



N°3 L'image dans le récit I/II

- **Didier Souiller**

Coexistence des contraires et peinture en clair-obscur dans le théâtre de Racine

« De son image en vain j'ai voulu me distraire » (*Britannicus*, II, 2)

Il n'est pas question de s'attarder ici à évoquer l'importance de Roland Barthes, dont le *Sur Racine* (Seuil, 1963¹) contribua au renouveau des études raciniennes : après Ch. Mauron et L. Goldmann², dans les années soixante du siècle dernier, ses réflexions avaient l'ambition de tenir compte à la fois de l'apport de la psychanalyse et d'une approche sémiotico-spatiale du théâtre. Ce qui fut ressenti comme une suite d'affirmations fausses et de généralisations discutables par les adversaires de cette « nouvelle critique »³, tenants d'un sens objectif, lisible dans la littéralité du texte ; du moins, Barthes eut-il le mérite de proposer d'autres approches, textuelles et scéniques, dans un paysage universitaire français passablement endormi dans la routine de la célébration des « valeurs éternelles du classicisme français ».

¹ Le premier texte paraissait dès 1960 en *Introduction* aux tomes XI et XII du *Théâtre Classique français*, au Club français du livre.

² *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955, et *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine*, Paris, Corti, 1957.

³ Au premier rang desquels : R. Picard (*Nouvelle Critique ou nouvelle imposture*, J.-J. Pauvert, 1965) et R. Pommier (*Le « Sur Racine » de Roland Barthes*, SEDES, 1988) : « On ne trouve jamais, dans aucune tragédie de Racine, la moindre trace de ce qui, selon Roland Barthes, serait au cœur de chacune d'elles ».

Entre autres remarques, *Sur Racine* évoquait ce que l'auteur caractérisait comme « la scène érotique » (pp. 28 et suiv., *passim*) qui hante le protagoniste, généralement détenteur du pouvoir et curieusement condamné à ruminer le souvenir d'une inoubliable première rencontre amoureuse, marquée par un contraste d'ombre et de lumière : « L'imagination est toujours rétrospective et le souvenir a toujours l'acuité d'une image ». D'emblée, la pictorialité du souvenir était soulignée :

Ce qui frappe dans le fantasme racinien (et qui est sa grande beauté), c'est son aspect plastique ; rien de plus près du fantasme racinien qu'un tableau de Rembrandt, par exemple. Tout fantasme racinien suppose – ou produit – un combinat d'ombre et de lumière. Partout, toujours, la même constellation se reproduit, du soleil inquiétant et de l'ombre bénéfique.

A partir de là, Barthes évoquait le « tenebroso racinien..., grand combat mythique (et théâtral) de l'ombre et de la lumière ».

Bien après ces polémiques parisiennes et universitaires, Philippe Sellier, dans ses *Essais sur l'imaginaire classique*⁴ achève son étude, « Racine ou l'inquiétante étrangeté », par une réflexion sur le clair-obscur. Partant d'une remarque générale (« L'univers racinien joue volontiers des incertitudes de l'ombre et de la lumière »), il relève : « un renversement qui fait penser à la coïncidence des contraires, fondement de l'esthétique baroque ; voici que les grands nocturnes raciniens se trouvent eux-mêmes de lumières ». Il cite alors R. Barthes et se borne au rappel de la référence à Rembrandt (pp. 265-266).

On voudrait reprendre ces remarques, dont la continuité critique souligne l'importance et la justesse, en montrant que la référence picturale n'est pas à chercher auprès de Rembrandt, mais du plus célèbre des caravagesques français, Valentin de Boulogne, dont la gloire versaillaise, durant la seconde moitié du XVIIe siècle, pouvait servir de modèle à Racine pour une poétique du clair-obscur.

