grands artistes de la renaissance qu'à la démarche exploratrice des impressionnistes, plus porté sur la rigueur formelle de la musique de Bach que sur la dimension métaphysique et dionysiaque de la musique de Wagner, et chez un compositeur comme Mozart, je découvre que le morceau qui résume pour moi tout son génie est le prélude à son Don Juan, plus que ses autres œuvres, etc. Mais lorsqu'il s'agit de déterminer la façon dont je me situe socialement, soit sur le plan psychologique, soit sur le plan sociologique, alors, ma réflexion ne se limite plus ici à ce qui fait sens pour moi, mais elle engage la référence à des normes, sociales, juridiques, morales, et la façon dont je me définis par rapport à ces normes. Le jugement que je porte alors sur moi-même n'est plus dans ce cas un jugement réfléchissant, mais un jugement déterminant. Je me reconnais comme appartenant à une certaine classe sociale, à une

certaine catégorie professionnelle, à une certaine classe politique, à un certain type psychologique. Porter un jugement sur ce que l'on est, c'est dire : je suis artiste, je suis courageux, je suis introverti, je suis ceci ou cela. Je fixe donc mon être en le subsumant sous des concepts déterminés et préalables, je le traite comme un objet de connaissance. L'universalité que vise mon jugement n'est pas seulement subjective comme dans le jugement esthétique, mais objective. A titre d'exemple, à partir des trois critères de classification données par la caractérologie de Berger et Le Senne, à savoir Emotif – Non Emotif, Actif-Non Actif, Primaire-Secondaire, je peux déterminer si j'appartiens à l'un des huit types de caractère suivants : Nerveux, Sentimental, Colérique, Passionné, Sanguin, Flegmatique, Amorphe ou Apathique.

Mais lorsqu'on cherche ainsi à se définir « objectivement », en ayant recours à des critères psychologiques, sociologiques, sociaux, moraux, pouvons-nous espérer atteindre notre identité véritablement individuelle ? Ces jugements déterminants ne sont-ils pas voués à demeurer sur un plan de généralité irréductible ? L'expérience des œuvres d'art ne nous donne-t-elle pas alors la possibilité de dépasser ce niveau de généralité et de mieux pénétrer ce qui fait notre singularité ? On peut alors comprendre que l'illusion d'une identité pleinement objective, saisissable une fois pour toutes par des concepts généraux, est aussi trompeuse que l'idée d'un sens unique et définitif d'une œuvre d'art. Une œuvre ne se laisse jamais réduire à une interprétation correcte qui en épuiserait la signification : elle appelle au contraire une pluralité de lectures hétérogènes, parfois concurrentes, mais également légitimes. Ainsi, une œuvre peut faire l'objet d'une interprétation formelle ou esthétique, attentive à sa composition, à ses lignes, à ses rythmes et à ses matériaux ; d'une interprétation historique, qui la replace dans le contexte social, politique et culturel de sa production ; d'une interprétation marxiste, qui met en lumière les rapports de domination, les intérêts de classe ou l'idéologie qu'elle exprime ou contribue à naturaliser ; ou encore d'une interprétation psychanalytique, qui cherche dans l'œuvre d'art l'expression symbolique de conflits psychiques inconscients, de désirs refoulés. Or, même à l'intérieur de cette dernière approche, les interprétations se multiplient : une lecture freudienne privilégiera par exemple les thèmes du refoulement, de la pulsion et du conflit entre le ça, le moi et le surmoi ; une lecture jungienne s'attachera davantage aux archétypes de l'inconscient col-

lectif et aux figures mythiques universelles ; tandis qu'une interprétation lacanienne insistera sur la dimension du langage, du symbolique et du rapport du sujet au désir et à la loi. Il en va de même de notre identité. Comme une œuvre d'art, le moi peut être interprété selon des grilles diverses : psychologique, sociale, morale, psychanalytique, historique. Je peux me comprendre comme le produit d'un milieu social déterminé, comme le porteur de désirs inconscients, comme un sujet pris dans des structures symboliques, ou encore comme un individu singulier façonné par une histoire personnelle irréductible. Aucune de ces interprétations ne détient à elle seule la vérité de ce que je suis. Notre identité se constitue ainsi dans un dialogue ouvert et jamais achevé avec les autres, à l'image du sens d'une œuvre d'art qui se construit au carrefour d'une pluralité indéfinie d'interprétations. Se juger soi-même, dès lors, ne consiste pas à découvrir une essence fixe et définit, mais à accepter cette pluralité de regards et à apprendre à habiter la tension féconde entre ces interprétations multiples.

