



TOMASZ KACZMAREK

Université de Łódź



0000-0001-6138-5280

« La lutte des sexes »,
ou les stéréotypes sur les femmes
dans *Une vie secrète* de Lenormand,
La Valse des toréadors d'Anouilh
et *Capitaine Bada* de Vauthier

“The struggle between the sexes”, or the stereotypes about women
in *Une vie secrète* by Lenormand, *La Valse des toréadors* by Anouilh
and *Capitaine Bada* by Vauthier

ABSTRACT: August Strindberg is considered the herald of modern drama. His protean work, which goes from naturalism to mystical aesthetics, anticipating surrealism and the theater of the absurd, even today defies, as it did in his epoch, by its brutal or cruel aspects. Without any doubt, the origin of a certain mistrust towards the author of *Inferno* would be his declared misogyny. It could be criticized on this subject for disclosing prejudices against women, which in the form of stereotypes, survive to this day. Nevertheless, many French playwrights are inspired by the infernal conflict between man and woman that the Swede describes with a stripping frenzy. Indeed, by analyzing the plays of the French theater of the first half of the 20th century, we notice that some authors take up the motive of the “struggle of the sexes” that will be reworked or “modernized” in their own way. It is interesting in this regard to study the vehicular discourse of clichés on women, found in the works of writers such as Henri-René Lenormand (*A Secret Life*), Jean Anouilh (*Waltz of the Toreadors*) and Jean Vauthier (*Captain Bada*). While none of these playwrights has ever openly declared their hostility to the so-called weaker sex, their texts provide a valuable reservoir of common ground on male-female relationships, which in most cases have not lost their actuality.

KEY WORDS: stereotypes, gender struggle, H.-R. Lenormand, J. Anouilh, J. Vauthier

August Strindberg (1849–1912), dont l'influence sur le théâtre français ne saurait être assez mise en valeur, est considéré comme le héraut du drame mo-

derne. Son œuvre protéiforme, qui va du naturalisme à l'esthétique mystique, en anticipant le surréalisme (GRAVIER, 2001 : 1572) et le théâtre de l'absurde (MAILLEFER, 2000 : 60–76), dérouté même aujourd'hui, comme elle le faisait à son époque, par ses aspects brutaux ou cruels. Sans aucun doute, l'origine d'une certaine méfiance envers l'auteur d'*Inferno* serait sa misogynie déclarée qui, à l'exception de quelques textes comme *Mademoiselle Julie* ou *La Danse de mort*, ne se manifeste pas dans toute sa production dramaturgique. On pourrait lui reprocher à ce sujet de divulguer des préjugés contre les femmes, qui, sous forme de stéréotypes, survivent jusqu'à nos jours. On se rappelle que, tout en admettant les faiblesses morales et biologiques de la femme, Strindberg dénonce la force primitive de la « poissarde déguisée en l'homme » qui, telle la mante religieuse, dévore la tête du mâle après le coït. Ce rapport de force dressant la femme contre l'homme se traduira par le motif récurrent de la « lutte des sexes », qui fascine les expressionnistes et ne passe pas inaperçu pour quelques rares écrivains français, pourtant réputés, dans l'ensemble, hostiles aux éléments étrangers à l'esprit *latin*. Et, tout de même, trois auteurs se sont particulièrement intéressés à ce duel impitoyable dont ils donneront leurs versions originales et personnelles. Tout d'abord, Henri-René Lenormand fait du contentieux entre le mari et son épouse le thème central de son drame *Une vie secrète*, puis, Jean Anouilh se plaît à décrire les démêlés conjugaux dans *La Valse des toréadors*, et enfin, Jean Vauthier qui, comme l'a fait Friedrich Dürrenmatt (*Play Strindberg*), compare dans *Capitaine Bada* l'enfer nuptial à une sorte de combat de boxe. Le choix des pièces n'est point arbitraire, car toutes les trois semblent les plus proches aussi bien thématiquement que dramaturgiquement de la doxa strindbergienne. De fait, la dimension agonistique des textes étudiés paraît analogue à l'œuvre de l'auteur du *Songe*. Il ne s'agira pas pour autant d'examiner d'éventuelles influences de Strindberg sur les dramaturges français – même si Lenormand ne dissimule pas sa dette envers l'écrivain suédois – mais d'étudier la présence du discours véhiculaire des clichés sur les femmes qu'ils partagent avec lui. Faut-il préciser que, si aucun de ces dramaturges n'a jamais déclaré ouvertement son hostilité envers le soi-disant sexe faible, leurs textes semblent constituer un réservoir précieux de lieux communs sur les relations homme-femme qui, dans la majorité des cas, n'ont rien perdu de leur actualité ?

