faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete de Ewald Palmetshofer. De la digestion difficile des classiques

faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete von Ewald

Palmetshofer: Wie verdaut man einen Klassiker?

faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete by Ewald

Palmetshofer: How to digest a Classic

Sylvie Arlaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/6199>

DOI : 10.4000/ceg.6199

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

Pagination : 159-171

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Sylvie Arlaud, « *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* de Ewald Palmetshofer. De la digestion difficile des classiques », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 65 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/6199> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.6199>

***faust hat hunger und verschluckt sich
an einer grete* de Ewald Palmetshofer.
De la digestion difficile des classiques**

Sylvie ARLAUD
Université Paris-Sorbonne

Nommé meilleur jeune auteur par la revue *Theater heute* en 2008 pour *hamlet ist tot, keine schwerkraft*, l'auteur autrichien, né en 1978, auteur en résidence au *Schauspielhaus* de Vienne pour la saison 2007-2008, n'a cessé d'écrire et d'être représenté sur les scènes germanophones depuis le succès de *hamlet*. On compte près de dix nouvelles pièces, représentées en Autriche et en Allemagne depuis 2008. Son *faust*, qui semble devenir un nouveau classique tant l'engouement des scènes germanophones pour ce texte est patent¹, se lit dans la continuité de son *hamlet* et fait partie désormais d'un triptyque, centré sur la quête du bonheur aux temps du capitalisme tardif, complété par la création en décembre 2012 de sa pièce librement inspirée de Schiller, *räuber. schuldengenital*, à l'Akademietheater de Vienne. Cette continuité dans l'approche de Palmetshofer tend à poser le rapport au classique, ne serait-ce que par le titre, comme un fil rouge axé sur l'écriture du monde après la fin des belles certitudes classiques. Pour *faust*, il est parti de la pièce de Goethe, centrant son intrigue sur la tragédie de Gretchen. Le point d'ancrage à sa réflexion se trouve toutefois dans la dernière scène de *hamlet ist tot*, dont le titre fait écho de manière bien singulière à une autre réécriture postmoderne et sert de trait d'union entre les deux pièces de Palmetshofer. On pense ici au *Faust is dead* de Mark Ravenhill, créé en 1997. Chez Palmetshofer, les deux survivants au carnage final s'y racontent, comme

¹ Ewald PALMETSHOFER, *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*, in *Theater Theater. Aktuelle Stücke 19*, Frankfurt/Main, Fischer, 2009, p. 497-555 (désormais abrégé en *F*). La pièce, créée au Schauspielhaus de Vienne par Felicitas Brucker en 2009, a ensuite été jouée, toujours en 2009, au Schauspielhaus de Graz dans une mise en scène d'Anna-Sophie Mahler, puis en 2011 au Nationaltheater de Mannheim dans une mise en scène de Dieter Boyer et au Theater Halle 7 à Munich sous la direction de Markus Schlappig. La pièce a été montée et traduite en France en 2011 : Ewald PALMETSHOFER, *faust a faim. immangeable marguerite*, trad. par Hilda Inderwildi, Catherine Mazellier et Laurent Muhleisen, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011.

on raconterait un conte de fées, l'histoire de la mort de Dieu. À la mort de *hamlet*, point d'origine mythique de la pièce, répond celle de Dieu, nouveau point d'origine de *faust*.

OLI: Alors voilà: Dieu est mort. Et le problème c'est qu'alors le ciel est vide, parce que Dieu est mort et puis du coup le ciel reste là, vide, à jamais... Parce que depuis que Dieu est mort, je me sens vide à chier, et ça peut vraiment mettre quelqu'un dans un état bizarre, d'être vide comme ça, à tout jamais...²

La mort de Dieu devient l'histoire de la genèse de la société contemporaine, post-nietzschéenne. Voilà donc le point de départ de sa relecture de *faust* : la fin des certitudes, le début de l'éternel retour du même. Mais quelle est alors la place du classique dans ce monde postmoderne ? La mort de *hamlet* est-elle un nouvel acte de décès des classiques, comme l'avait proclamé en 1929 le critique de théâtre berlinois Herbert Ihering dans sa brochure : *Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod*³ ? Est-ce la fin du conflit entre classiques et modernes par la magie de l'indifférence postmoderne⁴ ? Palmetshofer s'attaque de fait tant au « classique » qu'à son substrat idéologique.

² Ewald PALMETSHOFER, *Hamlet ist tot. keine schwerkraft*, in *Theater Theater. Aktuelle Stücke 18*, Francfort/Main, Fischer, 2008, p. 451 : « OLI: Also: Gott ist tot. Und das Problem ist, dass dann der Himmel leer, weil ja Gott tot und drum steht der Himmel so die ganze Zeit einfach leer da.... Weil seit Gott tot, bin ich ja scheiß leer, und das kann einen schon auch in eine komische Stimmung bringen, so leer herum in alle Ewigkeit... »

³ Dans son *Entretien sur les classiques* de 1929 avec Ihering (Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 158-159), Bertolt Brecht développe les raisons de la crise du théâtre moderne en partant de la défiance née dans leur génération envers les classiques. Il y raconte comment les soldats avaient emmené *Faust* sur le front, mais l'avaient laissé sur le champ de bataille (voir ci-dessus « Mehr Licht », p. 23). La guerre avait eu raison de ce « mobilier spirituel de la culture bourgeoise », de ce représentant de la génération des pères qui n'ont pas hésité à sacrifier leurs fils. Ce parallèle est l'une des clefs pour comprendre le choc générationnel du *hamlet* de Palmetshofer, puisqu'il y est question de la répétition du meurtre du fils par le père. Hamlet, le fils, attendait cinq actes avant de passer à l'acte ; chez Palmetshofer, ce sont les pères qui passent à l'acte.