Le problème reste cependant entier : en effet, pourquoi avoir recours à cette méthode, qui appartient à la rhétorique picturale de la coexistence des contraires,

⁴ Ph. Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2003.

dans ce cas si particulier du traumatisme – le plus souvent érotique ? Rhétorique picturale, dira-t-on, car on sait, d'une part, quel lien la peinture du XVII^e siècle entretient avec l'*actio* de l'orateur⁵ et que, d'autre part, Racine ayant choisi d'enfermer certains de ses protagonistes dans la fascination d'une image obsédante, cette obsession ne pouvait être mise en valeur que grâce aux artifices du discours. S'agissant de l'art de la représentation au XVII^e siècle, il ne faut jamais perdre de vue « aussi bien les puissances de l'image dans les textes littéraires que les pouvoirs de la parole dans les formes des arts visuels »⁶.

Même si, en son temps, R. Barthes se targuait, au grand scandale des tenants de la tradition universitaire, de proposer, à propos d'un texte classique, « une analyse volontairement close (...) sans aucune référence à une source de ce monde (issue, par exemple, de l'histoire ou de la biographie »⁷, son intuition était exacte et elle sort renforcée par l'histoire de l'art pictural – que les spécialistes de littérature oublient souvent de consulter.

Quand on prend en considération l'ensemble du théâtre racinien, c'est à juste titre que Roland Barthes distingue, dans une note de la page 32, ce qu'il appelle les « grands tableaux raciniens ». Ils sont, selon lui, au nombre de cinq.

-Dans *Andromaque*, l'image de Pyrrhus est définitivement celle d'un criminel incendiaire, associé, dans l'esprit de la veuve d'Hector, à la vision de Troie en flammes (III, 8) :

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle,
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle,
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants...
(...) Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue.

⁵ Le geste se veut démonstratif pour celui qui parle, selon une tradition rhétorique qui remonte à l'*actio* de l'orateur latin ; le jeu de l'acteur doit construire une rhétorique de l'image. Voir S. Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris, Champion, 2001. On en aura une idée en regardant *La Mort de Saphire* de Poussin (fig. 1).

⁶ Nécessité que développe M. Fumaroli dans *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994 (citation de la page 7).

⁷ *Sur Racine, Op. cit.*, p. 9.

Vision nocturne dont les sources lumineuses sont celles des incendies et du sang qui luit jusque dans les yeux de celui qui suscitera désormais « l'horreur ».

-La coexistence picturale des contraires atteint un premier sommet avec l'enlèvement nocturne de Junie (*Britannicus*, II, 2), aux yeux d'un Néron nimbé de la lumière que procure l'éclat du pouvoir :

Excité d'un désir curieux
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux.
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes
(...) Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence
(...) J'ai voulu lui parler et ma voix s'est perdue ;
Immobile, saisi d'un long étonnement,

Les yeux injectés de sang sont remplacés maintenant par des yeux brillants de larmes, mais Racine insiste sur le caractère sidérant et sexuellement paralysant de cette vision, pour un « monstre naissant » que l'on ne s'attendait pas à voir muet de timidité et condamné à imaginer dans la solitude celle qui était pourtant livrée sans défense à son pouvoir :

[...] solitaire
De son image en vain j'ai voulu me distraire.
Trop présente à mes yeux, je croyais lui parler.

Il conviendrait sans doute de compléter ce passage fameux par l'évocation du traumatisme (inverse) d'Agrippine : on la sait amoureuse du pouvoir et désireuse d'être, « invisible et présente..., l'âme toute-puissante » du grand corps de l'Etat (I, 1, 95) ; elle est, à son tour, poursuivie par l'image d'un Néron, qui lui échappe, enfin séduit par l'éclat de sa propre gloire :

Ce jour, ce triste jour frappe encor ma mémoire,
Où Néron fut lui-même ébloui de sa gloire,
Quand les ambassadeurs de tant de rois divers
Vinrent le reconnaître au nom de l'univers (I, 2)

Agrippine rejetée dans l'ombre du pouvoir dès la première scène (« tandis que Néron s'abandonne au sommeil, (...) [elle va] errant dans le palais sans suite et sans escorte »), c'est encore Junie, « dans l'ombre enfermée » (415) et « modeste » (423), qui parachève cet effet de clair-obscur, tandis que Néron,

investi de l'éclat impérial, occupe le centre du schéma fantasmatique ombre / lumière / ombre.