Et Dieu... créa la femme

On considère parfois *La Colonie* (1750) de Marivaux comme une œuvre annonciatrice de la lutte pour l'égalité des sexes. Recourant à l'exil insulaire, l'écrivain imagine une utopie où un groupe d'hommes s'apprêtent à reconstruire

de zéro une organisation sociale selon la gouvernance traditionnelle privilégiant la domination masculine. Un groupe de femmes s'y opposent farouchement et se réunissent pour élire leurs représentantes au pouvoir. Les hommes, tout d'abord incrédules, puis outragés par ce comportement saugrenu, inventent une menace de l'extérieur et intiment à leurs compagnes, « au nom de la parité des sexes », de s'occuper de la défense de l'îlot. Jusqu'ici intransigeantes sur les droits qu'elles désirent partager en commun avec les hommes, les femmes jettent l'éponge et reviennent à leurs activités quotidiennes. Marivaux ne pourrait être perçu comme le chantre du féminisme avant l'heure, car il avance un argument en faveur de la supériorité des hommes qui résiderait dans leur force physique tandis que la condition subalterne des femmes serait inscrite dans leurs dispositions biologiques. Cette pièce ne remet donc point en question nos préjugés les plus ancrés sur les femmes, mais, au contraire, elle les sanctionne comme « naturelles ». De fait, elle reflète la vision androcentrique du monde, dans lequel l'homme soumet la femme à sa volonté.

Le théâtre présente et propage une image du monde conformément aux lois normatives en vigueur qui, autant que les institutions et pratiques sociales, influent d'une manière déterminante sur la (dé)formation de l'individu. Dans cette perspective, Barbara Freedman déclare que le théâtre occidental propose depuis des siècles diverses variations de deux scènes : l'une pour la comédie et l'autre pour la tragédie. Cette dernière (*Œdipe roi*) n'est qu'une tragédie de l'homme qui découvre sa propre sexualité, tandis que l'autre (*La Mégère apprivoisée*) se focalise sur l'histoire de la femme qui se soumet à la volonté de son mâle tout en refoulant le système patriarcal répressif. D'après l'approche féministe, le rôle subalterne, assignée à la femme par le paradigme phallogocratique, se manifeste dans les drames depuis toujours et tout particulièrement au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle où la misogynie bat son plein en tant que réaction, en contrepoint, à l'émancipation de la compagne de l'homme. Qu'il s'agisse de Friedrich Schiller qui parle des femmes devenues « hyènes », ou de Cesare Lombroso qui voit dans la prostitution les dispositions innées de la nature féminine (et que dire de Darwin ?), la femme est considérée comme inférieure aussi bien intellectuellement que physiquement, ces attributs dérivant des causes prétendument biologiques.

C'est la culture qui, à travers la socialisation, construit des hommes et des femmes en les préparant aux rôles de genre différenciés, « cette bicatégorisation apprise [donnant] lieu à une hiérarchisation des sexes et à des inégalités qui ne sont pas fondées sur les différences naturelles qui existent » (PERRONNET, 2016 : 8). On attend de l'homme qu'il soit actif, raisonnable, vaillant et sûr de lui-même pendant que l'on espère que la femme se distingue par la sentimentalité, la prudence et la passivité. On trouve nombre d'exemples dans la littérature mondiale qui témoignent de ces clichés réducteurs. Pourtant, la femme, supposée être attachée à son « quiétisme », n'incarne pas toujours cette figure subalterne, tel un

ornement qui ne peut que s'épanouir grâce à l'homme, elle peut se faire reconnaître comme égale, voire supérieure par rapport à la prépotence virile :

Mais le nez de Cléopâtre est là pour rappeler, avec toute la mythologie de la puissance maléfique, terrifiante et fascinante, de la femme de toutes les mythologies – Ève tentatrice, enjôleuse Omphale, Circé ensorceleuse ou sorcière jeteuse de sorts –, que l'emprise mystérieuse de l'amour peut aussi s'exercer sur les hommes. Les forces que l'on soupçonne d'agir dans l'obscurité et le secret des relations intimes (« sur l'oreiller ») et de tenir les hommes par la magie des attachements de la passion, leur faisant oublier les obligations liées à leur dignité sociale, déterminent un renversement du rapport de domination qui, rupture fatale de l'ordre ordinaire, normal, naturel, est condamné comme un manquement contre nature, bien fait pour renforcer la mythologie androcentrique.

