

Die Zimmerschlacht et Who's afraid of Virginia Woolf?

Dany Bentz

Volume 18, numéro 1, printemps-été 1985

Théâtre et cinéma : un miroir de l'Allemagne

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500678ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500678ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bentz, D. (1985). Die Zimmerschlacht et Who's afraid of Virginia Woolf? *Études littéraires*, 18(1), 97–104. <https://doi.org/10.7202/500678ar>

DIE ZIMMERSCHLACHT ET WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? *

dany bentz

Die Zimmerschlacht et Who's afraid of Virginia Woolf ?

Bien qu'ils ne se soient ni fréquentés ni connus personnellement, Edward Albee et Martin Walser font preuve d'une grande affinité dans les deux pièces — pratiquement achevées en même temps — qui font l'objet de cette réflexion. Le thème, les personnages, les dialogues, autant d'éléments qui se conjuguent pour conférer à cette « coïncidence » le juste titre d'événement littéraire exceptionnel.

Au cours des années soixante, deux écoles s'opposent au sein de l'avant-garde. D'un côté l'école de Brecht, dont le but premier est d'éduquer son public et de développer chez lui un esprit critique face à la bourgeoisie. Ce théâtre socialement engagé est appelé *théâtre épique*. Puisque le réalisme y prévaut, tout élément de fantastique et d'irrationnel est irrémédiablement banni de son discours. De l'autre côté, le théâtre grotesque, lui, se montre davantage préoccupé par l'autocritique et il ne s'engage pas du tout socialement. Dans l'esprit de ses auteurs (Ionesco, Beckett, Pinter, etc.), l'homme est condamné à l'isolement et coupé de ses pairs à cause de difficultés de communication. On reproche à ces dramaturges d'avoir une action par trop superficielle. Si les bourgeois y apparaissent très caricaturés, de dire les Brechtiens, un pessimisme généralisé s'imisce dans leurs pièces et rend inopérante toute action véritable. En définitive, concluent-ils, les bourgeois n'en subissent aucun dommage. Ionesco

réplique ici que l'art ne peut se contenter de propager des idées politiques, sociales ou philosophiques car, selon lui, l'art est la raison même de son existence; une œuvre d'art porte sa fin en elle-même.

De cette discussion naîtront différentes questions de méthode. Une école, donc, défend le réalisme, tandis que l'autre privilégie une forme de surréalisme. Ainsi, c'est la narration qui obtient le rôle primordial chez les réalistes, alors que l'expression poétique demeure la préoccupation majeure des « absurdes ». Enfin, les Brechtiens présentent une réalité extérieure au héros là où les disciples de Ionesco décrivent le côté psychologique. Pourtant, comme le dit Martin Esslin dans *Au-delà de l'absurde*,

la réalité extérieure et la réalité intérieure ne sont après tout que des aspects différents d'une même réalité; il n'y a pas de raison que le dramaturge ne puisse passer de l'une à l'autre dans la même pièce.¹

Cette opinion est certes partagée, puisque nous retrouvons en Europe des dramaturges influencés par les vues politiques et l'esthétique marxiste de Brecht — citons Frisch, Dürrenmatt, Walser — qui, néanmoins, ont gardé une vision du monde absurde.

Dans sa pratique théâtrale, Martin Walser, par exemple, évite les éléments dramatico-révolutionnaires de Brecht et se consacre davantage à la forme de la parabole populaire. De même que Dürrenmatt et Frisch, il s'attache à un théâtre artistique éducateur, socio-critique et sans contrepoids utopique. Dans *Die Zimmerschlacht (Guerre privée)* il marie à une dramaturgie réaliste² une situation absurde.

Albee ne peut, lui non plus, être rattaché à une seule école. Il méprise les dénominations hâtives autant que les classifications schématisées, car elles ne sont, d'après lui, que le fruit d'une paresse intellectuelle. On enferme l'incongru dans des catégories pour ne plus avoir à se poser de questions. Ce qui n'empêche pas Albee d'admirer Ionesco, Beckett et les autres. Mais il demeure individualiste. Ce qu'il constate, c'est que le monde humaniste s'écroule, que l'homme est de plus en plus isolé et qu'il est obligé de se protéger à l'aide de boucliers illusoire. Le héros d'Albee veut avant tout fuir loin de ses phobies. En 1962, il traite de son thème privilégié dans *Qui a peur de Virginia Woolf?* ou « qui a peur de vivre sans fausse illusion » ? Il nous y montre l'homme tel qu'il est, veillant

cependant à mettre une distance entre ses protagonistes et le réalisme pur.

