



HAL
open science

Isabel Dejardin, "Captives en tragédie : la captivité au féminin sur les scènes antiques et modernes", Saint-Genouph, Nizet, 2008
Philippe Chométy

► **To cite this version:**

Philippe Chométy. Isabel Dejardin, "Captives en tragédie : la captivité au féminin sur les scènes antiques et modernes", Saint-Genouph, Nizet, 2008. *Littératures*, 2009, 61, pp.223-227. <10.4000/litteratures.2096>. <hal-04857242>

HAL Id: hal-04857242

<https://hal.science/hal-04857242v1>

Submitted on 5 Oct 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Isabel Dejardin, *Captives en tragédie : la captivité au féminin sur les scènes antiques et modernes*, Saint-Genouph, Nizet, 2008

Philippe Chométy

Citer ce document / Cite this document :

Chométy Philippe. Isabel Dejardin, *Captives en tragédie : la captivité au féminin sur les scènes antiques et modernes*, Saint-Genouph, Nizet, 2008. In: Littératures 61,2009. Musset, un romantique né classique. pp. 223-227;

https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_2009_num_61_1_2113_t16_0223_0000_1;

Fichier pdf généré le 15/03/2024

Isabel Dejardin, *Captives en tragédie : la captivité au féminin sur les scènes antiques et modernes*, Saint-Genouph, Nizet, 2008, 318 p.

Le propos d'Isabel Dejardin consiste à déterminer les caractéristiques propres au personnage féminin de la captive dans le genre tragique, à partir de la création antique de ce personnage jusqu'à sa résurgence, avec succès, sur la scène moderne. Isabel Dejardin postule qu'il existe une relation de nature entre ce genre et la situation de captivité au féminin. Dotée de traits fixes et d'attributs particuliers, la captive serait un type dramatique. Pour vérifier cette hypothèse, l'auteur se propose d'étudier et de comparer des personnages de captives à des époques variées.

Dans un chapitre préliminaire, Isabel Dejardin aborde la difficulté des définitions. Dès l'Antiquité, plusieurs termes, en concurrence, permettent d'identifier la position ambiguë qu'occupe la captive : « butin », « étrangère », « esclave », « compagne de lit », « prisonnière »... Ce qui l'emporte, dans cette description des usages dénotatifs et connotatifs, c'est le lexique de la déchéance, et donc le thème de l'avalissement.

Donner le premier rôle à un personnage ainsi déchu pourrait apparaître comme une audace dramaturgique, en contradiction avec l'essence noble des personnages tragiques. La position des captives est en effet paradoxale : elles sont prêtes à rejoindre la cohorte de la domesticité, mais elles restent des reines ou des princesses (ayant perdu leur statut). Par exemple Mariane chez Tristan l'Hermite, ou Théodore et Rodogune chez Corneille. Le personnage de captive est donc « toujours à la limite de la constellation formée par les personnages tragiques ». En raison du caractère éphémère de cette situation, le personnage de captive « pris

en étau entre un passé refusé et un avenir annihilant » rappelle l'enjeu du drame et la nature de la crise tragique ».

En ce qui concerne le corpus, Isabel Dejardin procède à une lecture transversale et comparatiste des pièces antiques et modernes. Pour représenter l'Antiquité, le corpus privilégie le théâtre grec. Les œuvres retenues dans le corpus moderne s'inscrivent dans une période courte depuis la création de la *Sophonisbe* de Mairet (1634) jusqu'à l'*Andromède* de Corneille (1650), l'une des rares pièces où le spectateur assiste à la libération d'une captive. L'auteur justifie sa périodisation par le « caractère dynamique » de ces années, « au confluent – et peut-être au conflit – de plusieurs tendances qui jouent en particulier dans la représentation des personnages de captives ». Après 1650, le thème de la captivité est « une donnée désormais acquise », conquise par la dramaturgie tragique. S'il reste une audace à tenter, c'est de changer le sexe de ce type de personnage : ainsi, *Bajazet* de Racine en 1672. Isabel Dejardin vérifie la fortune du personnage de captive dans le théâtre anglais de la deuxième partie du XVII^e siècle, en particulier dans deux drames de John Dryden, *La Conquête de Grenade* et *All for love*.

