

d'un monde sans repère ni comparaison. Le charme de cet essai tient aussi à sa clarté et à sa simplicité, qu'une multiplication des références ou un détour par la narratologie et les théories du temps romanesque (Weinrich...) n'auraient certes contribué qu'à ternir. On ne regrettera donc pas la discrétion de l'appareil savant, sauf peut-être dans les pages consacrées à Proust. Le temps dans la *Recherche* a en effet suscité tant de commentaires qu'il eût sans doute été utile d'en reprendre quelques-uns, à commencer par celui de Deleuze. Mais cette réserve est minime et ne retire rien à la qualité de ce livre dont la lecture est à recommander.

NELLY WOLF.

JOHN E. JACKSON, L'Ambiguïté tragique. Essai sur une forme du tragique au théâtre. Paris, José Corti, « Les Essais », 2008. Un vol. de 331 p.

Le présent livre explore, à travers des tragédies de différentes époques, l'un des principes les plus anciens et les plus féconds de l'œuvre littéraire : l'ambiguïté. Que cette notion entretienne une affinité avec le genre tragique, l'exemple d'*Edipe-Roi*, de Sophocle, en témoigne clairement : toute la tragédie est construite sur le statut ambigu conféré au protagoniste et sur l'équivoque insinuée dans ses propos, comme l'a montré J.-P. Vernant. Avec cette notion qui lui sert de fil conducteur, M. Jackson, éminent spécialiste de Baudelaire et de la poésie moderne et contemporaine, se propose de scruter un corpus allant des tragiques grecs jusqu'à Kleist, en passant par Shakespeare, Corneille et Racine. Cette approche comparatiste se veut avant tout faite d'une série d'exercices de lecture, caractérisés par la plus grande attention prêtée aux nuances du texte original.

Le critère de l'ambiguïté permet d'abord de saisir la complexité des textes. Ainsi, plutôt que de voir dans la fin de *Orestie* un progrès dans l'ordre de la justice, on devrait y percevoir le lieu d'un conflit de légalités dont l'ambiguïté est indépassable. De même, dans *l'Antigone* de Sophocle, il faudrait chercher le ressort tragique dans le conflit qui oppose l'héroïne à Créon sans donner nécessairement raison à l'une ou à l'autre (p. 52). La structure d'ambiguïté se vérifie également dans les tragédies modernes. Dans *Jules César*, Shakespeare prend soin de donner au portrait du héros éponyme, à la fois généreux et ambitieux, un caractère indécidable, tandis que Brutus fait également l'objet d'une caractérisation ambiguë ; M. Jackson y voit le tragique « inscrit comme une nécessité intrinsèque de l'identité de ces deux hommes », « leurs vices [étant] l'effet même de leurs qualités » (p. 92). Au cœur du problème posé dans *Hamlet* (le doute ou l'incertitude concernant la réalité), on trouve aussi l'ambiguïté essentielle du langage, laquelle reposerait sur l'identité de la vérité et du mensonge : la représentation du *Meurtre de Gonzague* fonctionnant comme un piège tendu pour démasquer Claudius serait l'une des illustrations de cette ambiguïté (fiction/vérité). De même, à l'origine du drame de Lear, il y a son incapacité de « discerner entre l'amour véritable et l'expression rhétorique de celui-ci » (p. 143). La pièce montre d'ailleurs « l'inversion généralisée des signes » (p. 153), le lien de nature se dévoilant contre-nature et Cordelia, qualifiée d'abord de « non naturelle », se révélant d'une fidélité filiale exemplaire. Un autre renversement affecte le Roi, menant celui-ci de l'orgueil initial à « la raison dans la folie », oxymore qui dit bien l'ambiguïté de son état (p. 168).

Corneille, du moins dans sa première tragédie, *Médée*, semble tourner le dos à l'ambiguïté tragique, tant la présence du personnage de la magicienne est écri-

sante. Même son *Œdipe* ne peut soutenir la comparaison avec son modèle grec, puisqu'on n'y trouve pas la contradiction entre la rectitude morale du héros et la volonté destructrice des dieux, contradiction qui formerait l'essence de la tragédie selon la poétique de l'idéalisme allemand (p. 189). Objectera-t-on que c'est là appliquer un critère anachronique et que les poètes dramatiques du XVII^e siècle français ne raisonnaient pas en ces termes ? Rappelons toutefois que dans ce livre l'ambiguïté est une notion heuristique et M. Jackson nous montre d'ailleurs que l'ambiguïté tragique existe bel et bien dans *Horace* (où la même logique civique porte le héros à l'exploit militaire héroïque et au crime déshonorant du *parricide*), et dans *Rodogune* (basée sur le principe dramatique du renversement, la pièce suggère que les *survivants* n'échappent pas à la malédiction de Cléopâtre). Quant à Racine, il renoue dès sa première tragédie avec l'ambiguïté sophocléenne : l'univers de *La Thébàïde* est placé sous le signe d'une culpabilité dont les humains ne semblent pas responsables. Dans cette logique, on comprend que le choix du mot « destin » (*Andromaque*, v. 98), qui remplace le « transport » dans la version définitive, ait la préférence de M. Jackson (p. 232). Avec *Iphigénie* se pose la question de la représentation d'un mythe à l'âge moderne, Racine se trouvant contraint de respecter à la fois les bienséances morales et la vraisemblance dramatique. De fait, l'ambiguïté née du dédoublement du personnage de la fille sacrifiée est la condition même de la représentation de la fable tragique. M. Jackson se penche enfin sur l'ambivalence attachée à la « fille de Minos et de Pasiphaé », ambivalence qui figurerait au second degré la contradiction, qu'aurait ressentie Racine, entre la tradition lyrique de la passion (illustrée notamment dans la célèbre tirade de l'héroïne, v. 269 *sq.*) et la condamnation morale de cette tradition (l'auteur se réfère ici à la lecture allégorique proposée par M. Fumaroli). *Phèdre* serait ainsi « l'exemple d'un de ces passages à la limite qui, par la pleine exploitation de l'ensemble des possibilités d'un genre, parachève pour ainsi dire celui-ci » (p. 268).

Un chapitre consacré à Kleist permet d'interroger encore le statut ambigu du genre tragique (*Amphitryon*) et de constater la fin du mythe en tant que matrice de l'ambiguïté tragique (*Penthésilée*). Car, conclut M. Jackson en élargissant la perspective, l'ambiguïté sera de nature exclusivement humaine chez Büchner (rejoignant ici G. Steiner, mais par un chemin différent) et la *Tétralogie* de Wagner marquera un dernier triomphe du mythe en même temps que l'impossibilité de celui-ci. La notion d'ambiguïté, on le voit, permet d'éclairer, dans cette grande variété de tragédies et d'œuvres dramatiques, la structure, les personnages, les thèmes et les conditions mêmes du genre, et cela sans avoir recours aux termes aristotéliens. Et ce n'est pas le moindre mérite de ce livre que de nous rappeler ce principe de méthode : « ce n'est que sur le fond d'une saisie absolument précise du sens des mots que se révélera l'ambiguïté » (p. 130).

KATSUYA NAGAMORI.

JEAN-LOUIS BACKÈS, **Le Mythe dans la littérature de l'Europe**. Paris, Cerf, 2010. Un vol. de 208 p.

Un livre de Jean-Louis Backès n'est jamais un savoir mis en boîte. C'est une aventure qui contraint le lecteur à quelques remises en question. Prenons l'exemple des mythes. Nous pensons savoir ce qu'il en est. Ces récits fondateurs qui rapportent comment nos ancêtres se battaient avec leurs peurs et nourrissaient