⁴ Sur la notion d'indifférence comme pilier de la condition postmoderne, nous renvoyons aux propos de Peter V. ZIMA, *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen, Francke, 2001, p. 44 : « Die Postmoderne, wie sie im folgenden dargestellt wird, ist die Ära der Indifferenz: der austauschbaren Individuen, Beziehungen, Wertsetzungen und Ideologien. Damit soll nicht suggeriert werden, dass es in der postmodernen Marktgesellschaft keine moralischen, ästhetischen oder religiösen Werte gibt, sondern dass diejenigen, die in ihrem Namen agieren, es im Rahmen der herrschenden Tauschwertproblematik tun. » (« La condition postmoderne, telle qu'elle sera présentée dans ce qui suit, est l'ère de l'indifférence : celle des individus, des relations, des valeurs et des idéologies interchangeables. Ce qui ne signifie pas que dans la société marchande postmoderne, les valeurs morales, esthétiques ou religieuses n'existent plus, mais que ceux qui agissent en leur nom, le font dans le cadre de la valeur d'échange qui domine tous les rapports. »)

Le titre de la pièce servira de fil conducteur à la réflexion. La faim existentielle de Faust, devenue cannibalisme sur le mode ultra-capitaliste⁵, dit d'abord une appropriation, puis un renversement du modèle classique. En effet, le jeu de mot cannibale traduit le rapport qui s'opère entre l'écrivain, son texte et son prétexte : l'ingestion de Grete par Faust est aussi l'ingestion que fait Palmetshofer du *Faust* de Goethe. Va-t-il pour autant s'étouffer sur ce morceau d'anthologie ? D'autant plus qu'avec *Faust*, c'est toute l'histoire de sa réception depuis les années 1930 qui entre dans la relecture du classique⁶. La scission identitaire, la question du dédoublement, de la dualité existentielle, mais aussi la réflexion sur le *Sonderweg* allemand ressortent de cette fable cruelle sur l'hypertrophie du moi dans un monde sans limites. On le voit, le morceau semble immangeable. Le processus d'assimilation du classique se traduit donc aussi par ce travail sur le texte et les questions qu'il pose. Il sera par conséquent nécessaire de revenir sur le mode de digestion du classique. Comment Palmetshofer fait-il entrer *Faust* dans son immeuble de petits-bourgeois ? Quelles conséquences a cette intrusion sur les habitants ? Et comment peut s'opérer, à travers le thème du cannibalisme comme rapport aliénant de l'homme à ses contemporains, le renversement complet des idées classiques d'harmonie, d'humanisme et d'universalisme à l'œuvre chez Goethe. L'inversion des valeurs classiques par son ingestion sera le fil directeur de cette lecture.

Le rapport à l'hypotexte se joue sur le mode de la digestion. Pour ne pas s'étouffer, l'auteur découpe le texte, le fragmente pour que ses personnages puissent mieux le mettre en bouche. Ce qu'il garde de *Faust* peut ressembler aux restes digérés du grand classique passé à la moulinette de la culture de masse. Dans son rapport à *Faust*, Palmetshofer dévoile les modes d'appropriation du passé par la culture dominante. *Faust* est-il pour autant devenu un bien de consommation courante, comme l'avait déjà prétendu Brecht en 1929⁷ ?

Les ingrédients de la digestion du classique : Spengler et les conséquences

Pour Palmetshofer, réécrire *Faust* ne se limite pas au pré-texte de Goethe, mais signifie qu'il doit s'inscrire dans la longue chaîne de la réception de

⁵ Nous renvoyons pour se convaincre de cette lecture néo-marxiste à Ewald PALMETSHOFER, « Liebe deine Katastrophe. Schon mancher ist an einer Grete erstickt. Nachdenken über einige *Faust*-Motive und darüber hinaus », *Theater heute*, n° 13, 2008, p. 76.

⁶ Michael JAEGER, Roland KOBERG, Bernd STEGEMANN et al. (dir.), *Verweile doch: Goethes Faust heute. Die Faust-Konferenz am Deutschen Theater und Michael Thalmeiers Inszenierungen*, Berlin, Henschel, 2006.

⁷ BRECHT, « Entretien sur les classiques », p. 161-162 : « On a pillé le contenu des classiques, les mettant ainsi hors d'usage. On ne cultivait pas une tradition, on la consommait. Et cette consommation n'était que l'expression d'une vénération aussi fausse qu'intellectuellement stérile, c'est-à-dire conservatrice. »

Faust en Allemagne⁸. Le personnage est devenu un symbole national, une figure d'identification pour l'individualité allemande du XIX^e siècle, mais aussi, dans un rapport plus problématique, du XX^e siècle⁹. Cet homme de l'action deviendra ainsi un symbole fort de l'empire wilhelminien et de ses volontés colonialistes et nationalistes, il entre comme concept dans les écrits d'Oswald Spengler sur *L'homme et la technique* en 1931¹⁰. L'homme faustien de Spengler n'est autre que l'homme allemand du tournant du XIX^e au XX^e siècle : un surhomme, dont la pulsion de vie a mis en marche les innovations techniques et dont cette même pulsion sera l'instrument de la chute. L'homme faustien s'accomplit dans la modernité, dans la technique et s'y consume, car si sa volonté ne connaît pas de fin, le monde, lui, ne peut servir de terrain de chasse infini. C'est cette dialectique que Palmetshofer reprend dans sa pièce, pour la mettre sur scène dans les accessoires qui caractérisent Heinrich dans son rapport aux autres : l'appareil photo, l'ordinateur portable, le téléphone, la télévision. La réification de l'autre s'exprime ainsi par des truchements techniques destinés à la mise à distance et à la captation de l'autre. Heinrich est l'homme faustien qui utilise les innovations techniques comme prolongement de sa volonté de pouvoir et de son exploitation des autres. Au moment où il va la quitter, il prend Grete en photo, la fige dans le temps, la met en boîte. Lorsqu'il va aux soirées grillades, il se cache derrière son ordinateur portable qui permettra à Grete de danser sur « sa » chanson¹¹. La technique est ici le signe de la déshumanisation de Heinrich, mais aussi du changement de paradigme artistique. Car tant l'ordinateur que l'appareil photo renvoient à l'art numérique et au monde qui sépare cet art du quotidien, de la reproduction, analysée par Benjamin, de l'unicité de l'art classique. Entre lui et les autres, il place une machine. S'il réifie Grete, par contrecoup il perd aussi à chaque clic sa propre individualité. L'homme faustien est par conséquent l'homme de sa propre réification¹². L'interprétation de Spengler