Martin Walser ainsi que Max Frisch ne veulent plus, pour leur part, exiger du théâtre qu'il serve de miroir à la réalité. Ils refusent l'imitation sur scène de la *vraie vie* et désirent — à l'instar d'Ionesco — un jeu qui porte en lui sa raison d'exister. « Le théâtre documentaire est un théâtre illusoire, il confond la vérité avec le matériel de l'art », remarque Walser en 1967³. Thomas Beckermann observe pourtant que le dramaturge allemand n'arrive pas à couper tous les ponts avec le théâtre réaliste⁴. Nous savons que le théâtre de l'absurde ne se préoccupe pas du temps passé, ses héros vivent dans l'instant. Le héros « absurde » ne change jamais. Or pour montrer que son couple petit-bourgeois n'évoluera pas, Walser procède de façon réaliste. Réaliste en ceci que les personnages expliquent pourquoi ils se comporteront comme ils le font : c'est l'envie, la peur, la lâcheté qui les motivent. Réaliste aussi dans le fait que le second acte de la « Zimmerschlacht » est une réplique du premier, quinze ans plus tard. Il existe donc une échelle temporelle.

Les positions combinées de Walser et d'Albee se concrétisent dans un mélange de théâtre et de réalité, de forme et de fond. En somme, il s'agit d'un jeu dans le jeu : *Marat/Sade* de Peter Weiss est un exemple parfait du genre. Les acteurs interprètent des personnages qui, eux, prennent part volontairement à de multiples jeux. Lorsque l'on observe Trude et Felix, ainsi que George et Martha, on peut se rendre compte que la réalité leur semble étrangère, voire même insensée, tant qu'ils ne jouent pas un autre personnage que le leur. C'est là le tragique de leur histoire⁵. *Guerre privée* et les deux premiers actes de *Qui a peur de Virginia Woolf ?* sont caractérisés par l'habileté toujours grandissante des partenaires à faire souffrir l'autre et à assouvir, « ce besoin d'ensanglanter son mal et de gratter sa plaie »⁶. Dans les deux cas, chacun se délivre en fuyant dans l'illusion, car la vérité signifie pour les joueurs la prison de la plate réalité.

D'un autre côté, la société exige aussi que l'on endosse des rôles pour elle, c'est pourquoi les héros s'en détournent. Dans leurs notes de scène, les auteurs ne parlent dès lors que d'un seul décor et font jouer leurs personnages pendant la nuit, quand on ne voit pas le monde extérieur. Ils les isolent pour

mieux pouvoir décrire comment la société les façonne. Alors se mélangent jeux de vérité et jeux de mensonge. Mais qui veut jouer ? Et pourquoi ?

Liliane Kerjan explique en détails la notion de jeu dans son ouvrage *Le théâtre d'Edward Albee*⁷. Cette analyse peut sans contredit s'appliquer à la pièce de Martin Walser, car l'élément ludique est un des points communs majeurs entre les deux œuvres. Aux questions soulevées plus haut, elle répond que les jeux rassemblent les esseulés. Il s'agit pour eux non pas de s'amuser, mais de se satisfaire : ils veulent jouer car cela est tout aussi fascinant qu'excitant. Chacun sera à son tour meneur de jeu, et ces permutations donneront à l'*action* une dynamique circulaire. En somme, la fonction de ces affrontements sera d'égrener le temps.

Dès le début de *Guerre privée*, Felix commence le jeu de l'intrigant, et déjà la note de scène nous renseigne sur les desseins de l'auteur :

(Il décroche le récepteur et compose un numéro. Manifestement, elle ne doit pas entendre ce qu'il dit.)

Felix — Monsieur Neumerkel ? Oui, Fürst à l'appareil. Nous sommes toujours d'accord, n'est-ce pas ? Nous ne bougeons pas. Même s'il téléphone. Il tentera tout : implorations, menaces, il essaiera même de nous liquer l'un contre l'autre. Nous devons être prêts à tout (p. 69).

Plus tard, Trude comprend à quel jeu il s'adonne. Son refus d'aller à la fête de son collègue est, en fait, le rejet de la société. De son côté, elle veut l'amener à une réaction en bouleversant les équilibres :

Trude — [...] tu n'es qu'une mauviette. Avant même que tu n'aies vu cette garce, tu sais que tu ne pourras te contenir, que ta bouche se desséchera de jalousie et que ton visage tournera au jaune et au vert (p. 78).