BOURDIEU, 1998 : 84

Strindberg va contribuer à la propagation de cette mythologie en retraçant les portraits de femmes diaboliques, de vrais succubes légendaires qui s'acharnent sur le mâle. Dans *Le Père* (1887), nous assistons à une guerre ouverte entre le Capitaine et Laura, sa femme qui, rendant fou son mari, réussit à le désarmer, pour, à la fin, commettre un « meurtre psychique ». Dans *Camarades* (1888), la fière Bertha l'emporte sur Axel par sa volonté et son esprit de ruse. Elle rappelle un vampire qui s'adonne corps et âme à humilier son conjoint tout comme Tekla des *Créanciers* (1888) qui puise en sa victime sa force vitale. Selon le Suédois, phalocrate implacable, la femme est un être inférieur non seulement physiquement et intellectuellement, mais aussi moralement. Et, paradoxalement, ce sont ces dispositions « biologiques » qui font d'elle un ennemi particulièrement redoutable face à la gent masculine. Contrairement à l'homme, qui, conformément aux spéculations misogynes d'Otto Weininger (que Strindberg appréciait), posséderait une âme, la femme en serait privée. L'homme serait voué aux idéaux dépassant la dimension matérielle de son existence tandis que la femme, concentrée sur sa vie temporelle, ne serait que subjuguée à ses instincts corrompus et funestes. Somme toute, l'homme se caractériserait par sa dualité, puisqu'il est constamment tiraillé entre le principe spirituel et corporel, alors que la femme serait réduite à des réflexes primaires. Néanmoins, la prééminence intellectuelle de l'homme est en même temps sa faiblesse fondamentale. En atteste le destin des personnages masculins de Strindberg : le Capitaine, Axel ou Adolphe (*Créanciers*) semblent réfléchir trop. Êtres incertains, harcelés par des doutes, ils deviennent des victimes faciles pour la femme, « spirituellement affaiblie », qui trouble leur esprit à sa guise. Jalouse de la position prépondérante du mâle, la femme tente de l'égaliser en lui dérobant ce qui fait sa supériorité. Incapable de dompter son rival corporellement, elle se livre à un combat se déployant à un niveau psychologique. Elle va donc recourir aux différentes stratégies telles que

l'instillation du doute, le double langage, les interprétations psychologiques trompeuses, les inductions mentales ou autres procédés de manipulation qui visent à miner l'équilibre mental de l'adversaire. C'est ainsi qu'elle engage avec son compagnon une « lutte des sexes » dans laquelle elle sera victorieuse malgré son statut d'infériorité. L'auteur du *Père* affirme à plusieurs reprises que ce conflit de « David contre Goliath » n'est pas spectaculaire, ce qui ne veut pas dire qu'il soit moins cruel et dévastateur car, dans sa manifestation la plus extrême, il conduit à un véritable « meurtre psychique ». Il s'ensuit que le plus faible possède des armes puissantes et perverses contre lesquelles l'individu le plus fort spirituellement s'avère inopérant : « celui qui remportera la victoire n'est pas celui dont les idées s'imposent en vertu de l'évidence et la brillance de leur intelligence, mais celui qui sera capable d'asservir l'autre, de le paralyser en le rendant impuissant mentalement » (ROGER, 2004 : 148).