⁸ Pour une lecture plus complète de la réception de *Faust* en Allemagne, nous renvoyons à Sylvie ARLAUD, « *faust hat hunger* : un reader's digest ? », in Ewald PALMETSHOFER, *faust a faim*, p. 9-36.

⁹ Gert MATTENKLOTT, « Faust », in Etienne FRANÇOIS, Hagen SCHULZE (dir.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Munich, Beck, 2001, vol. 3, p. 603-619.

¹⁰ Oswald SPENGLER, *Der Mensch und die Technik*, Munich, Beck, 1931.

¹¹ Rappelons d'ailleurs que selon Spengler (p. 38), la dénaturation de l'homme s'exprime par l'art : « Die Waffen aller Raubtiere sind natürlich, nur die bewaffnete Faust des Menschen, mit der künstlich hergestellten, durchdachten, gewählten Waffe, ist es nicht. *Hier beginnt „Kunst“ als Gegenbegriff zur Natur.* Jedes technische Verfahren des Menschen ist eine Kunst und ist immer so genannt worden. » (« Les armes de tous les prédateurs sont naturelles, seul le poing armé de l'homme, muni de l'arme conçue, choisie et fabriquée avec art, ne l'est pas. *Ici "l'art" se pose en antithèse de la nature.* Chaque procédé technique de l'homme est un art et a toujours été nommé ainsi. »)

¹² Le texte de Spengler sur la technique était déjà l'une des clefs intertextuelles de la pièce d'Elfriede Jelinek sur la construction du mythe national autrichien dans *Das Werk* en 2003. Il n'est pas étonnant que ce même texte réapparaisse comme arrière-fond de la pièce de Palmetshofer sur l'exploitation de l'homme par l'homme.

place le Heinrich de Palmetshofer dans une tradition de critique de la civilisation¹³.

Mais la question identitaire que pose Palmetshofer dans sa pièce se place aussi dans une continuité esthétique, car on peut lire la pièce de Goethe, dans le passage de la première à la seconde partie, comme la mise en scène de la conversion « classique » de son protagoniste. Si l'on se reporte à l'introduction aux *Écrits de l'art* de Goethe par Tzvetan Todorov, le Heinrich du début revêt des accents romantiques :

Préoccupé par son intériorité, l'homme romantique est également indifférent à ses proches, il vit dans l'illusion de l'autosuffisance, ne voyant dans le tissu social qu'une convention inutile.¹⁴

L'homme faustien serait cet homme romantique que Goethe veut mener vers le modèle classique au cours de son apprentissage. Ce parcours le mène à la fin de la tragédie dans des marais qu'il assèche pour offrir une terre à l'homme du futur. Le renvoi de Spengler à *Faust* s'explique surtout là¹⁵. Cette histoire faustienne du XX^e siècle entre nécessairement dans les mises en scène et les réécritures de l'après-guerre. *faust* est ancré dans cette histoire-là. Pour aller vite, nous citerons Werner Schwab qui, dans sa réécriture *Faust : Mein Brustkorb : Mein Helm*, mais aussi dans la pièce la plus proche de la thématique de Palmetshofer, *Übergewicht*¹⁶, a dévoilé les rapports de force fascistes dans toute leur crudité. Après la Seconde Guerre mondiale, l'individu faustien devient encore plus problématique. Monter *Faust* revient alors à prendre position. Chaque époque historique de l'après-guerre marque une interprétation de *Faust*¹⁷ : il est d'abord le symbole de l'unité perdue, de la scission devenue réalité dans l'histoire allemande. C'est de cette question que part Engel dans sa mise en scène à Dresde en 1990¹⁸. Du célèbre

¹³ Johann Wolfgang GOETHE, *Faust, der Tragödie erster Teil*, Munich, Beck, 1987, p. 107, v. 3348 : « Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehauste? / Der Unmensch ohne Zweck und Ruh? / Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste / Begierig wütend nach dem Abgrund zu. » Traduction de Jean Malaplate, Paris, Flammarion, 1984, p. 155 : « Je suis le fugitif, celui qui va sans cesse, / L'être inhumain, sans toit pour se cacher, / Sans repos, sans but qui l'anime, / Cascade qui, grondant de rocher en rocher, / Se rue avec joie dans l'abîme. »

¹⁴ Tzvetan TODOROV, « Introduction », in Johann Wolfgang GOETHE, *Écrits de l'art*, Paris, Garnier Flammarion, 1997, p. 53.

¹⁵ Faust incarne le progrès, mais ce progrès, pour Spengler, annonce la décadence à venir. Il n'est pas étonnant que cette vision volontariste ait pu attirer les élites national-socialistes. Car on le sait, *Faust* est aussi entré dans le canon de la réécriture des symboles nationaux par le national-socialisme. Klaus Mann y a consacré son roman *Méphisto*, et Thomas Mann a suggéré l'ambivalence du *Sonderweg* allemand, de l'illusion apolitique de l'art dans son *Doktor Faustus*.

