



André Durand présente

“*Henri IV*”

“*Enrico IV*”

(1922)

tragédie en trois actes de Luigi PIRANDELLO

pour laquelle on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

l'intérêt de l'action (page 2)

l'intérêt documentaire (page 3)

l'intérêt psychologique (page 4)

l'intérêt philosophique (page 5)

la destinée de l'œuvre (page 6)

Bonne lecture !

Résumé

Au début du XXe siècle, un jeune aristocrate italien participa à une cavalcade historique où il incarnait Henri IV, empereur d'Allemagne, tandis que la marquise Mathilde Spina, dont il était amoureux fou, était vêtue en comtesse Mathilde de Toscane. Mais il fut désarçonné, donna de la tête contre le sol et perdit la raison, se prenant désormais pour Henri IV. Cette idée fixe, que les médecins ne pouvaient guérir, fut pieusement entretenue par ses parents et amis. Sa sœur, pour adoucir son mal, lui aménagea un château germanique médiéval où, depuis ce temps, tout l'entourage s'est plié à cette folie, où le servent des infirmiers déguisés en courtisans. Dans cette cour tout illusoire, univers factice, arbitraire mais rigoureusement cohérent, Henri IV (l'auteur ne nous donnant pas le nom que portait jadis son personnage, celui-ci est et restera Henri IV) vivait depuis douze ans, quand il recouvre la raison, se retrouvant alors, ayant atteint l'âge mûr, sans rien savoir de sa jeunesse et désormais seul. La pièce commence lorsque se présentent la belle mais désormais grisonnante marquise Mathilde Spina ; son amant, le baron Belcredi, celui-là même qui provoqua l'accident pour se débarrasser de Henri IV ; sa fille, Frida, qui ressemble de façon troublante à sa mère douze ans auparavant ; le neveu d'Henri IV, le marquis Di Nolli qui est le fiancé de Frida ; un psychiatre, Genosi, qui vient tenter de guérir la folie d'Henri IV. En fait, il est maintenant parfaitement lucide, mais décide de n'en rien laisser paraître afin d'observer de l'intérieur cette vie qu'il lui est interdit de vivre. C'est une entrevue dramatique à souhait : Henri IV s'amuse à troubler les visiteurs par son jeu énigmatique. Il tient à Mathilde des propos allusifs qui, en la serrant de près, lui laissent pourtant supposer qu'il est loin de l'avoir reconnue. Genosi, considérant tout du seul point de vue scientifique, ne doute pas de cette folie, mais croit qu'une certaine expérience suffirait à rendre la raison à Henri IV. À cet effet, il ménage une entrevue entre Henri IV, la marquise Mathilde et sa fille, Frida, vêtues toutes deux en comtesse Mathilde de Toscane. Il fait passer Frida pour cette comtesse qui chevauchait à côté d'Henri IV. Il espère qu'en replongeant l'esprit de son malade dans ce moment terrible il lui permettra de renaître « *comme une horloge qui se serait arrêtée à une certaine heure et qui se remettrait à compter le temps* ». Mais, pendant qu'on active les préparatifs, Henri IV jette le masque. Il avoue à ses serviteurs que, bouleversé par la vue de son rival, il a recouvré la raison. C'est dire que la mascarade touche à sa fin. Mais voici Frida, vêtue en comtesse Mathilde. Elle a pris la place du portrait de cette dernière. Dès qu'Henri IV l'aperçoit, il est pris d'une terreur folle. Il a l'impression d'être encore fou et de revoir mille fantômes. C'est alors que les autres surviennent. Instruits par les serviteurs de la guérison d'Henri IV, ils se disposent à l'emmener avec eux. Mais, désormais, quel sens peut bien avoir sa vie? La seule chance qui lui reste est donnée par Frida ou, mieux, par la personne dont elle est le symbole. Il se garde bien de faillir à l'invite. Mais ce geste, hélas, le perdra : comme il veut embrasser Frida, et que Belcredi l'en empêche, il le frappe mortellement de son épée. Désormais, il sera contraint de s'installer à tout jamais dans sa prétendue folie, laquelle sera tout à la fois sa punition et sa véritable libération.

Analyse

Intérêt de l'action

La genèse de cette pièce a sans nul doute partie liée avec l'expérience douloureuse de la folie que Pirandello a longtemps côtoyée. Cette pièce, marquée d'une grande originalité, est en effet un grand drame de la folie. La vie s'est retirée du personnage le jour où l'accident l'a figé dans le rôle qu'il jouait avec passion. Le temps s'est arrêté, le décor d'un jour est devenu permanent, une logique impitoyable continue à disposer gens et choses autour d'un geste, toujours le même.