Thérèse, ou comment tuer son conjoint sans laisser de traces

Henri-René Lenormand (1882–1951) ne cache pas son admiration pour August Strindberg auquel il emprunte la charpente dramaturgique se basant sur les concepts de « combat des cerveaux » et de « meurtre psychique ». De fait, comme dans les œuvres du Suédois, l'auteur français se plaît à broser des personnages masculins qui, tourmentés par des conflits intérieurs, se laissent détruire par des femmes souvent démoniaques. *Une vie secrète* (1918) mérite à ce propos une attention particulière d'autant plus qu'elle ressemble à l'intrigue du *Père*. Le conflit central du drame se crée entre Michel Sarterre, compositeur avant-gardiste dont la musique suscite autant d'enthousiasme que de répulsion, et sa femme Thérèse qui vit à l'ombre de la gloire de son mari. Celui-ci rappelle les « surhommes » qui bafouent les règles sociales au nom de l'expression individuelle effrénée (en quoi il ressemble au Capitaine strindbergien). Comme un véritable artiste, privé de tout préjugé moral, il doit descendre dans « la boue » pour créer une grande musique, c'est pourquoi il cherche éperdument l'inspiration dans les bras de nouvelles femmes qu'il déprave de gré ou de force. L'une de ses nombreuses victimes est une jeune Russe qu'il séduit pour ensuite l'abandonner sans aucun scrupule. Consciente de l'inconstance de son mari, Thérèse s'apitoie sur le destin de la jeune femme qu'elle veut secourir. Mais ses intentions, qui peuvent paraître au premier abord magnanimes, visent en réalité à affaiblir psychologiquement son époux volage. Cette femme formidable, qui accepte humblement l'infidélité de son mari, entame une lutte subtile mais déloyale pour « sauver » l'âme de son époux et le statu quo de son mariage. Elle ne ressemble point à une amazone

satanique qui s'empare sauvagement de son mâle, mais à une créature docile qui fait de l'amabilité une arme redoutable.

Au début, Thérèse n'agit pas avec préméditation, car ce sont ses instincts qui la guident, mais à force de réfléchir sur ses actes, elle arrive à la conviction qu'elle doit recourir à un stratagème afin de faire plier son mari à sa volonté. Pour attaquer, elle doit trouver au préalable le point névralgique de l'adversaire ; dans ce travail de reconnaissance, elle sera secondée par son acolyte, le vieux Fanères, profondément hostile aux manières scandaleusement dévergondées de Sarterre. Comme dans *La Danse de mort* (1900–1901), le combat avance à couvert. La douce Thérèse recourt à des paroles anodines pleines de tendresse et de compréhension, mais ces mêmes paroles aussi inoffensives qu'elles puissent paraître, se convertissent aussitôt en action contre l'époux. Tout d'abord, elle sème la confusion dans l'esprit troublé de Michel au sujet du sens de sa musique, suite à quoi le mari malléable pourra adhérer plus facilement à toutes les idées moralisantes qu'elle lui suggère. Le compositeur pressent le danger et il en fait part à son épouse (ce par quoi, d'ailleurs, il s'expose gravement) : il craint la force destructrice de sa femme qui est tapie en elle-même, « celle – comme il lui dit – dont tu as essayé d'user contre mon œuvre, celle qui s'attaque maintenant à ma vie » (LENORMAND, 1924 : 240). Comme les personnages strindbergiens, Michel pêche par son intellectualisme raffiné, ce qui le place d'avance sur une position perdue face à la force psychique de son épouse qui décoche de nouveaux coups pour le déstabiliser. En effet, il recèle quelques faiblesses de caractère, se manifestant avant tout par le manque de vigueur, qui l'empêche de se défendre contre les « injonctions mentales » incessantes de son effroyable antagoniste. Ainsi, miné par des doutes toujours plus douloureux, l'artiste ne peut plus tenir tête à sa femme et, en fin de compte, il dépose ses armes. Dès lors, notre compositeur va mener la vie exemplaire d'un mari attentionné, mais il ne sera plus capable de créer comme par le passé. Il se déclare vaincu sans pourtant blâmer sa femme qu'il croit avoir obtempéré aux lois de sa « nature » : « Je ne te reproche rien. Tu ne pouvais pas agir autrement » (268). C'est dire que l'épouse se laisse entraîner par une « volonté » obscure et inconsciente, « un désir aveugle, irrésistible » (SCHOPENHAUER, 1996 : 159) qui n'est qu'une énergie souterraine s'imposant face à l'intelligence. Elle remporte la victoire sur l'homme grâce à son infériorité : « tel un vampire, elle se nourrit de la vie spirituelle et intellectuelle que l'homme lui a insufflée tandis que celui-ci se rend compte souvent trop tard qu'il s'est vidé de toute son énergie vitale » (ROGER, 2004 : 150–151). Il n'est donc pas étonnant que, vers la fin de la pièce, Sarterre tente encore de remédier au mal qu'il a causé à Vera qui, bouleversée par la métamorphose aussi inattendue qu'insupportable de son ancien amant, décide de mettre fin à ses jours. On pourrait s'imaginer Fanères déclarer sarcastiquement, après avoir appris cette nouvelle funeste, que « la mort a fait de la vie » (LENORMAND, 1924 : 300), comme si la disparition de la jeune fille pouvait délivrer le musicien du joug de ses habitudes perverses,

mais le vieillard ne pense qu'à la vie physique de Michel, car l'âme de l'artiste a déjà été ensevelie. Ainsi, il est légitime de constater que Lenormand a imaginé un meurtre parfait sans que personne soit accusé d'aucun acte criminel.