¹⁶ Pour plus de détails, nous renvoyons à notre introduction dans Ewald PALMETSHOFER, *faust a faim*, p. 24-26.

¹⁷ Sur les mises en scène contemporaines de *Faust* en Allemagne, on peut se reporter à Hans-Peter BAYERDÖRFER (dir.), *Im Auftrieb, Grenzüberschreitungen mit Goethes Faust in Inszenierungen der neunziger Jahre*, Tübingen, Niemeyer (Theatron 36), 2002 et à JAEGER, *Verweile doch*.

¹⁸ Ulrich KÜHN, « Eine Brust voller Seelen. Faust als DDR-Intellektueller auf Identitätssuche », in BAYERDÖRFER, *Im Auftrieb*, p. 31-62.

monologue de *Faust*, le metteur en scène fait surgir un double. La schizophrénie de Faust s'incarne visuellement avec l'apparition d'un deuxième Faust. Le mal n'est pas extérieur, il est en nous. Toujours en 1990, Einar Schleef monte son *Faust* à Francfort. Il choisit de traduire le rapport de l'individu à la société en redistribuant le texte de Grete et Faust à un chœur constitué de quatorze hommes et quatorze femmes¹⁹. L'individualité hypertrophiée de Faust est ainsi à la fois représentée sur scène par le poids des voix démultipliées, mais aussi niée, puisque ces voix restent forcément anonymes. Le chœur incarne la standardisation de la société de masse, là encore un héritage de l'homme technique de Spengler, qui représente une part non négligeable des monologues de Heinrich chez Palmetshofer. Chez Schleef, seul Méphisto restait unique et, en maître de cérémonie, tirait les fils du spectacle. La tendance actuelle va plutôt vers une démultiplication du mal, comme chez Palmetshofer, où c'est le groupe qui incarne la force de négation diabolique. Dès 1993, Marthaler²⁰ avait placé six Méphistos sur scène, et plus récemment, dans une mise en scène de *Faust* par Mahir Günsiray²¹, Méphisto était incarné par quatre femmes et quatre hommes. La démultiplication du mal est plus radicale chez Palmetshofer, elle se lit davantage comme une banalisation : dans sa pièce *Dieu est nulle part et Méphisto est partout*, c'est ce que voulait dire le prologue. Pour comprendre, revenons à la pièce et au mode d'appropriation du classique proposé par Palmetshofer.

De Faust à Grete : l'inversion du mythe

Le procédé de Palmetshofer est emprunté à la structure analytique, poussée ici à bout puisque, grâce au flash-back, la fin est dévoilée tout au début et sert de cadre, pseudo-classique, à la réinterprétation de l'intrigue. Après avoir regardé un reportage télévisé sur une femme ayant enterré son enfant dans la forêt, les six personnages de la pièce, Paul, Inès, Anne, Fritz, Robert et Tania, trois couples, évoquent et rejouent sur scène la rencontre entre Heinrich et Grete qu'ils ont eux-mêmes orchestrée. L'écriture en mise en abîme du classique est ainsi conservée par la première scène (numérotée -1) où le prélude au théâtre est devenu un prélude à la télévision. Il sert à évoquer la catastrophe²², déjà passée au moment où débute la pièce.

¹⁹ Birgit WIENS, « Mein lieber Sohn... du musst sterben! Einar Schleefs Frankfurter *Faust* als De-Konstruktion eines deutschen Mythos », *Ibid.*, p. 63-88.

²⁰ Bettina CONRAD, Kathrin WEBER, « Was ist das für ein Marterort? Christoph Marthaler inszeniert Goethes *Faust I+2* », *Ibid.*, p. 89-118.

²¹ Martin KRUMBHOLZ, « Der fremde Blick: Goethe Faust I und II Schauspielhaus », *Theater heute*, n° 02, 2011, p. 49.

²² Dans un entretien, Ewald Palmetshofer indique que, selon lui, la catastrophe, le scandale absolu de la mort reste le seul moment assimilable au « bel instant » qui domine le pari de *Faust*. Ewald PALMETSHOFER et Catherine MAZELLIER-LAJARRIGE, « Un personnage plus faustien que Faust », *Coulisses*, n° 43, 2011, p. 19 : « Dans mon *faust*, la seule chose qui se prête à l'universalisation, c'est la morte dans la forêt. Seule l'image de la cabane dans la forêt,

Remarquons que Palmetshofer ne garde pas la réflexion de Goethe sur la création artistique et la création divine, mais opère un retournement. Le prélude propose un cadre de réflexion qui va rejaillir à l'épilogue, placé devant le téléviseur : il s'agit de réfléchir à la fonction réifiante et rassurante de la condition du spectateur et de poser le cadre de réception et de production de cette nouvelle tragédie²³. Les voisins cachés derrière leur longue vue, « deux personnages comiques », observent le suicide de Grete, ils n'interviennent pas et se repaissent de l'horreur qu'ils supposent tout en niant leur part de responsabilité²⁴. La différence fondamentale entre le *Faust* classique et le *faust* digéré est la suivante : les individus de la société postmoderne ne perçoivent plus de limites, plus de frontières, et de cet univers décloisonné naît une indifférence, une confusion morale du *anything goes* à laquelle répond une volonté d'appropriation, et par les individus, et par le collectif. Chez Goethe, Faust s'insinuait dans les différents microcosmes et macrocosmes pour les faire imploser, que ce soit la taverne d'Auerbach, ou la petite chaumière de Grete. Chez Palmetshofer, c'est à l'inverse le microcosme petit-bourgeois qui s'impose à Heinrich. Rien ne saurait subsister en dehors de la société, rien ne saurait échapper au corps social et rien ne saurait étancher sa soif consumériste. Pour ne pas imploser, le microcosme petit-bourgeois intègre l'élément perturbateur, le fait rentrer dans la norme.