Ce que les œuvres d'art donne à penser en tant que spectateur ou auditeur peut donc être considéré à bien des égards comme une propédeutique à un jugement cognitif sur sa propre identité. Mais dans le cas où ce spectateur est en même temps l'auteur, le producteur de l'œuvre d'art, est-ce le jugement de l'artiste sur lui-même qui détermine son jugement sur l'œuvre ou le jugement sur son œuvre qui détermine son jugement sur lui-même ? Le jugement porté sur soi ne tend-il pas à se confondre avec le jugement porté sur l'œuvre, d'autant plus que la vie de l'homme se confond avec celle de l'artiste ?

Dans le passage du Salon de 1767 cité dans l'introduction, l'anecdote du portrait de Garand se poursuit avec la mention de Mr Grimm, ami intime et inspirateur de ses célèbres Salons, dont Diderot nous dit qu'il a fait gravé le portrait de lui fait par Garand, en vue de le diffuser publiquement, mais qu'il attend pour le faire que Diderot ait « produit quelque chose qui l'immortalise ». Autrement dit, il faut que Diderot mérite en quelque sorte le portrait que Garand a fait de lui en se montrant à la hauteur de la figure idéale que ce peintre a su tirer de lui. Or, il ne sera à la hauteur de cet idéal que lorsqu'il aura produit un chef

d'oeuvre, autrement dit dans le cas de Diderot un chef d'oeuvre littéraire. Or, n'est-ce pas ce à quoi tend tout grand écrivain et tout grand artiste ? Tâche d'autant plus difficile que le génie de l'artiste est singulier et son niveau d'exigence élevé. Et un rapide parcours des biographies des plus grands génies de la peinture, de la sculpture, de la musique, des arts en général ne laisse aucun doute : souvent, le jugement que ces génies porte sur leur oeuvre est sévère, d'autant plus que la profondeur de leur vision rend plus visible l'écart entre l'idéal et le réel. Dans son ouvrage le plus connu, Masse et puissance, Elias Canetti parle d'une « maladie de juger » dont à peu près tous les hommes sont atteints. Plus exactement, il parle d'une tendance à porter des jugements négatifs sur tel auteur, tel peintre, tel homme, qu'on qualifie de « mauvais auteur », de « mauvais peintre », de « méchant homme », et de la joie qu'on retire alors à se situer ainsi dans le camp du Bien et à reléguer celui qu'on juge dans le camp du Mal. Or, on peut se demander si la même tendance, la même propension au jugement négatif à l'emporte-pièce n'est pas aussi répandue contre soi-même, en particulier chez les artistes possédant du génie. Car ceux-ci s'identifient à un moi idéal qui juge sévèrement toute production qu'il estime ne pas être à la hauteur de cet idéal, donc toute production de leur moi réel. On peut citer à la période de la Renaissance le cas de Michel-Ange, qui considérait la plupart de ses sculptures comme inachevées, lui qui concevait la sculpture parfaite comme « déjà contenue dans le marbre » et estimait ne l'avoir jamais libérée ; celui de Léonard de Vinci qui se jugeait trop lent, dispersé, et ne pas être allé assez loin dans la connaissance scientifique pour peindre parfaitement. Paul Cézanne quant à lui qualifiait son travail de « tentative », jamais aboutie, disant « je n'ai rien réalisé », malgré l'immensité de son oeuvre. Beethoven dévalorisait certaines de ses oeuvres pourtant majeures, Gustav Mahler se sentait incompris, en décalage avec son époque.