Amélie, ou comment apprivoiser son mâle

C'est d'une manière tout à fait différente que Jean Anouilh aborde le sujet de la lutte des sexes dans sa pièce « grinçante » *La Valse des toréadors* (1951). Le comique débridé y prend une place prépondérante par rapport à la tonalité sérieuse. De fait, tous les ingrédients d'une « farce bien faite » sont au rendez-vous. La vie « calme » d'un couple bourgeois sera bouleversée par l'arrivée inopinée d'une femme hystérique qui attend depuis dix-sept ans le divorce de son amant, depuis longtemps un mari respectable. Comme celui-ci ne désire point tenir sa parole, la malheureuse se jette par la fenêtre en tombant sur la tête d'un secrétaire. C'est ainsi que naît un amour entre le jeune homme et la suicidaire manquée. Les deux filles du *pater familias*, qui sont particulièrement laides et amoureuses du jeune secrétaire, décident de se noyer. La femme du bourgeois veut aussi mettre fin à ses jours en se postant sur les rails, mais personne ne mourra. Les jeunes filles, à force de nager, sentent la fatigue et reviennent à la maison tandis que leur mère, transie de froid, renonce à attendre le passage d'un train. Et, comme dans le meilleur Molière, il s'avère à la fin que le secrétaire est bel et bien le fils du bourgeois qui ne peut qu'accepter le mariage de son enfant avec son ancienne maîtresse.

En dépit de ces épisodes cocasses multipliés avec brio, l'intrigue du drame se réduit essentiellement au conflit qui oppose le mari à sa femme. Ce premier, qui porte fièrement l'uniforme de général (la comparaison avec le Capitaine strindbergien est ici flagrante), se lamente d'être marié avec Amélie, une femme grincheuse et geignarde qui scrute tout mouvement de son mari frivole (elle prétend même lire dans ses pensées) toujours en quête de nouvelles conquêtes amoureuses. Dès le début, le militaire se plaint de cette convivence conjugale qui est devenue pour lui un vrai calvaire – les mêmes lamentations sont prononcées par les commandants à la retraite strindbergiens. Il se confie à son docteur, le seul ami à soulager un peu sa conscience : « nous avons énormément souffert [...] La scène quotidienne comme le désir, les coups d'ongles sur la joue et personne ne veut croire que c'est le chat, un certain nombre d'assiettes brisées, les gifles, les sanglots, les tentatives de suicide soigneusement ratées » (ANOUILH, 1952 : 24). Leur mariage n'est pas exclusivement un contrat social, mais il incarne l'enfer pour le protagoniste qui cherche des dérobades à sa vie marquée de supplices dans ses phantasmes érotiques. Malgré les tons comique et grotesque mani-