Le prologue méta-théâtral, *sans ciel* évidemment, reprend cette même idée : six personnages tombent dans le vide, rien ne les arrête. Ils plongent du chaos dans le néant, ne trouvent rien au-dehors, rien au-dedans, jusqu'à ce que leur chute s'arrête et que le monde apparaisse²⁵. Le *prologue dans le ciel* chez Goethe servait à établir le cadre du pari, à révéler l'identité de Méphisto et asseoir un monde clairement hiérarchisé. Ici, rien de tel. Les bribes de phrases entrecoupées évoquent la chute de ces six anges dont les ailes ont brûlé et qui cherchent vainement, alors qu'ils vont tomber sur terre, leur

seul l'enfant mort peuvent dire le « bel instant » qui soit compréhensible partout, c'est-à-dire en fait le malheur radical. »

²³ Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre post-dramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 289-290. Lehmann cite Samuel WEBER, « Humanitaire Intervention im Zeitalter der Medien. Zur Frage einer heterogenen Politik », in Hans Peter JÄCK, Hannelore PFEIL (dir.), *Eingriffe im Zeitalter der Medien, Politiken des Anderen*, Bornstein / Rostock, Hanseatischer Fachverlag für Wirtschaft, 1995, vol. 1, p. 26 : « Si l'on demeure spectateur, si l'on reste là sagement où l'on est, devant le téléviseur, alors les catastrophes demeureront toujours au dehors, toujours un "objet" pour un "sujet" – telle est la promesse implicite du média. Mais cette promesse consolatrice rejoint une menace tout aussi claire, même si elle demeure inexprimée : reste-là où tu es ! Car si tu bouges, cela peut provoquer facilement une intervention, qu'elle soit humanitaire ou non. »

²⁴ De Goethe, Palmetshofer garde le personnage comique, mais il le dédouble et efface tous les autres intervenants du théâtre. Le spectacle postmoderne devient ainsi indiscernable, omniprésent. La limite entre spectateurs et intervenants devient perméable.

²⁵ Cette chute, toute comme la structure rythmique du texte de Palmetshofer, n'est pas sans rappeler la toute fin de la pièce de Sarah KANE, *Crave*, in *Complete Plays*, Londres, Methuen Drama, 2001, p. 200. La dissolution du personnage dans la lumière blanche d'un monde sans fin marquait la fin de cette quête faustienne du bonheur ; chez Palmetshofer, il s'agit du point d'origine.

étincelle divine²⁶. Et comme il n'y a plus de Dieu, il n'y a plus de diable, ou, plus exactement, ce dernier se retrouve dans chacun des six anges déchus, dans les deux personnages comiques, dans Grete et dans Faust. Le mal est omniprésent pour la bonne et simple raison que c'est dans le rapport entre les hommes que s'exprime la possibilité du bien et du mal. Et le passage de l'un à l'autre est perméable. Ainsi l'engagement humanitaire de Heinrich est d'emblée présenté comme suspect, de même que les tentatives d'intégration des six voisins trahissent leur besoin de contrôle. Aider son prochain n'est qu'une autre façon de l'intégrer pour mieux l'ingérer²⁷. Notons que cette dimension anthropophage des conventions sociales ressortait déjà de l'analyse que fait Tzvetan Todorov de la vision anthropologique de Goethe dans son introduction aux *Écrits sur l'art* :

L'homme est inconcevable isolément. Dès qu'il est pris dans le dialogue des voix qui l'entourent, celles de ses prédécesseurs comme celles de ses contemporains. Il n'existe pas d'homme naturel, antérieur à l'homme social. Ce qu'il a de propre, c'est la seule énergie vitale, la force informe, dont la fonction est précisément d'absorber l'extérieur.²⁸

Cette citation montre bien l'enjeu à la fois politique et esthétique de la réflexion de Palmethofer car l'absorption de l'extérieur n'est plus l'apanage du génie créateur, mais il est revendiqué par un système collectif d'annihilation de l'élément perturbateur. En somme, les six Méphistos représentent le rouleau compresseur du classicisme en tant que modèle normatif. Le système d'attribution des rôles, indiqué dans les didascalies, permet de mieux mesurer la signification politique que prennent chez Palmethofer les conditions de l'acteur et du spectateur et fait écho aux réflexions de Jacques Rancière sur l'émancipation du spectateur dans le théâtre contemporain :

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions.²⁹

²⁶ Et comme souvent chez Palmethofer, les corps deviennent des idées et les idées prennent corps.

²⁷ Voir *F*, p. 519 : « Robert : und ja da hat der Volksmund wieder recht, dass die Leut durchs Reden zusammen und durchs Fressen und öffnen voll der Gnade den Volksmund öffnen wir und laden ein, laden uns die andren ein ins Volksmaul qua Öffnung des Gemeinschaftskörpers, des fetten, in dem noch ein bisschen Platz für ein paar andere, die man gerne aufnimmt und einverleibt. » Traduction PALMETSHOFER, *faust a faim*, p. 93 : « Robert : et la voix du peuple ne s'y trompe pas, les gens se rassemblent en parlant et en bouffant et ouvrent pleins de grâce la voix du peuple nous la faisons entendre et invitons, invitons les autres dans la gueule du peuple par l'ouverture du corps collectif, corps gras, où il reste un peu de place pour quelques autres, qu'on intègre et incorpore volontiers. »

²⁸ TODOROV, « Introduction », p. 55.

²⁹ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique, 2008, p. 19.