Dans une première partie intitulée « Traitements dramatiques de la captivité », Isabel Dejardin procède à un véritable travail de mesure et de classification afin d'évaluer l'importance conquise par le rôle de captive. Par rapport à Eschyle et Sophocle, c'est Euripide qui donne au personnage une ampleur nouvelle dans *Les Troyennes*. Sur la scène moderne, la présence des captives est variable. Isabel Dejardin démontre que l'évocation ou la représentation d'un personnage féminin en situation de captivité occupe « une place médiane » dans la construction des pièces du corpus. Les captives sont ainsi représentées dans une grande diversité de situations, mais de manière constante.

Du point de vue de l'action, la situation de captivité fonctionne comme une « pro-péripétie », autrement dit comme une anticipation de péripétie, comme un élément décisif au centre du drame, à valeur de prolepse. L'auteur fait remarquer, par l'étude détaillée de schémas dramatiques relatifs à la mise en scène d'une captive, que le personnage de captive n'est pas qu'un simple objet de conflit mais qu'il devient actif sur la scène moderne, qu'il fait partie des éléments qui organisent l'action, que la captivité peut agir comme un thème structurant. Isabel Dejardin observe à cet égard que l'héritage antique est « dépassé, aggravé, ou encore détourné », notamment dans le réinvestissement galant de la captivité féminine.

Dans une deuxième partie (« Ancrages de la captivité »), Isabel Dejardin envisage les captives dans leur environnement, c'est-à-dire dans leur relation avec les autres personnages, au temps et à l'espace. C'est aux didascalies externes et internes, et surtout aux propos des personnages de captives qu'elle accorde la plus grande attention. Elle déduit de ces informations que le personnage de captive est d'abord marqué par la soumission à l'autorité, certes différemment dans le camp des vaincus et dans la maison du vainqueur. Dans le théâtre antique, cette représentation de la captive en être soumis aboutit « à la mise en abyme de la condition humaine ». La captivité apparaît comme la métaphore de la contrainte subie par les mortels, dont le poète donne une représentation dénuée d'optimisme en effa-

çant de ce tableau toute possibilité d'espoir. La représentation des captives au tréfonds d'une hiérarchie universelle rend sensible l'oppression subie par la condition humaine (p. 128).

Chez les modernes, on ne saurait retrouver la même représentation idéologique, mais la position particulière de la captive, située au degré inférieur de l'organisation pyramidale du monde, contribue à rendre le personnage d'autant plus pathétique. Dans sa lutte, la captive n'a d'autre moyen que le recours aux valeurs chrétiennes, et de manière plus troublante, à la séduction : « derrière la captive-objet se profile ainsi une captive érotisée, beaucoup plus dangereuse et véritablement dramatique ». Du même coup, l'image de la captive se modifie : elle cause la « dévirilisation » du héros dans la soumission amoureuse, elle creuse « une béance dans l'univers héroïque nourri des certitudes remportées au combat », elle démontre « la possibilité du chaos ».

Parallèlement, dans certaines pièces du corpus antique et moderne, l'épouse du héros et la captive entrent inévitablement en conflit. Isabel Dejardin insiste sur la dégradation extrême du statut de la captive dans la maison du vainqueur en étudiant le motif de la métamorphose de l'épouse en monstre effrayant. Cette confrontation à l'épouse projette précisément la captive du côté du bien.