- Le triomphe de Titus (*Bérénice*, I, 5) fonctionne selon une logique identique, mais inversée : l'être aimé, détenteur du pouvoir, fait participer de son éclat ce qui l'entoure :

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ?
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce Sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat ;
Cette pourpre, cet or que rehaussait sa gloire
(...) Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde, en le voyant, eût reconnu son maître ?
Mais, Phénice, où m'emporte un souvenir charmant ?

Ce dernier vers met en valeur le dynamisme engendré par l'image intérieure.

- Plus discrètement, le rapt d'Eriphile (*Iphigénie*, II, 1) fait passer de la nuit de l'effroi à la contemplation inoubliable de celui qui demeure associé au retour à la lumière :

Rappellerai-je encore le souvenir affreux
Du jour qui dans les fers nous jeta toutes deux ?
Dans les cruelles mains, par qui je fus ravie,
Je demeurai longtemps sans lumière et sans vie.
Enfin, mes tristes yeux cherchèrent la clarté ;
Et me voyant presser d'un bras ensanglanté,
Je frémisais, Doris, (...)
Je le vis. Son aspect n'avait rien de farouche.

- Le songe d'Athalie (*Athalie*, II, 5), plus connu, achève la liste proposée par R. Barthes : on y retrouve le même effet de sidération, mais dans cette nuit du songe, point de silhouette lumineuse où se fixerait le désir, mais deux sources où s'allient l'effroi et l'éclat :

[Mathan] - Quel trouble vous agite, et quel effroi vous glace ?
[Athalie] - Mais un trouble importun vient depuis quelques jours
De mes prospérités interrompre le cours.
C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.
Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée...
Même elle avait encore cet éclat emprunté,

D. Souiller, « Coexistence des contraires et peinture en clair-obscur »

Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage
(...) Dans ce désordre à mes yeux se présente
Un jeune enfant couvert d'une robe éclatante.

On ajouterait volontiers à ces exemples la vision d'Hippolyte par Phèdre (I, 4), dans une tragédie où la rhétorique de l'oxymore vient mettre en valeur l'opposition du clair et de l'obscur, du chaud et du froid, et celle de la double ascendance (solaire et infernale) de la fille de Minos et de Pasiphaé :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.
(...) Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire
Et dérober au jour une flamme si noire.

Opposition, qui contribue également à souligner les tourments de la jalousie (IV, 6) :

Dans le fond des forêts allaient-ils se cacher ?
Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux.
Et moi, triste rebut de la nature entière,
Je me cachais au jour, je fuyais la lumière ;

et ceux du suicide (V, dernière scène) :

J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
Un poison que Médée apporta dans Athènes.
Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu
Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu.

Encore conviendrait-il de nuancer et préciser ce schéma, en montrant, par exemple, combien la situation de chaque passage dans l'économie de la tragédie souligne sa valeur dynamique, qui motive et « emporte » le personnage ; dramaturgie et analyse des passions vont alors de pair, comme toujours dans le théâtre racinien, puisque le contraste lumineux s'imprime dans la mémoire du sujet, le poursuit et détermine son action, à la manière d'un fantôme suscitant des pulsions, qui visent à procurer une problématique satisfaction libidinale. Invariablement, il s'agit d'une image (aimée ou redoutée) que le personnage revit et recrée à la fois, avec la netteté que confèrent les procédés de l'hypotypose : il

s'agit de la rendre présente et sensible par le discours. Ce fantasme traumatisant parcourt le théâtre de Racine et possède deux caractéristiques :