Mais malgré ces cas assez fréquents d'auto-jugements négatifs sur leur oeuvre et eux-mêmes, ne peut-on pas dire que malgré tout, ou plus exactement pour cette raison même, ces artistes sont essentiellement tournés sur eux-mêmes, qu'ils cultivent tous une forme de narcissisme détourné ? C'est en tout cas ce que semble attester, du moins au premier abord, la récurrence du genre de l'autoportrait, lorsqu'on embrasse l'histoire de la peinture depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours (l'autre genre récurrent étant la nature morte), et ceci dans tous les pays : aucun n'a ignoré le thème de l'autoportrait. Signalons qu'avant l'invention

de la photographie et la diffusion de la photographie dans les années 1840, le seul moyen de se voir, de contempler son image était le miroir (naturel ou artificiel) et ... le portrait. Le photographe Jacques-Henri Lartigue condense dans une photographie célèbre ces trois « doubles » visuels. On le voit assis de dos, sur un tabouret en plein air, sur une grande pelouse, tenant une palette de peinture. La tête tournée sur sa droite, il se regarde dans un miroir encadré comme un tableau, et reflétant son visage et le haut de son corps, tandis que face à lui, il y a son autoportrait, posé sur un chevalet, qu'il est en train de réaliser donc (comme l'indique la présence de la palette sur ses genoux) et qui semble sur le point d'être achevé. Le comble en quelque sorte semble-t-il du narcissisme, puisque cette photographie nous livre trois images de lui : celle de la photo (l'artiste vu de dos), celle du miroir et celle de l'autoportrait, ces deux dernières étant incluses dans la photographie. Une question vient immédiatement à l'esprit : laquelle des trois reflète le mieux ce qu'il est, son identité essentielle ? Laquelle est la plus fiable donc ? Plus exactement, laquelle des trois l'artiste lui-même considère-t-il comme la plus fiable, sachant que le spectateur ne fera pas forcément le même choix ? Surtout si l'on ignore que Jacques-Henri Lartigue n'était que photographe, et non peintre, donc que l'autoportrait qu'on voit de lui sur la photo n'a pas été peint par lui, même si la mise en scène imaginée pour la photographie pourrait le laisser penser. Lartigue rend-il alors hommage à ce peintre non nommé qui aurait su capter dans ce portrait son essence, comme Garand a su selon Diderot le faire dans le portrait qu'il a réalisé de lui ? Lartigue considère-t-il même, pourquoi pas, ce peintre (réel ? imaginaire ?) comme son double, un double idéal, auquel il s'identifie ? Cette photographie ferait-elle ainsi écho à la polémique engagée par Baudelaire contre l'essor de la photographie, qui selon lui « est devenue l'ennemie la plus mortelle de l'art », et qui devrait « revenir à sa véritable tâche, qui est d'être la servante des sciences et des arts » ? Dans ce cas, la photographie de Lartigue est-elle une forme d'auto-critique sévère ? Une façon de dévaloriser toute son œuvre ? Mutatis mutandis, on retrouve une intention analogue dans les autoportraits de peintres célèbres dans lesquels ceux-ci se représentent sous les traits d'un autre peintre, tout aussi voire plus célèbre, par exemple celui de Salvador Dali en Raphaël, ou celui de Fernando Botero en Vélasquez ? Conclusion : l'autoportrait n'a pas pour vocation de livrer une copie ressemblante de l'artiste, mais de révéler son identité picturale, de telle sorte

que l'on puisse se dire en le voyant, non pas « c'est Rembrandt » ou « c'est Salvador Dali », mais « c'est un Rembrandt » ou « c'est un Salvador Dali ».