Du point de vue du temps et de l'espace, le personnage de captive est constamment marqué par la contrainte : refus du présent, resserrement de l'espace, désir d'ailleurs, formes de l'étouffoir... Isabel Dejardin démontre, dans une perspective si l'on ose dire barthésienne, que chaque drame accomplit avec entêtement l'enfermement, voire l'enfouissement de la captive. Chez Racine, la captive est tout proche du monde chthonien. Sur un plan symbolique et métaphorique, elle transmettrait, selon Isabel Dejardin, des « angoisses essentielles ». L'auteur affirme que la captive occupe une position liminaire entre l'humanité et l'inconnu, qu'elle incarne un parcours humain, que l'atopie aussi bien que l'achronie la caractérisent en raison de sa position intermédiaire, temporaire, dans sa relation à la mort et au destin. De telle sorte que la captivité « est bien un événement tragique. Plus généralement, elle est une version métaphorique d'une tension essentielle ».

Il pourrait paraître abusif de lire le personnage de la captive comme une interrogation sur l'existence humaine. Très heureusement, Isabel Dejardin a pris la précaution méthodologique de justifier son interprétation d'un point de vue strictement poétique et non métaphysique.

Dans une dernière partie, Isabel Dejardin s'interroge sur « La Captivité en spectacle ». Personnage avili et pourtant dangereux, la captive appartient au spectacle dramatique par la mise en scène de son corps médiatisé par celui de l'acteur. Isabel Dejardin consacre un premier chapitre aux attitudes des captives, au centre des regards dans le théâtre antique. Ainsi, Iole est-elle muette et immobile, hiératique et fascinante, sacralisée. Cassandre est au contraire une effroyable bacchante, furieuse et frénétique. Sur la scène moderne, les bienséances posent le problème du déchaînement de la captive, de ses larmes, de sa sensualité, sous la

double influence de la pudeur et de l'intention édifiante. Le théâtre moderne trouve d'ailleurs de nombreuses attitudes topiques dans le théâtre antique. Représenter la captivité revient en effet à mettre en scène la passivité : effacement et affaissement du corps de la captive résignée. Quant aux gestes, il est souvent question de prostration, d'expression physique du deuil, de manifestation d'affliction. Par exemple, la figure de la captive suppliante. Isabel Dejardin signale à juste titre que la mise en scène de la captivité exploite aussi bien la dimension pathétique de la déploration que le plaisir délectable de la représentation d'une captive ravissante.

Autre élément déterminant dans la construction scénique du personnage de captive : la part du discours, c'est-à-dire l'usage du langage, significatif du statut de la captive. Dans ce second chapitre, Isabel Dejardin constate l'invasion du silence dans le théâtre antique (le silence minéral de Cassandre). Le théâtre moderne reprend la relation problématique du langage et de la captivité par le recours au pathétique, en particulier dans les stances. Pour examiner la part du silence sur la scène moderne, Isabel Dejardin étudie la répartition du discours dans les pièces du corpus français. Au cours de chaque drame, il apparaît qu'en dépit de la « vogue de la tirade », la part du discours des captives est de plus en plus restreinte. La parole est action, elle relève du sujet. Dans la mesure où la captive est en position d'objet, elle se trouve de plus en plus privée de parole, comme Andromède dans l'acte V. Isabel Dejardin ne manque pas d'analyser les cas de rupture du silence, quand la captive est face à son vainqueur. La captive peut donc sortir du silence, se mettre à parler : « Il s'agit moins là de dire que de proférer, et d'accéder ainsi à un autre degré d'existence ». Certaines scènes de confrontation permettent de maintenir la tension dramatique : La *Sophonisbe* de Mairet fournit une scène d'anthologie lorsque la princesse éponyme rencontre Massinisse. Qu'elle soit réduite au silence ou qu'elle décide de le transgresser, la captive reste quoi qu'il en soit dans une situation ambiguë, caractérisée par l'objet scénique du voile, réversible, à la fois mortifère et érotique.