-il est lié au désir et prend l'allure d'un fantasme amoureux (tel Néron dans *Britannicus*) ; dans *Iphigénie*, l'enlèvement d'Eriphile par Achille s'accompagne d'une difficulté à dire qui annonce Phèdre :

[...] Je me flattais sans cesse
Qu'un silence éternel cacherait ma faiblesse.
Mais mon cœur trop pressé m'arrache ce discours,
Et te parle une fois pour se taire toujours (II, 1) ;

- il s'agit le plus souvent (l'exception est *Phèdre*, mais, là, l'héroïne fuit dans la nuit et y ressasse son souvenir) d'un traumatisme nocturne, qui, dans deux cas, suscite « l'horreur » (*Andromaque*, *Athalie*).

De tout cela, le meilleur exemple demeure le rapt nocturne de Junie dans *Britannicus*, où les deux aspects se rejoignent, ce qui entraîne, pour Néron, un mélange de fascination amoureuse et de paralysie du désir⁸, tandis que « les ombres, les flambeaux, les cris et le silence » s'opposent au sein d'une sorte d'*ekphrasis* du tableau intérieur qui hante l'empereur : « Mais je m'en fais peut-être une trop belle image ».

En un sens, ce vers rassemble toute l'équivoque de l'écriture racinienne : le désir embellit la vision, de même que le poète raffine ce tableau comme pour « un morceau de bravoure », pictural et littéraire à la fois. Car il y a bien une constante dans la peinture de cette « image » : elle renvoie curieusement à la technique caravagesque du clair-obscur – ce que l'on n'attendrait pas d'un « classique » : accentuation violente des contrastes lumineux et recours aux évocations nocturnes, troublées par des taches brillantes de lumière, le tout au service d'une anthropologie de type religieux. La technique peut bien reposer sur une simple

⁸ Traumatisme : « Nous appelons ainsi une expérience vécue qui apporte, en l'espace de peu de temps, un si fort accroissement d'excitation à la vie psychique que sa liquidation ou son élaboration par les moyens normaux et habituels échoue, ce qui ne peut manquer d'entraîner des troubles durables dans le fonctionnement énergétique. Le traumatisme qualifie d'abord un événement personnel de l'histoire du sujet, datable, et subjectivement important par les affects pénibles qu'il peut déclencher... les conséquences du traumatisme étant l'incapacité de l'appareil psychique à liquider les excitations selon le principe de constance » (Laplanche et Pontalis, *Dictionnaire de psychanalyse*, Paris, PUF, « Quadrige », 2004, p. 500).

opposition thématique, c'est la faiblesse de la créature devant la passion qui, en définitive, se trouve mise en valeur, grâce à deux registres symboliques. D'une part, le symbolisme mythique : il en est ainsi de l'émoi de Phèdre, fille de la Lumière, devant Hippolyte, être de l'ombre des forêts, ce qui lui fait éprouver rougeur et pâleur, pour « transir et brûler » à la fois ; d'autre part, le symbolisme psychologique, qui souligne la contradiction insoluble (Eriphile, plongée dans l'obscurité d'un évanouissement par l'excès de l'effroi, émerge pour percevoir l'éclat séduisant du héros-violeur⁹).

Comme toujours, dans l'œuvre d'un authentique artiste, le recours à un procédé technique n'a rien de gratuit et se pose alors la question de la signification de l'utilisation du clair-obscur. Peut-on se contenter de dire simplement que la traduction picturale de la coexistence des contraires renvoie au chaos des passions dans une âme qui ne se maîtrise plus ?