Le prologue ouvre sur 23 scènes qui sont autant de scènes rejouées par les six personnages. On y retrouve Paul et Inès chez eux. Ils organisent une soirée barbecue et ont invité leurs voisins Robert et Tanja, les véritables instigateurs de ces rituels petits-bourgeois, et le jeune couple, Anne et Fritz, qui vient d'avoir un enfant, ainsi que Heinrich, un ami d'enfance de Paul. Heinrich est le seul à ne pas habiter l'immeuble, à ne pas venir accompagné et à n'apporter que de la bière au lieu de victuailles. Heinrich n'entre pas dans le cadre ! Et pourtant, tout le dispositif scénique de Palmetshofer tente de faire rentrer les personnages dans la petite lucarne, celle des conventions, celle de la télévision qui serait le nouvel ordre classique. Au fil des scènes, les six voisins vont reprendre les rôles des absents, Heinrich et Grete. Ainsi, le personnage dont le nom est barré dans les didascalies est le personnage qui doit prêter sa voix et son corps à Heinrich ou Grete. Ce dispositif de mise en scène incarne toute la problématique identitaire de la pièce. La barre renvoie au jeu, à la question de l'incarnation de l'absence par les survivants et à la perméabilité de l'identité incarnée ici par le jeu des acteurs³⁰. D'autre part, les personnages barrés indiquent l'omniprésence de Heinrich et de Grete qui contaminent les discours des autres personnages par un système de citations. Au fur et à mesure que la pièce avance, la banalité des discussions fait place à l'abstraction des préjugés sans fin de Heinrich.

Car aux scènes de dialogues saccadés et creux répondent les longs monologues conceptuels de Heinrich, puis de Grete. Le rythme de la pièce fait écho à celle de Goethe où alterne la fuite en avant du héros, plongé dans les soubresauts du monde, avec des moments réflexifs, comme figés dans le temps³¹. L'esthétique de Palmetshofer est celle de la fragmentation, de la répétition et du déplacement subreptice. À la première soirée succède la seconde. Heinrich rencontre Grete, elle lui échappe presque, mais il la rattrape. Une ellipse plus tard, Anne téléphone à Grete. Elle veut se payer un week-end « bien-être », car aujourd'hui le bonheur se dit *wellness* (scène 12). Elle a besoin de Grete pour garder le petit Ismaël, dont le nom est le seul renvoi à la présence de Dieu dans la pièce – Ismaël n'est d'ailleurs jamais visible, on n'entend que ses cris par écoute-bébé interposé³². On apprend que Heinrich ne donne plus signe de vie et on suppose que si Grete fait la queue à

³⁰ Catherine MAZELLIER-LAJARRIGE propose une interprétation très complète de cette écriture de l'absence dans « Sous un ciel muet : *faust a faim. immangeable marguerite*, d'Ewald Palmetshofer », *Coulisses*, n° 43, 2011, p. 23-35, et plus particulièrement p. 27-32.

³¹ Michael JAEGER, « Wimmeln und Verweilen. Goethe heute, zwischen den Zeiten – Eine Einführung », in *Verweile doch*, p. 8 : « Der fausttypische Kontrast zwischen Verweilen und Bewegung ließe sich in weiteren Differenzen ausdrücken, etwa zwischen Kontemplation und Aktion oder, um es in einen Epochen Gegensatz zu übersetzen, zwischen Antike bzw. Klassik und Moderne. » (« Le contraste typiquement faustien entre l'immobilité et le mouvement pourrait aussi être exprimé par l'opposition entre la contemplation et l'action, ou, pour reprendre une opposition qui renvoie à deux époques distinctes, entre l'Antiquité, ou plus exactement entre l'époque des Classiques, et celle des Modernes. »)

³² Une analyse précise du nom de l'enfant et de sa signification se trouve dans MAZELLIER-LAJARRIGE, « Sous un ciel muet », p. 29.

la pharmacie, c'est pour acheter un test de grossesse. Pendant le week-end de babysitting, Heinrich rend visite à Grete une dernière fois. Perdu dans ses discours, il lui assène qu'un homme ne peut exister dans l'homme. Elle en tire ses conclusions et, à partir de là, reprendra les discours de Heinrich à son compte en les poussant au bout de leur signification. Grete n'est pas la seule à se faire vampiriser par Heinrich. Rappelons que le procédé dramaturgique de la pièce impose de supprimer un personnage pour pouvoir donner corps à un autre. Pour la mise en scène au *Schauspielhaus*, les acteurs endossaient un t-shirt jaune imprimé *Heinrich* et une jupe crème imprimée *Grete*. La transsubstantiation devenait ainsi lisible et ludique sur scène.

Dans la pièce, c'est Fritz qui endosse le rôle de Heinrich d'un bout à l'autre. Il ne retrouve sa voix qu'à la dernière scène. Il est en ce sens la première victime de Heinrich, mais aussi la première victime des autres couples. Rappelons que le « sujet barré » est un concept lacanien. Le « sujet qui se barre » représente la malléabilité de l'identité, sa multiplicité et son incapacité à être contenue, exprimée. Palmetshofer part de ce jeu de mot et le concrétise, d'une part par le système de jeu qui mime l'ingestion, l'incarnation de l'étrange(r), d'autre part par Heinrich lui-même qui est ce personnage hypertrophié, dont les idées contaminent son entourage et qui, en fin de compte, « s'est barré » à l'autre bout de la planète, laissant Grete seule. L'hypertrophie du moi faisait partie du *Faust*, le rapport vampirique à Gretchen existe dans la pièce de Goethe, où le personnage rêve de « Confondre ainsi son être avec mon être même... » (« *Mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern*³³... »). Mais il trouve un premier coup d'arrêt à la fin de la pièce, lorsque Méphisto lui apprend le sort de Margarete.