En définitive, à travers les différents personnages de captives, le livre d'Isabel Dejardin permet de (re)découvrir les différents avatars d'un même type. Dans sa conclusion, l'auteur s'interroge sur les significations attachées à ce caractère. Dans le contexte antique, la représentation d'Hécube pourrait passer pour un défi, voire une incongruité : Euripide « joue le va-tout d'un dramaturge démocrate », il « élève un discours d'autant plus véhément que sa reine s'effondre ». Dans le contexte moderne, on constate avec surprise que le rôle de la captive persiste sur scène. On pourrait s'en étonner, car la captive a disparu des *realia* du temps, elle est un personnage relativement anachronique. Isabel Dejardin suggère que le public a sans doute trouvé dans ce personnage « l'expression de ses préoccupations, au présent de son époque ». Loin d'être un effet de l'imitation des modèles antiques, le personnage de captive serait un « indice puissant de modernité ». Jodelle dote son caractère d'une volonté, Mairet l'individualise. Dans l'intensité de la rencontre avec son vainqueur, la captive devient « un vecteur de l'érotisme sur la scène moderne », ainsi qu'une figure de lutte et de résistance. Le lecteur sort

pleinement convaincu de cette démonstration rigoureuse, sensible et nuancée, développée dans un style clair et précis.

Philippe CHOMÉTY

Denis Faïck, *Le Travail, anthropologie et politique. Essai sur Rousseau*, Droz, 2009, 286 p.

L'essai de Denis Faïck entend combler une lacune : l'image de Jean-Jacques amoureux de l'oisiveté et de la paresse aurait largement contribué à faire négliger la valeur que Rousseau accorde au travail. Or il lui conférerait une fonction anthropogène et sociogène. Dégageant dans un même mouvement la singulière conception rousseauiste du travail et son rôle anthropologique et politique, Denis Faïck commence par montrer que l'humanité naît par le travail. Il soutient que la sortie hors de l'état de nature, souhaitable, est une décision de la providence : Dieu voulant actualiser la perfectibilité de l'homme et faire s'épanouir les qualités proprement humaines, la liberté, la réflexion, l'amour, il confronterait soudain l'homme à une nature avare. Par amour de soi, l'homme se met donc à travailler pour survivre. Tel est le travail selon Rousseau : engagement des mains dans la matière, affrontement avec les choses, fabrication d'outils pour combler l'écart entre le besoin et son objet. Par cet effort, la réflexion adaptative s'éveille. Puis l'homme prend conscience de sa différence avec les animaux : il se conçoit comme être libre. En dominant le déterminisme physique par le travail, il découvre sa liberté de choix et son autonomie. Dans l'*Émile*, le travail manuel est aussi la condition du développement d'une véritable intelligence. Impliquant l'exercice continu des sens et le rapport direct aux choses, sans médiation par les livres, il assure le développement d'un jugement droit et autonome.

Rousseau ne verrait donc pas dans le travail la cause de la dépravation humaine, comme le suggèrent certains commentateurs. Certes, les malheurs de l'homme naissent de la division du travail qui creuse les inégalités, impose un effort contraint et vise l'enrichissement personnel. Mais un retour au travail proprement humain, dont les sociétés pré-légalistes offrent une esquisse, en serait le remède. Par lui, l'homme peut retrouver l'indépendance, l'égalité, et le bonheur. C'est déjà le projet de l'*Émile*. En travaillant la matière, Émile fait l'apprentissage de la nécessité, c'est-à-dire de la liberté et du bonheur : il aguerrit son corps et apprend à supporter la douleur. La loi des choses dresse ses désirs. Il sait proportionner son vouloir à sa puissance.

Le travail humain est aussi un remède collectif à la chute qui suivit l'état de nature. Qu'il soit sociogène en est un indice. Il développe en premier lieu la sociabilité. Émile apprend à respecter les pauvres, car travailler la matière revient à partager l'expérience de la douleur. Le *Discours sur l'inégalité* dit que la construction d'habitations et la maîtrise du feu rendent possible l'amour conjugal et familial. Ceux-ci s'épanouissent grâce au travail : Émile travaille pour Sophie qui lui en sait