Dans les deux pièces, les femmes ont assez de lucidité pour savoir que ces jeux illusoires sont absolument nécessaires pour passer la soirée. Elles acceptent donc de se soumettre temporairement aux caprices de leurs maris. George et Felix décident pendant un moment de la tournure des événements. Mais les règles du jeu sont très fragiles et changent constamment. Les joueurs cherchent systématiquement le vertige. Ils agissent par impulsions et brisent ainsi leur relative stabilité :

ils veulent à tout prix atteindre un état de transe. Consciemment ou non, c'est l'explosion qu'ils attendent. Brusquement Trude met sa docilité au rancart et demande :

Au fait, Felix, où as-tu appris cela ? (*Guerre privée*, p. 82)

Martha brise aussi le pacte et parle à son invitée de son fils imaginaire. Pris en déroute, Felix et George fuient encore une fois et préparent les règles d'un jeu nouveau. L'alcool aidant, c'est celui de la vérité qui s'amorce lentement. Mais les joueurs ont encore besoin de se réchauffer. Pendant ce temps, les femmes tentent de provoquer chez leurs maris des attitudes qui ne correspondent pas à leurs véritables personnalités :

Trude — Ordonne-moi aussi quelque chose ! (*Guerre privée*, p. 92)

Martha se montre également vorace et voudrait que George renonce à lui-même pour elle. En fait, elle l'oblige ainsi à s'enfoncer davantage dans l'illusion :

Martha — Quand notre fils était encore tout petit il s'était mis à...

George — Arrête Martha...

Martha — Il s'était mis à dégueuler sans arrêt à cause de George... (*Qui a peur...*, p. 171)

Bien qu'elles continuent toutes les deux le jeu, Trude et Martha savent d'avance qu'elles perdront, qu'elles n'obtiendront pas ce qu'elles veulent. Et plus les protagonistes se sentent pris au piège de l'amère réalité, plus leurs jeux deviennent acerbes et violents. Graduellement diminués, convaincus de leur propre déchéance, ils ne trouvent le courage de continuer avec l'autre que dans l'attaque frontale, sans retenue. Les dialogues deviennent vociférations, discours guerrier, injures, accusations d'indignité. Ainsi, nous apprenons que Trude est frustrée par l'impuissance de son mari, symbolisée par l'incapacité de celui-ci à tuer un vulgaire rat :

Trude — Tu devrais voir de quoi tu as l'air en ce moment... tremblant comme une feuille : tu n'as vraiment rien dans le ventre. De la tête aux pieds un... un... un professeur de géographie ! (*Guerre privée*, p. 98)

Après cette attaque, Felix entreprend son long monologue de vérité, un des points culminants de la pièce :

Felix — Suis-je un homme ou n'en suis-je pas un ? Je n'en suis pas un. C'est vrai. Parce que je ne sais pas duper. [...] Dans le fond, le mariage, c'est une véritable guerre. Non, non ! Une opération ! Deux chirurgiens

opèrent sans arrêt l'un sur l'autre, sans anesthésie, mais continuellement. Ils apprennent de mieux en mieux ce qui fait souffrir l'autre (Ibid., p. 106).

C'est ici que Felix illustre l'absurde de la situation en même temps que la réelle signification de son mariage avec Trude. Rien ne changera jamais, Trude et lui en sont parfaitement conscients.

On observe un enchaînement de scènes similaires dans *Qui a peur de Virginia Woolf*? Martha touche un des points faibles de son mari en parlant de l'impuissance « intellectuelle » de celui-ci et elle réussit à provoquer le jeu de la vérité. Les vertiges ont été assez forts pour qu'elle et George aient le courage de se dire sans détour ce qu'ils pensent vraiment :

George — Je suis assez abruti maintenant pour te supporter quand nous sommes seuls. Je ne t'écoute plus... (Qui a peur..., p. 216)

Mais ce jeu-là se joue à plusieurs. Et les femmes ne tiennent pas à passer leur tour. Et bien qu'elles le formulent différemment, Martha et Trude expriment la même déception :

Trude — Un homme, Felix, ce n'est rien du tout. Elle attend toujours de lui beaucoup plus qu'il n'est en réalité. Je sais bien, tu ne comprends pas ce que je veux dire. Je dois faire comme si tu étais formidable... (Guerre privée, p. 108)

Martha — Vous êtes tous des ratés. Et je me dégoûte... Je passe mon temps en coucheries sinistres... sans intérêts... si on peut appeler ça coucher... une bande de jeunes crétins alcooliques et impuissants... (Qui a peur..., p. 258)

Le thème principal des deux pièces semble être le diagnostic du mariage ; toutefois, Walser et Albee y critiquent davantage la société en tant que telle. Le monde extérieur ne permet pas aux quatre héros d'être eux-mêmes. Ce faisant, il creuse et élargit le fossé qui isole les individus les uns des autres. Il s'agit en définitive de dénigrer une communauté qui détruit l'homme. Pour Trude et Felix, il en sera toujours ainsi. Ils demeurent ensemble d'un commun accord et peuvent se liguer devant le danger que représente la société.