festes, le duel entre les deux fait penser aux déchirements voraces du couple de *La Danse de mort* de Strindberg. Quand Amélie ne passe pas au « corps à corps », elle recourt à maints subterfuges tendant tantôt à faire fondre le cœur de son époux inébranlable, tantôt à l'agacer tout simplement. On pourrait encore réserver des sentiments de compassion à cette pauvre créature négligée par un homme vicieux et égoïste, mais, si elle s'apitoie sur sa condition, c'est qu'elle tient à son statut social qui pourrait être compromis par un potentiel divorce. Dès lors, elle va employer tous les moyens pour enrayer toute « émancipation sexuelle » du mari luxurieux. Elle rappelle la bourgeoise de *Vieux ménages* d'Octave Mirbeau, qui, pour sauvegarder les apparences, n'hésite pas à accepter l'infidélité du mari à condition que personne n'en soit au courant. La générale ne serait pas sans conteste si tolérante, mais elle pourrait fermer les yeux sur les caprices de son mari pour qu'il ne quitte pas son foyer. Connaissant les vrais mobiles de la femme, elle n'inspire plus de sympathie. Qui plus est, Amélie est présentée comme une mante religieuse qui, en l'occurrence, ne quitterait pas son mâle même après son décès. De fait, elle réclame le pouvoir sur son compagnon qui, si piteux qu'il soit, lui appartient. Le dramaturge semble reprendre le même stéréotype sur les femmes selon lequel celles-ci, dépourvues d'attributs spirituels, doivent triompher sur le mâle doté de qualités intellectuelles. Et Amélie est bien consciente de sa force dont elle va user à volonté. Au moment où les masques tombent, la femme ne tarde pas à avouer à son mari : « tu ne m'as jamais pardonné d'être ta supérieure en tout. Tu es un petit homme, un tout petit homme impuissant, et un paon ! » (144), ou ailleurs, où d'une manière encore plus explicite, elle s'exclame péremptoirement : « tu es à moi, mon objet, ma chose, mon fourre-tout, ma boîte à ordures » (151). En fin de compte, le général, tel le Capitaine du *Père* de Strindberg, fier de ses exploits guerriers réels ou imaginaires, est réduit au rôle de petit garçon lunatique qui se voit réprimandé par sa « mère poule » quand il ne se soumet pas au règlement familial. Sa position inférieure est déjà tracée au début du drame quand le pauvre mari vouvoie sa conjointe tandis qu'elle le tutoie tout au long de la pièce. Ainsi, rappelé à l'ordre, il se conforme à la volonté de son épouse. Une fois le mari apprivoisé, la femme légitime se permet même de prendre les airs d'un homme qui commande, ce qui marque sa victoire sur le mâle. Là, elle se comporte comme Tekla strindbergienne qui n'hésite pas à exprimer la prétention à égaler l'homme. C'est elle qui invite le vieux libidineux à danser avec elle la fameuse « Valse des toréadors » : « tu veux tout ce que je veux. Viens danser avec ton vieux squelette, avec ta vieille maladie chronique » (152). Léon déclare forfait face à l'exubérance vampirique de sa femme et se laisse entraîner, comme le souligne Anouilh dans les didascalies, dans « une valse cauchemardesque » (152). Condamné à vivre avec la harpie, le petit Léon ne renoncera pas pour autant à s'émerveiller de temps à autre devant la beauté féminine, jusqu'à la prochaine crise. La scène finale n'est pas sans rappeler celle de *La Danse de mort* : elle marque une pause tem-

poraire dans le combat qui va reprendre de plus belle le lendemain. C'est une comédie infernale qui sera jouée sans fin.

Alice, ou comment survivre à son mari

Si, dans les pièces précédentes, le conflit conjugal s'opère dans l'entourage bourgeois, dans *Capitaine Bada* (1952) de Jean Vauthier (1910–1992), il se déroule dans un huis clos infernal, où la guerre ouverte entre deux forces primaires en lice acquiert une dimension universelle. C'est dire que les personnages reflètent respectivement deux genres ennemis au détriment des traits particuliers propres aux individus, ce qui est aussi le cas dans la dramaturgie de Strindberg. Nous voici devant « l'originel et fabuleux combat d'Adam et Ève : deux animaux qui se déchirent, s'aiment, s'accouplent, s'engluent l'un l'autre et s'entretuent. L'Éden est saccagé, la Création montre une faille béante, béante comme les trous assemblés des corps de l'homme et de la femme » (SANDIER, 1970 : 55). De fait, l'action de la pièce se concentre, dès les premières répliques, sur le combat tantôt pathétique, tantôt grotesque entre l'écrivain Bada et sa femme Alice. Le seul choix des personnages autoriserait à constater que l'écrivain français s'inspire selon toute probabilité de *La Danse de mort* de Strindberg (NEVEUX, 1952). Or, comme dans le drame du Suédois, Vauthier fait de son protagoniste un officier violent, braillard et mesquin qui, rêvant d'une illustre carrière de poète et se voyant obstrué par son entourage, s'insurge contre tout le monde, et surtout contre sa compagne mégère et vampire, attachée à jamais à son flanc. Face à la femelle indomptable et inassouvie, cet intellectuel écorché par des incertitudes sera réduit à une fonction de martyr, qui lui permettra encore d'évincer la capitulation honteuse.