Dans la tragédie racinienne, si la passion engendre l'obscur et le chaos, elle naît de la vision d'un être clair, pur et lumineux. On sait qu'Hippolyte, depuis Euripide, clame son innocence et sa pureté : « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur » (IV, 2) ; Junie, devant Néron, ne regarde que le Ciel et méprise les intrigues intéressées de la cour impériale ; Joas, devant Athalie, suscite l'étonnement : « J'admira sa douceur, son air noble et modeste ». Le fameux « trouble », qui interdit toute délibération lucide (claire) et qui envahit le personnage racinien, produit de l'obscur et fait plonger dans l'ombre poétique, laquelle signifie le péché. Le trouble bouleverse l'harmonie interne du personnage, qui intériorise en quelque sorte le désordre coloré du tableau fantasmé ; Athalie évoque ainsi « de tant d'objets divers le bizarre assemblage »¹⁰.

Et l'on voit que s'établit comme une analogie microcosme/macrosme, tandis que le désordre passe du théâtre intérieur à la sphère du politique :

⁹ R. Barthes insiste avec raison sur la valeur phallique de ce bras ensanglanté qui « presse » une jeune fille à demi-consciente et emportée par un trouble qui n'est pas dû au seul aspect tragique de l'événement vécu (*Sur Racine, Op. cit.*, p. 34).

¹⁰ V. 515 : les références renvoient à l'édition de Jean Rohou, *Théâtre complet*, Paris, « Pochothèque », 1998.

Mais un trouble importun vient, depuis quelques jours,
De mes prospérités interrompre le cours (*Athalie*, II, 5).

Du point de vue psychologique, le contraste du clair et de l'obscur est la marque du négatif, qui débouche, évidemment, au sein d'un personnage spectaculairement divisé, sur l'impuissance (du langage et du sexe ; cf. Néron : « J'ai voulu lui parler et ma voix s'est perdue / (...) Je l'ai laissée passer dans son appartement ») ; du point de vue religieux, s'impose le constat d'une nature irrémédiablement corrompue et perdue, que ni sa volonté ni son jugement ne peuvent sauver ; implication théologique du débat sur les modalités de la grâce que l'on ne développera pas ici, car il nous ramènerait aux subtilités de la querelle *de auxiliis* et à l'empreinte du pessimisme issu de l'anthropologie janséniste¹¹.

Demeure la question du modèle pictural qui a pu persuader Racine, dans cette seconde moitié du XVIII^e siècle français, du bien-fondé et de la signification du procédé du clair-obscur. Malgré la rapide diffusion, par le biais de la gravure, des œuvres de Rembrandt, ce n'est pas le peintre hollandais qui s'impose comme la source la plus probable pour un poète-courtisan attaché à la cour de Louis XIV, mais l'influence des peintres caravagesques et, en premier, de l'expérience du Valentin.

En effet, les artistes rattachés en France, de près ou de loin, au caravagisme¹², offrent, par leur utilisation du clair-obscur, une alliance des contraires, qui coexistent sur le tableau comme les contraires coexistent au sein du discours grâce à la figure de l'oxymore. Il y a là plus qu'une trace de l'importance des « caravagesques » et de « l'école des nuits » en France, au cœur d'un « classicisme » que l'on identifie trop volontiers au règne officiel de Poussin, de Lebrun et de Philippe de Champaigne, avant l'offensive fin-de-siècle des « rubénistes ». C'est alors qu'en 1708, Roger de Piles, dans son *Cours de peinture par principes*, clôture pour ainsi dire le siècle de Louis XIV par cette

¹¹ « Le tragique racinien n'est pas une expression du jansénisme, mais une transposition de l'antihumanisme augustinien qui domine alors largement chez les intellectuels et dont Port-Royal est le symbole » (J. Rohou, *Jean Racine, Bilan critique*, Paris, Nathan, 1994, p. 51).

¹² Rappelons que le Caravage meurt en 1610 et que son influence, relayée en Italie par son disciple B. Manfredi (mort en 1620), s'exerce durablement à travers toute l'Europe : directement parmi les tenants de « l'école de la nuit », également au sein du ténébrisme (Ribera) et du luminisme (surtout hollandais) ; indirectement auprès des plus grands comme Zurbarán et Velázquez.

considération, au sein d'un chapitre consacré entièrement à la nécessité du clair-obscur : « Un ouvrage de Peinture dénué de clair-obscur demeurera faible et insipide, quelque correct qu'en soit le dessin, et quelque fidèles qu'en soient les couleurs locales et particulières »¹³.