Que reste-t-il du grand classique, outre ces questionnements identitaires et existentiels ? On reconnaît sans peine les étapes-clefs de la tragédie de Gretchen. Mais ici, Gretchen a fait place à Grete. Elle approche de la quarantaine, est pétrie de préceptes féministes qui ne l'émancipent pas pour autant, s'engage socialement et revendique son indépendance, tout en se précipitant dans les bras de Heinrich. Cette distinction fondamentale libère Grete de sa condition de victime. Le véritable personnage faustien de la pièce, c'est elle³⁴. Les scènes replacent Grete au centre de l'intrigue, elle apparaît dès le prélude et refait son entrée dans les dialogues rejoués de la scène 3 – après le monologue de Heinrich à la scène 2, écho du fameux monologue du *Faust* original –, dans une cuisine, réminiscence de la cuisine de la sorcière. Elle va progressivement monopoliser la parole, allant jusqu'à « ingérer » les phrases de Heinrich après sa fuite en Afrique.

Des grandes images du *Faust*, on perçoit sans peine les reflets. La chanson que Grete reconnaît sur l'ordinateur de Heinrich renvoie aux chansons qui ponctuent le drame de Goethe et qui mettent toutes en avant l'intériorité de

³³ GOETHE, *Faust*, p. 59, v. 1774. Traduction Jean Malaplate, p. 82.

³⁴ Notons que ce regain d'intérêt pour Grete se retrouve aussi dans la lecture très contemporaine que propose Elfriede JELINEK en 2010 avec *FaustIn and out. Sekundärdrاما zu Urfaust*.

Gretchen, exprimée par la culture populaire, qui chez Palmetshofer devient une vampirisation par la pop-culture. Heinrich n'attire pas Grete par des bijoux, mais par un appareil photographique, indiquant ainsi la valeur symbolique de la médiatisation dans la société du simulacre. L'or a fait place aux images numériques, la noblesse au *star-system*. La fameuse *Gretchenfrage* ne manque pas à l'appel (scène 11), mais elle est coupée, interrompue et, à la religion, Heinrich substitue l'amour, nouvel opium du peuple. La fuite de Heinrich, l'infanticide (qui reste d'ailleurs assez indéterminé, on peut même se demander si l'enfant mort ne pourrait pas être Ismaël), tout est là, mais la signification de ces étapes a changé. L'auteur joue avec ce que l'on pourrait appeler un *reader's digest* de la culture classique. Du grand *Faust*, il ne reste qu'un minuscule *faust*. De la structure du drame de Goethe, Palmetshofer garde les ellipses et les sauts temporels en les poussant à bout. Le décloisonnement auquel aspire le héros, toujours rattrapé par la forme classique qui le retient, devient le véritable pivot de l'écriture de la pièce et contamine la forme du *faust*. L'intérieur est extérieur, les êtres multiples, passé et présent ne font qu'un par la magie du théâtre. Tout dans les dialogues, dans le procédé dramatique et dans le montage de la pièce renvoie à cette angoisse de l'infini, de la brèche ouverte qui ne permet aucune consolidation identitaire. Chacun se déverse dans l'autre.

Quelle est la menace que Grete fait peser sur le petit microcosme des voisins ? Elle est la célibataire, l'être singulier qui, comme Heinrich, n'entre pas dans le monde des couples³⁵. Au centre de la pièce se trouve, dans la continuité des réflexions pseudo-rationalistes de Mani sur le ciel mécanisé et la terre centrifugeuse dans *hamlet ist tot*, une réécriture sur le mode postmoderne du mythe d'Aristophane³⁶, clairement vu par le prisme de l'interprétation qu'en propose Alain Badiou dans son *Éloge de l'amour*³⁷. Si, chez Platon, la scission des hommes sphériques était figurée par le nombril, souvenir de la démesure humaine et point d'origine de la quête de l'autre, chez Palmetshofer, il s'agit de dégonfler la terre, cette autre sphère parfaite, afin de provoquer un mouvement d'inversion, de nivellement général et de remplacer le nombril par l'anus, le divin par l'animal, l'origine par le dénouement. Celle qui va réaliser cette inversion et, par là, mettre en danger l'ordre social, c'est Grete.

Elle se soustrait à sa position de victime, délaissée par Heinrich, pour devenir actrice de son histoire³⁸. Après la fuite de Heinrich sur un lieu de catastrophe humanitaire, Grete décide de revenir sur les lieux de son enfance.

³⁵ Sur la fonction politique de la cellule bourgeoise que représente le couple, nous renvoyons à PALMETSHOFER, MAZELLIER-LAJARRIGE, « Un personnage plus faustien que *Faust* », p. 20-21.

³⁶ PLATON, *Le Banquet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 116.

³⁷ Rappelons que Palmetshofer a soutenu son master de théologie à l'Université de Vienne sur le sujet suivant : *Theologie und die Realisierung des Begehrens. Lacan Zizek, Badiou und die Ethik des Realen*. Diplomarbeit, Universität de Vienne, 2008.

³⁸ Alain BADIOU, *L'éthique. Essai sur la conscience du Mal*, Paris, Hatier, 1993, p. 14-15.

Elle va faire sortir la logorrhée de Heinrich de son abstraction et redonner aux mots leur réalité. Avec Grete, Palmetshofer montre les conséquences de la réification : Heinrich l'avait prise en photo, avait figé son bonheur, lui avait imposé la concrétude de son corps, la résumant à ce seul corps, dans lequel il n'avait pas trouvé d'étincelle. Et finalement, avant de la quitter, il lui avait asséné qu'il n'y avait pas d'homme en l'homme. Il avait ôté à l'homme son étincelle divine et l'avait fait entrer à tout jamais dans le domaine des choses.

