

par Hélène Francoual

4. La Force de l'habitude (1974)

Texte français **Claude Porcell**, L'Arche Éditeur, Paris, 1983.

Le contexte d'écriture

Créée au festival de Salzbourg, avec le célèbre acteur Bernhard Minetti dans le rôle du personnage principal Caribaldi, quelques mois seulement après *La Société de chasse*, *La Force de l'habitude*, allusion ironique à l'opéra de Verdi *La Force du destin*, le titre bernhardien remplaçant le tragique par le grotesque du quotidien, s'en distingue foncièrement en ce qu'elle introduit une très nette évolution vers la comédie, plus précisément la tradition du théâtre populaire comique, celui de la *commedia dell'arte*.

La pièce

La première scène fait entrer le spectateur dans la roulotte de Caribaldi, directeur de cirque affublé d'une jambe de bois mais aussi et surtout chef d'orchestre autoproclamé qui, depuis un certain nombre d'années, a pour ambition de transformer sa petite troupe, composée d'un clown, d'un jongleur, d'un dompteur ainsi que de sa petite-fille équilibriste, en orchestre de chambre et d'exécuter *La Truite* de Schubert, lui-même tenant le pupitre du violoncelliste. Avant que la répétition proprement dite ne commence, ce qui n'interviendra que dans la troisième et dernière scène, on assiste aux divers préparatifs et on rencontre les différents membres de la troupe, qui finiront par tous se rassembler, sauf le dompteur, dans la scène finale pour accorder leurs instruments.

Mais la répétition n'ira pas plus loin, les instrumentistes, contraints par le directeur de cirque, se montrent incapables de la moindre attention et bientôt c'est la cacophonie de la discorde et des pitreries qui domine. Excédé et épuisé à la fois, Caribaldi finit par chasser les membres de la troupe, et, resté seul sur scène, il range lentement et péniblement les instruments et les pupitres puis allume la radio qui est à côté de lui et, dans le silence qui succède au chaos de la vaine répétition, retentit le quintette.

Pistes d'analyse

L'échec de Caribaldi dans sa tentative artistique, déboires qu'expérimente nombre de « *Geistesmenschen* » bernhardiens, qui voient leur foi en le monde de l'esprit déçue ou irréalisable, se double ici d'une dimension grotesque évidente qui montre le personnage sous un jour plus que trouble.

Le directeur du cirque apparaît peut-être comme le plus négatif des personnages de « *Geistesmenschen* » bernhardiens, dans la mesure où le désir de pouvoir semble prendre le pas sur ses autres ambitions, notamment artistiques, et où l'exécution du quintette, l'art, ne sert qu'à dissimuler son désir d'asservir les autres membres de la troupe. Le texte stigmatise cette dérive du « *Geistesmensch* », où l'exercice de l'art se trouve n'être plus qu'un avatar de la volonté de pouvoir. Le dévoiement de la nature du « *Geistesmensch* » atteint ici son apogée grotesque, en ce qu'il inverse complètement l'ordre des valeurs. La proximité phonétique avec le nom de Garibaldi, personnage historique, héros national garant de l'unité et de la liberté d'un peuple, illustre ce renversement parodique des valeurs.

Au-delà de tous les impédiments à la réussite du projet de Caribaldi, parmi lesquels l'absence de coopération de sa troupe, Bernhard amène, par la bouche du jongleur une explication d'une toute autre nature à l'échec du quintette, à savoir une incompatibilité essentielle entre « le violoncelle et le fouet », c'est-à-dire entre les procédés coercitifs utilisés par Caribaldi et la pratique de l'art, version supérieure du monde de l'esprit. À travers cette thématization sur les rapports plus que troubles entre violence et intellectualité, l'auteur introduit un net mais fugitif démenti à la terrible logique exprimée par l'axiome selon lequel la fin justifie les moyens. Faut-il y voir une réminiscence critique, grotesque, de la figure de l'artiste que fut le grand-père maternel de l'auteur... ?

Caribaldi se comporte en véritable tyran et ne s'interdit pas, dans son désir d'omnipotence, d'user de la forme la plus

élémentaire de la violence, à savoir la brutalité physique. Il ne recule pas devant l'idée de « *mettre à coups de pied à leur instrument* » les membres du quintette, ce qui ne va pas sans présenter quelques difficultés pour quelqu'un affublé d'une jambe de bois ! On reconnaît bien ici l'ironie de Bernhard. Si les instrumentistes ne sont pas consentants, il n'hésitera pas à faire usage de son fouet, accessoire par excellence du maître « dominant », frôlant ainsi dangereusement – voire franchissant – la mince frontière qui le sépare de la brutalité abjecte et sordide de « l'*Ungeistigkeit* », le manque ou l'absence de cet esprit intellectuel. Les pratiques de l'humiliation se jouent principalement sur la scène du corps, objet et cible de pouvoir, et produisent une coïncidence parfaite entre sens propre, mouvement d'abaissement du corps, et sens figuré, rabaissement, infériorisation de l'individu. Dépouillant leurs « subordonnés » de la dimension corporelle de verticalité, certains « *Geistesmenschen* » ou hommes de l'esprit, les renvoient ainsi à l'animalité rampante des autres créatures terrestres et les privent ainsi d'humanité.

Ainsi Caribaldi laisse tomber à maintes reprises la colophane (ou l'archet, autre variante) qui va rouler sous l'armoire et le jongleur, rampant sur le sol, doit la ramasser, tout comme la Bonne Dame dans *Une Fête pour Boris*, qui n'hésite pas elle aussi à jouer de son infirmité pour mieux soumettre l'autre, en l'occurrence sa suivante Johanna, qu'elle oblige, lors d'un essai, à ramasser inlassablement les gants qu'elle jette à terre.

Caribaldi, despote impitoyable, se révèle également être un personnage grotesque, comme l'illustre parmi d'autres exemples la façon qu'il a de passer l'archet sur sa jambe de bois. Ce geste participe au premier chef de cette dégradation de la figure du « *Geistesmensch* », tournée en ridicule. On retrouve ici des procédés propres à la production du grotesque, notamment la fusion entre le tragique, le drame douloureux de l'amputation, et le comique, l'assimilation de la jambe de bois à un instrument de musique. Bernhard installe ainsi Caribaldi dans un intervalle hybride fait du mélange entre organique et mécanique, du jeu de contraste entre l'inanimé, l'inerte et le vivant – autres motifs favoris du grotesque. Caribaldi, par cette pantomime que l'on ne peut s'empêcher d'apparenter à un geste de clown, retombe malgré lui, à son corps défendant, dans le registre clownesque propre au cirque duquel il mettait tant d'acharnement à s'extraire. Cette dégradation comique introduite par l'auteur au sein même du « sacré », c'est-à-dire l'activité artistique musicale, entre en contradiction absolue avec les prétentions affichées de Caribaldi à une élévation vers et par l'art.

En parallèle à l'histoire de son propre corps, la tentative de Caribaldi, qui cherche à atteindre l'unité par la perfection artistique et utilise l'art comme une prothèse au sentiment d'insécurité ontologique, se trouve dénoncée comme bancal, boiteuse. L'idéal lui reste inaccessible sauf sous la forme grotesque d'un « faire comme », *mimesis* ridicule qui touche à la singerie, identifiant son projet à une prothèse et en soulignant la vanité. Et ce n'est encore une fois que la technique, sous la forme du son de la radio, qui, de façon parallèle à ce que représente la prothèse pour le corps, rétablit la forme complète et donc parfaite.