Certains feront remarquer que l'importance du caravagisme en France a sérieusement décliné dès les années 1630, ce qui aurait l'avantage de ranger caravagisme et baroque dans la première moitié du XVIIe siècle, avant le triomphe de la « clarté » classique. Or, dans le *Dossier de l'art* consacré aux *Caravagesques français*¹⁴, Michel Hilaire, dans son article « Valentin, l'accomplissement d'un génie » (pp. 46-53) a insisté sur le maintien par le Valentin, bien au-delà de sa mort (1632), de la tradition caravagesque, au moment où celle-ci perdait de sa force et de son unité, même en Italie. Parler d'un oubli du Valentin après 1650, ce serait négliger, par exemple, le fait que, dans la chambre même de Louis XIV à Versailles, la majorité des peintures était due au pinceau du Valentin (figs. 2 à 6). Une telle faveur posthume, au point de lui confier la décoration de la pièce centrale du château (dans tous les sens du terme), mérite que l'on cherche à l'expliquer en s'appuyant sur la fortune de Valentin de Boulogne en France et, secondairement, sur la réception des caravagesques en général.

Valentin de Boulogne¹⁵, né en 1591, accomplit, comme le feront beaucoup de peintres français du XVIIe siècle, le voyage de Rome, mais dès avant 1613 : il y meurt en 1632. Durant son séjour, il s'est attiré la faveur du Cavalier dal Pozzo, le plus renommé des mécènes romains, et du cardinal Francesco Barberini, neveu d'Urbain VIII. On sait quel fut le rôle des Barberini dans l'accomplissement du grand baroque romain de la première moitié du XVIIe siècle. En France, Mazarin, grand amateur, se réserva quelques-unes des plus belles pièces du Valentin, ce qui explique pourquoi Louis XIV, héritier de la collection du cardinal, put apprécier le

¹³ R. de Piles, *Cours de peinture par principe*, Paris, Gallimard, « Tel », 1989, p. 185.

¹⁴ n°75, du 30 mars 2001 n°75, du 30 mars 2001.

¹⁵ Voir Marina Mojana, *Valentin de Boulogne*, Eikonos, Milan, 1989 ; Jacques Thuillier, *La Peinture française, XVIIe siècle*, T. I, 1992, Genève, Skira, pp. 11-19, et le catalogue de l'exposition *Valentin et les caravagesques français*, Grand Palais, Paris, RNM, 1974, sous la direction d'A. Brejon de Lavergnée et J-P Cuzin.

peintre et admettre dans sa chambre à coucher de Versailles non moins de cinq de ses tableaux, acquis en 1672 ; on peut les y voir encore. « Alors que Simon Vouet ne cesse d'évoluer, de multiplier les expériences, Valentin ne quittera plus le langage qu'il s'est donné »¹⁶ qui est celui du Caravage, tant en ce qui concerne les thèmes traités que pour le recours à la technique du clair-obscur. Or, si notre époque a récemment redécouvert le ténébrisme pictural français, l'engouement pour le Valentin a dépassé les limites du règne du Roi-Soleil : au siècle suivant, Dézallier d'Argenville (*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 3 vol., 1745-1752) écrit encore : « Enfant de la fortune, il est de ces hommes rares qui paraissent sur la scène comme par une espèce d'enchantement » et J. Thuillier d'ajouter : « rien qui traduise mieux l'auréole de légende qui promptement entoure le peintre »¹⁷. Une visite au musée du Louvre tendrait à réduire l'essentiel de l'œuvre du Valentin au développement de quelques thèmes profanes mis à la mode par le Caravage (musiciens, soldats, diseuse de bonne aventure et joueurs de cartes, réunis autour d'une table) ; ce serait oublier la part religieuse de son œuvre, présente (entre autres) dans la chambre du Roi (les quatre évangélistes et un saint Jérôme), mais que l'on peut suivre aussi bien au Louvre (*Le Jugement de Salomon*, fig. 7) qu'à Rome (*La Cène*, fig. 8).