Grete le prend au mot ; comme il ne peut y avoir d'homme dans l'homme, concrètement, il est impossible qu'un être grandisse en elle. Elle part dans la forêt, le lieu où Faust chez Goethe retrouve sa compassion et son humanité, où il revient sur terre après les excès de la nuit de Walpurgis. Chez Palmetshofer, la forêt est celle des contes de fées cannibales, celle de *Hänsel et Gretel* ou du *Machandelbaum*³⁹, chanté par Gretchen dans la scène du cachot. C'est là que Grete creuse une fosse et tue l'enfant. Elle a accompli le chemin de la culture vers la nature, qui débouche sur la barbarie et l'horreur. Pour comprendre les implications de ce retour en arrière, il nous faut revenir une fois de plus à Spengler. La véritable tragédie de l'homme faustien réside, selon lui, dans le combat, perdu d'avance, qu'il engage contre la nature⁴⁰. Cette vision décadente de l'histoire de l'exploitation de la nature par l'homme participe évidemment à la réécriture que propose Palmetshofer, même si les conclusions de Palmetshofer n'ont rien de commun avec la négativité de Spengler, car une étape reste à venir. Grete, en retournant dans les bois, accomplit un renversement historique. Par son infanticide, elle abolit l'Histoire et met un bâton dans la roue de l'évolution.

La réification du spectateur, métaphore du modèle classique ?

La menace que Grete fait peser sur le groupe⁴¹ se dégage du dernier dialogue entre les amis devant le poste de télévision. Le reportage est terminé, le poste s'éteint. Mais la frontière entre spectateurs et acteurs est maintenant perméable. Chacune des trois femmes qui a prêté sa voix à Grete va sentir cette menace couvrir en elle. Anne, Inès et Tanja révèlent dans leurs questions interrompues, dans leur hostilité vis-à-vis de leur compagnon, que l'interprétation conciliante donnée par Paul et Robert à la scène 21 ne suffit plus. Reprenant la phrase de Méphisto, Robert disait :

³⁹ GOETHE, *Faust*, vers 4412-4420.

⁴⁰ SPENGLER, *Der Mensch und die Technik*, p. 39.

⁴¹ Nous renvoyons à PALMETSHOFER, MAZELLIER-LAJARRIGE, « Un personnage plus faustien que *Faust* », p. 18 : « Dans *faust a faim*, Grete porte ce danger en elle, mais en fin de compte elle le retourne contre elle-même. Pour le groupe, elle n'est dangereuse que tant que subsiste l'incertitude sur l'enfant mort retrouvé dans la forêt : à savoir qu'il s'agit d'Ismaël ou de son propre enfant. »

Robert : non, ce n'est pas la première / et pourtant unique /
 Paul : celle qui annule les disparités / par-delà les classes, les races et les sexes /
 qui ne fait pas de différence /
 Tania : elle est le POUR / elle offre à Tous l'Unique /
 Paul : soustrait au cas particulier / extrait...⁴²

Chez Goethe, la phrase de Méphisto, « elle n'est pas la première », déclenche la fureur de Faust et le décide à réparer sa faute. Une idée de réconciliation, d'harmonie et de bonheur possible s'exprime dans ce sursaut d'humanité par la compassion. Cette réplique était le pivot de la tragédie du premier *Faust*. Faust y revenait à son humanité. Palmetshofer garde la scène, mais elle se déroule entre les voisins, qui la répètent non pour souligner le scandale du sort de Grete, mais pour donner un sens à l'horreur. Palmetshofer met en scène l'instrumentalisation du théâtre par le corps social. On retrouve donc une critique post-brechtienne du théâtre aristotélicien dans cette mise en scène des rouages de la société de consommation. Tout drame, toute catastrophe, devient un beau spectacle édifiant.

La dramatisation et l'identification trompeuse avec l'horreur de l'histoire de Grete revient à la rejeter hors du corps social afin que celui-ci puisse continuer à exister. Cela ressort clairement du vocabulaire fécal utilisé par Paul : il faut se défaire, se soulager de Grete et de sa « belle histoire ». L'histoire, comme symbole de l'abolition des classes, des races et des sexes, pose l'indifférence comme valeur-phare. L'histoire, fragmentée, diminuée, miniaturisée pour rentrer dans le cadre de la petite lucarne télévisuelle, va servir d'antidote, de remède homéopathique. Ainsi, l'histoire de Grete, à partir du moment où elle devient spectacle, devient gérable, acceptable et permet d'immuniser le corps social contre les forces négatives qui pourraient le faire imploser. Mais, à la dernière scène, celles qui ont rejoué l'histoire, et qui ne sont plus seulement spectatrices, ont repris un peu de cette charge destructrice en elles. En devenant acteur, la victime revendique son humanité, son exemplarité et son unicité. C'est à elle que revient finalement la tâche d'ôter le masque au *Faust* classique et à ses hiérarchies patriarcales et coloniales pour poser ses permanences dans la société de consommation actuelle et émanciper le spectacle et le spectateur⁴³.

⁴² F, p. 552 : « Robert: Sie ist die Erste nicht / und trotzdem einzigartig / eine schöne Geschichte. Paul: sie setzt Unterschiede außer Kraft / sie überwindet Klassen, Rassen und Geschlechter / kennt keine Differenz / Tanja: sie ist das FÜR / sie stellt das Eine Allen zu / Paul: dem Einzelfall entnommen / extrahiert... ». Traduction : PALMETSHOFER, *faust a faim*, p. 183.

⁴³ La position défendue ici dévoile le mécanisme classique pour l'inverser dans le sens d'un théâtre éthique de la « précarité », tel que le défend Katharina Pewny en partant d'une réflexion lévinassienne sur l'altérité dans le théâtre actuel. Voir Katharina PEWNY, *Das Drama des Prekären, über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*, Bielefeld, Transcript, 2011.