Mais ce jeu complexe de jugements sur soi qu'autorise l'autoportrait n'existe-t-il pas qu'en tant qu'il est verbalisé, traduit en mots, en concepts comme nous venons de le faire ? Ainsi, le jugement sur soi par la médiation d'une œuvre d'art, n'est-ce pas finalement la littérature qui permet de le développer pleinement ? Dans son ouvrage Proust et les signes, Gilles Deleuze distingue quatre catégories de signes qui parcourent toute la Recherche du temps perdu : les signes mondains, les signes de l'amour, les signes sensibles et enfin les signes de l'art. Les trois premiers sont essentiellement décevants, nous attachent à des apparences, mensongères, trompeuses, ou frustrantes. Les signes de l'art en revanche sont les plus profonds car ils nous révèlent des essences, qui nous font échapper au temps, nous font accéder à une forme d'éternité. On pourrait penser qu'ils nous éloignent alors de nous-mêmes, car ils nous font sortir de nous-mêmes, nous font voir le monde par le regard d'un autre. Autant il y a d'artistes, autant il y a de mondes à notre disposition, tous différents les uns des autres. Seul l'art a le pouvoir de nous faire retrouver le Temps perdu, perdu donc à vivre des histoires d'amour, à avoir une vie mondaine, au mieux à vivre ces expériences de mémoire involontaire qui nous procurent soudain une joie que l'on arrive pas à s'expliquer. Seulement si les signes de l'art sont les plus profonds, si seules les œuvres d'art nous introduisent dans le monde intemporel des essences, restent à interpréter ces œuvres, à en dégager la signification profonde. Les artistes expriment, produisent des essences, mais ils ne les déchiffrent pas eux-mêmes. L'artiste ne comprend pas nécessairement quelle essence il exprime dans ses œuvres. Or, si le propre du grand artiste est d'exprimer sa personnalité tout entière dans ses œuvres, par le biais de son imaginaire, de son imagination créatrice, cela n'implique pas qu'il sache définir conceptuellement l'essence de cette personnalité. C'est le cas du musicien Vinteuil qui exprime dans sa célèbre Sonate une essence musicale, ou du peintre Elstir qui exprime des essence picturales et à travers elles sa propre essence. Ces essences sont immanentes aux œuvres d'art mais pas à la conscience de ces artistes. C'est ici que se manifeste selon Proust la supériorité de la Littérature sur l'Art. La littérature ne se contente pas de produire des signes, elle interprète tous les autres signes. La vérité des signes artistiques n'est atteinte que lorsque l'écrivain les déchiffre. La littérature est

l'art au second degré, non pas seulement intérieur mais réflexif. De même, les épisodes d'illuminations produites par la mémoire involontaire narrés dans la Recherche : elles doivent être traduites, déchiffrées par le travail patient de l'écriture que le narrateur ne fait que reporter jusqu'au dernier tome de la Recherche intitulé le Temps retrouvé. Dans la littérature, les essences exprimées par l'art sont vécues mais pas connues. Tous les signes convergent vers l'oeuvre littéraire où ils trouvent leur vérité. Elle recueille les signes des autres arts, les organise, les pense comme essences singulières. C'est pourquoi la littérature a la pouvoir d'éclairer le jugement d'un créateur, d'un artiste, sur lui-même, parfois mieux que l'artiste lui-même.

En définitive, se juger soi-même comme on juge une oeuvre d'art apparaît à la fois comme une possibilité féconde et comme une entreprise fondamentalement limitée. L'expérience esthétique, telle que l'ont pensée Kant ou Diderot, introduit une distance, un désintéressement et une réflexivité qui peuvent servir de modèle au jugement sur soi. En apprenant à suspendre les intérêts utilitaires, sociaux ou narcissiques, le sujet peut, à l'image du spectateur d'une oeuvre, porter sur son apparence, ses actions et même son identité un regard plus libre, moins immédiatement partial. De ce point de vue, l'art joue un rôle de médiation privilégiée : il affine le jugement esthétique et moral, révèle la relativité des normes, et prépare l'esprit à une évaluation plus nuancée et plus consciente de soi-même. Cependant, cette analogie rencontre des limites. Contrairement à l'oeuvre d'art, le moi ne peut jamais devenir entièrement objet d'un jugement désintéressé : il est pris dans des déterminations sociales, psychologiques et morales qui impliquent nécessairement des jugements déterminants, fondés sur des concepts et des normes. Se juger soi-même, c'est inévitablement être à la fois juge et partie. Dès lors, si l'on peut éclairer son identité par la manière dont on interprète une oeuvre d'art, on ne peut jamais en épuiser le sens ni en fixer une vérité définitive. Comme une oeuvre, le moi se prête à une pluralité d'interprétations légitimes, sans qu'aucune ne puisse prétendre à l'exclusivité. Ainsi, se juger soi-même comme on juge une oeuvre d'art ne consiste pas à découvrir une essence stable et transpa-

rente de soi, mais à accepter que l'identité soit un processus interprétatif ouvert, toujours en devenir.