Il reste que les caravagesques français (tels Nicolas Tournier, fig. 9, ou Claude Vignon, fig. 10) ont su proposer une représentation de l'intériorité ou, du moins, de la manifestation du poids de l'intériorité, jouant sur l'opposition de l'ombre et de la lumière et sur le contraste entre le spectacle peint et la concentration ou le regard intérieur du protagoniste – ce qu'exploitera systématiquement un Georges de la Tour. Racine, de même que ses contemporains, a perçu la signification de la peinture du Valentin et de ses personnages, caractérisés par la mélancolie, comme une incitation à comprendre le clair-obscur à la façon d'un signe, voire d'une invitation à chercher les raisons d'un tourment intérieur :

¹⁶ J. Thuillier, *La Peinture française, XVIIe siècle, Op. cit.*, p. 13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

Dans le moment même où se noue une action brutale, demeure en chaque personnage cette sorte de vérité silencieuse où se laisse pressentir – mais jamais deviner – la part secrète qui fait le mystère de chaque être¹⁸.

La reprise de l'étude des « tableaux nocturnes » de Racine invite, encore une fois, à dépasser les catégories toutes faites : Racine, cette référence classique, non seulement a recours à des procédés de la peinture baroque (le clair-obscur) et de la rhétorique baroque (l'oxymoron ou alliance des contraires), mais il montre bien que la « clarté », que nous qualifions de classique et que prônent les théoriciens de la seconde moitié du XVII^e siècle, connaît la valeur de l'obscur, ainsi que l'a montré Alain Faudemay : « Plusieurs écrivains de l'âge classique n'ont pas ignoré le lien entre l'acquisition du savoir, qui tourne vers la clarté, et ses motivations affectives, qui puisent dans l'obscur terreau de nos passions »¹⁹. « Faut-il parler de caravagisme littéraire ou évoquer Rembrandt ? » s'interroge Ph. Sellier dans un autre de ses articles²⁰ – sans répondre explicitement. Il semble pourtant que la réponse se trouve du côté de la persistance de l'influence du Caravage. Et Alain Faudemay cite une observation de Roger de Piles, qui associe expressivité et technique du clair-obscur :

Pour dire qu'un peintre donne à ses figures un grand relief et une grande force, qu'il débrouille et fait connaître distinctement tous les objets du tableau pour avoir choisi sa lumière avantageuse, et pour avoir su disposer les corps en sorte que recevant de grandes lumières, ils soient suivis de grandes ombres, on dit, cet homme là entend fort bien l'artifice du clair-obscur²¹.

Il serait trop facile de penser que, suivant les schémas d'une histoire de l'art et des lettres trop simpliste, les goûts changent brutalement et que rien ne survit des expériences de la génération précédente. De même que l'ostentation, catégorie baroque caractéristique, rend compte de bien des éléments de la décoration de Versailles et, notamment, de l'esthétique de la Galerie des Glaces, de même le procédé « baroque » du clair-obscur donne une légitimité à l'image traumatisante qui anime, disons obscurément et, pourtant, si clairement, le personnage racinien.

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ A. Faudemay, *Le clair et l'obscur à l'âge classique*, Genève, Slatkine, 2001, p. 513.

²⁰ Ph. Sellier, « Imaginaire et catégories esthétiques », dans *Essais sur l'imaginaire classique*, art. cit. p. 371.

²¹ A. Faudemay, *Le clair et l'obscur à l'âge classique*, *Op. cit.*, p. 154.