Au premier acte, Bada, âgé de vingt-cinq ans, se défend loufoquement contre les avances pressantes d'Alice. Dédéboum¹ a beau lancer des injures menaçantes censées effrayer la candidate aux noces : « je vais t'écharper. Te réduire au silence, tuméfier tes nichons et faire jaillir ta petite salive » (VAUTHIER, 1987 : 21), la femme reste imperturbable et, aux mots outrageants, elle répond par une tactique d'amabilité désarmante : « je veux que tu sois ma vie et que nous vivions d'amour, au soleil » (21). Et la patience d'Alice sera bientôt récompensée car le capitaine finira bien par succomber à l'amour. On assiste au renversement des rôles au deuxième acte au cours duquel Alice, une fois mariée à Bada, se refuse à « danser » comme le désire son mari. « Une extravagante cavalcade s'en-

¹ Pour amadouer son mari impétueux, Alice n'hésite pas à l'appeler par des noms cocasses : Dédé, Dédéboum, Kikiboum, Badaboum, Bada ou Bada de Badaboum.

gage» (ABIRACHED, 1973 : 18) : sur une musique militaire, le couple se livre à un ballet démoniaque pendant lequel l'homme pourchasse sa victime. C'est aussi un oratorio plein de préciosité ridicule et de grosse trivialité qui chante l'interminable duel entre l'élément masculin et féminin. Le troisième acte nous montre le couple vieilli : Bada souffre d'ankylose tandis qu'Alice, exténuée par le bruit du monde venant de l'extérieur, désire se replier sur elle-même. Fatigués de la vie, les deux vieillards n'ont pas pour autant perdu de leur verve agonistique ; ils sont toujours prêts à ressusciter les orages d'antan. En qualité de poète, le capitaine emprunte encore la voix de « la boursoufflure lyrique » (CORVIN, 1992 : 939), ce qui ne l'empêche pas, surtout aux moments où Alice le brave perfidement, de tenir des propos ouvertement vulgaires : « Garce ! Garce ! Garce ! Sale bête, tu continues la persécution. Tu me manges, misérable ! Tu veux me faire bouillir le sang ! » (VAUTHIER, 1987 : 122). Afin de pas être phagocyté par la parole de l'épouse, le pauvre doit se prêter à tout moment à donner la réplique à l'adversaire. Mais, quand Kikiboum se laisse emporter par un nouveau mouvement irréfléchi de colère, c'est Alice qui gagne. En effet, par sa persévérance, elle réussit à garder le mâle sous son contrôle. Et Bada qui rêvait que cette femme puisse être son inspiration, constate que, tel un lierre, elle s'est enroulée autour de lui pour mieux le posséder en le privant de son énergie créatrice. Comme il s'est éreinté « à fixer les étapes du stérile duel » (SERREAU, 1966 : 138), le capitaine se rend compte que son temps est arrivé. C'est l'employé des pompes funèbres qui lui annonce sa mort. Emmené au ciel dans une nacelle d'aluminium, marchant à la salive d'ange, Bada crie encore à sa femme : « je ne sais plus comment, mais je sais que tout est de ta faute » (VAUTHIER, 1987 : 191-192), suite à quoi Alice peut s'adonner en bonne et due forme à son oraison d'adieu. Elle a perdu son époux mais elle va se consoler à son souvenir tant qu'elle n'aura pas trouvé un autre mâle. Son deuil certifie qu'elle est une femme accomplie.

En guise de conclusion

Dans les trois drames étudiés, la lutte des sexes a été décrite dans la perspective de l'homme. Peut-être à leur insu, les dramaturges semblent s'en référer au paradigme patriarcal, ce qui est perceptible, au demeurant, dans le portrait psychologique de leurs personnages. Si les femmes y sont dépeintes d'une manière fort sommaire comme des créatures simplettes ne cherchant qu'à satisfaire leurs lubies, leurs partenaires masculins se présentent comme des êtres foncièrement plus étoffés et complexes. Les femmes agissent conformément à leurs instincts qui déterminent leurs actes aussi insensés que ravageurs, tandis que les hommes, de par leur nature prétendument plus intellectuelle, se voient harcelés par des