En dénonçant les fausses valeurs sociales, Albee a, lui aussi, dépassé le thème matrimonial. Il utilise l'impuissance de l'homme en tant que symbole de la stérilité de la société moderne. Il blâme l'*american dream*, les faux idéaux qui, à long terme, réduisent l'homme au néant. À l'encontre de Walser, il tente de montrer une issue au cercle vicieux :

George — Très simple... quand on ne peut pas supporter que les choses soient comme elles sont... quand on ne peut pas supporter le présent... on s'arrange pour changer l'avenir hein ? Et quand on veut changer quelque chose à quelque chose il faut... bang... bang... bang... (Qui a peur..., p. 245).

C'est donc sur ce point que divergent Walser et Albee, car pour le premier, l'homme est éternellement condamné à vivre dans un monde impuissant et hostile. Plutôt que de montrer ouvertement ses points sensibles, son héros préfère se cacher à jamais derrière quelque personnage. La réalité lui est par trop douloureuse, comme le dit Felix :

Bon, je veux bien te dire tes quatre vérités. Mais ça me fait aussi mal qu'à toi. Trude, ÉCOUTE-MOI! Sous le prétexte de dire vraiment ce qu'on pense, on se permet toutes les méchancetés. Si c'est ça la vérité, alors je préfère que nous mentionnions comme avant (Guerre privée, p. 107).

Walser observe, compatit avec les faibles — ceux qui subissent la vie — mais à la fin il les condamne sans appel. Dans la présente pièce, comme dans ses précédentes, il démontre l'impossibilité d'une scission entre l'individu et le social, entre le privé et le politique⁸.

Pour Albee, la confrontation de l'homme avec la réalité est le premier pas vers une extériorisation bienfaisante de son être ; il ne s'agit pas de manifester ses *pipe-dreams*, mais ses limites, ses besoins en contacts interpersonnels. George fait la seule chose possible pour se libérer et pour continuer avec Martha sur une autre route : il tue son « fils ».

En guise de conclusion, nous pouvons maintenant affirmer que pour Walser, il est insupportable de vivre dans un monde sans se perdre dans la fiction. À l'opposé, Albee pense que dès que l'individu s'éloigne de la réalité en cherchant la fantasmagorie, il se retire de son humanité. Il devient donc « in-humain ». C.W.E. Bigby écrivait à propos de *Qui a peur de Virginia Woolf ?*, et à juste titre,

son sujet véritable n'est pas le mariage, mais la société, son véritable but le contact humain et non pas la réconciliation sexuelle ; son ennemi véritable est l'illusion et non la domination féminine.⁹

Notes

- * Walser, Martin, *Der Abstecher, Die Zimmerschlacht*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1968; le titre et la traduction des dialogues sont de l'auteur de l'article. Albee, Edward, *Qui a peur de Virginia Woolf?*, Adaptation et préface de Jean Cau, R. Laffont, Paris, 1964.
- ¹ Esslin Martin, *Au-delà de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1970.
- ² Durzak Manfred, *Deutsche Gegenwartsliteratur, Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*, Stuttgart, Reclam, 1981, p. 111.
- ³ Koebner Thomas, *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, Stuttgart, A. Kroener, 1971, p. 447.
- ⁴ Beckermann Thomas, *Über Martin Walser*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1970, p. 307.
- ⁵ Cf. Wayne Anthony, *Martin Walser*, München, Beck, 1980, p. 158.
- ⁶ Kerjan Liliane, *Albee*, Paris, Seghers, 1971, p. 76.
- ⁷ Kerjan Liliane, *Le théâtre d'Edward Albee*, Paris, Klincksieck, 1978.
- ⁸ Schwarz Wilhelm J., *Der Erzähler Martin Walser*, Bern, Francke, 1971, p. 101.
- ⁹ Bigby C.W.E., *Albee*, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1969, p. 57.