doutes interminables. Les épouses créées par les écrivains ne sont donc point « automatiquement associée[s] avec l'artifice, la décoration » (BLOCH, 1993 : 12), car, étant affublées d'un stéréotype d'infériorité, elles se montrent redoutables vis-à-vis de la gent masculine. Tout porterait à croire que les auteurs partagent la conviction de Nietzsche (qui est aussi celle de Strindberg) sur l'enjeu de la lutte humaine, qui n'est pas forcément sociale, mais psychique, où « les inférieurs ont la prépondérance par le nombre, par l'astuce, par la ruse » (NIETZSCHE, 1991 : 370). Ils s'inspirent aussi du concept de la « lutte des cerveaux » de Strindberg sur lequel va se greffer celui de la « lutte des sexes ». Ainsi, conformément à l'exégèse strindbergienne, les Français campent les femmes qui, ayant naturellement moins d'intelligence, ne sont pas dépourvues d'une volonté tenace de provoquer l'affrontement avec leur compagnon. Elles ont recours à la suggestion ou à la manipulation amoureuse qui leur permettent de forcer l'adversaire à la capitulation. Alors, comme dans les drames de l'auteur de *Mademoiselle Julie*, cette lutte pour le pouvoir n'est point sanglante, tout en restant particulièrement terrible.

Mais, si on désirait accréditer les écrivains voulant véhiculer les stéréotypes sur les femmes, il serait aussi justifié de remarquer dans leurs drames la démythification de la virilité. Formatés durant le processus de socialisation, les hommes ne sont toujours pas capables de remplir leur fonction dans la société, ce qui fait d'eux des êtres fragiles. Ils s'épuisent à confirmer continuellement leur position de puissance alors que les femmes s'évertuent à accepter leur statut, qui les « prédestine » à la résignation et à la discrétion. Il s'ensuit que tant les hommes que les femmes tombent dans le piège de la *représentation symbolique* selon l'acception bourdesienne du mot. Peut-être que les stéréotypes nous en disent long sur « l'inéluctable incomplétude de l'homme et de la femme à jamais seuls et séparés » (ROGER, 2004 : 159).

Bibliographie

- ABIRACHED, Robert 1973 : *Jean Vauthier*. Paris, Seghers.
- ANOUILH, Jean 1952 : *La Valse des toréadors*. Paris, La Table Ronde.
- BLOCH, Howard R. 1993 : « La misogynie médiévale et l'invention de l'amour en occident ». *Les Cahiers du Griff*, n° 47, p. 9–23.
- BOURDIEU, Pierre 1998 : *La domination masculine*. Paris, Seuil.
- CORVIN, Michel 1992 : « Une écriture plurielle ». In : *Le Théâtre en France*. Jacqueline de JOMARON (éd.). Paris, Armand Colin, p. 914–960.
- GRAVIER, Maurice 2001 : « August Strindberg ». In : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Michel CORVIN (éd.). Paris, Larousse, p. 1570–1573.
- LENORMAND, Henri-René 1924 : *Une vie secrète. Théâtre complet 3*. Paris, Les Éditions G. Crès et C^{ie}.

- NEVEUX, Georges 1952 : « 'Capitaine Bada', au Théâtre de Poche ». *Arts*, 18 janvier.
- MAILLEFER, Jean-Marie 2000 : « Un précurseur du théâtre de l'absurde ». *Europe*, n° 858, p. 60–77.
- NIETZSCHE, Friedrich 1991 : *La volonté de puissance*. Trad. Henri ALBERT. Paris, Librairie générale française.
- PERRONNET, Clémence 2016 : « Qu'est-ce qu'être une Femme – un Homme : Nature ou Culture ? : Culture – une socialisation différenciée lourde de conséquences » . In : *Sexe et Genre : Différences ou inégalités ?* Document numérisé, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01414113>. Date de consultation : le 10 octobre 2018.
- ROGER, Pascale 2004 : *La cruauté et le théâtre de Strindberg. Du « Meurtre psychique » aux maladies de l'âme*. Paris, L'Harmattan.
- SANDIER, Gilles 1979 : *Théâtre et combat : regards sur le théâtre actuel*. Paris, Stock.
- SCHOPENHAUER, Arthur 1996 : *Le monde comme volonté et comme représentation*. Trad. Auguste BURDEAU. Paris, P.U.F.
- SERREAU, Geneviève 1966 : *Histoire du « nouveau théâtre »*. Paris, Gallimard.
- VAUTHIER, Jean 1987 : *Capitaine Bada* suivi de *Badadesques*. Paris, Gallimard.

Note bio-bibliographique

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et la littérature (italienne et française) à l'Université de Łódź. Thèse sur l'œuvre de Henri-René Lenormand. Habilitation sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. Publications sur le théâtre français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX^e siècle.