Dans cette tragédie, la fiction du château moyenâgeux a un aspect ludique, un peu enfantin ; c'est un de ces jeux qui, pour le dément comme pour l'enfant (comme sans doute pour le primitif) sont réalité. Henri IV déploie une tyrannie semblable parfois à celle d'un enfant et qui ne permet pas d'en faire seulement une victime. La pièce foisonne de déguisements, de certitudes dérisoires, de doubles jeux

dans un déploiement de contrastes et de «*sentiments contraires*» caractéristiques de l'«*humorisme*» de Pirandello.

Le drame ne commence qu'avec la prise de conscience, quand Henri IV s'éveille de sa longue torpeur démentielle. Est atroce la situation d'un fou qui cesse de l'être, et découvre soudain qu'il fut retranché du monde par sa hantise et la pitié, vraie ou fausse, des siens, durant des années ! S'évadera-t-il vraiment de son rêve étrange ? Pourra-t-il ressusciter du fond des siècles, revenir, après tant de temps écoulé, à l'être mobile, changeant, vivant qu'il fut autrefois ?

Au contraire de ce qui se passe dans "*Six personnages en quête d'auteur*", ce sont les « comparses » qui viennent traquer le « personnage » dans sa retraite. Mais, aussi lucide que retors, il devient le metteur en scène de sa propre aliénation et de celle des autres, force son entourage à entrer dans le tourbillon infernal où jeu et réalité se confondent jusqu'à la mort. La pièce devient alors une tragédie du mensonge, de la culpabilité, qui atteint à son comble quand reparaissent dans sa vie, déguisés comme nous le sommes tous, ceux qui ont été mêlés à son malheur, qui en ont été la cause, involontaire ou volontaire. Avec quelle joie, profitant encore de la fiction, il les désarticule, leur ôte leur masque : «*Mais regardez donc cet imbécile, qui me fixe, la bouche ouverte ! Tu ne me comprends donc pas ? Tu ne vois pas comment je les traite ? Comment je les désarticule, comment je les oblige à paraître devant moi, ces pantins, ces pantins demi-morts d'épouvante ! Ce qui les terrifie, c'est uniquement ceci : que je leur arrache leur masque et que je m'aperçoive de leur déguisement : comme si ce n'était pas moi qui les avais contraints à se déguiser pour le plaisir que j'ai de faire le fou.*»

L'exécution est en tout point à la hauteur de la conception. Mais cette pièce hallucinante, jeu de miroirs contrastifs qui éloigne et rapproche la subjectivité déchaînée du protagoniste, où des personnages représentés dans des tableaux quittent leur immobilité pour prendre part à l'action, n'est pas du tout une « pièce à thèse ». Chez Pirandello, l'artiste ne se laissa jamais supplanter par le philosophe. Sensible à la vie dans ses formes les plus diverses, il sut admirablement vivifier ses méditations : si bien que la fiction la plus folle arrive tôt ou tard à se confondre avec la réalité. Cela, c'est justement le signe du génie. Il semble que, dans cet exercice vertigineux de funambule sur le fil de la « folie » et de la « raison », de l'imaginaire et du réel, Pirandello ait franchi les bornes de son art pour atteindre au comble de la tension intérieure. D'un admirable pathétique, la pièce, véritable tragédie de dimensions shakespeariennes, nous envoûte du commencement jusqu'à la fin.

Intérêt documentaire

Le texte de Pirandello contient des difficultés inhérentes parce qu'il s'adressait à un public cultivé, instruit, censé connaître le personnage historique qu'était Henri IV (1050-1106), roi de Germanie et empereur d'Allemagne, qui affronta le pape Grégoire VII dans ce qui a été appelé la Querelle des Investitures, fut excommunié, fut contraint d'implorer le pardon de son adversaire en se rendant en plein hiver au château de Canossa, humiliation à laquelle fut associée Mathilde de Toscane. Or le dramaturge, qui donnait ainsi une autre preuve de son intérêt pour la culture allemande, fit de subtiles allusions à ces événements, se permit des sous-entendus. Le pseudo Henri IV, qui appartenait à une famille aristocratique, n'a pas choisi innocemment ce personnage historique de l'empereur germanique du XI^e siècle.

Une connotation de décadence flotte sur l'univers fermé, autarcique, du faux empereur, à laquelle correspond la décadence inavouée de la société réelle. L'impudeur affichée d'Henri IV bouscule forcément les principes d'une société bien-pensante, plutôt hypocrite, se refusant par exemple à admettre le monnayage sexuel comme l'échec de l'implication amoureuse.

D'autre part, Pirandello traita un sujet qui ne laissa jamais de le fasciner : l'aliénation mentale. Dans la pièce, la définition de la folie semble coïncider avec une création scénique libérée des entraves de la logique du sens commun. La folie y est non seulement synonyme d'inconscience, ce qui est une définition conventionnelle de la maladie mentale, mais plus précisément inconscience de jouer un rôle, de la duplicité des apparences. D'où une extraordinaire liberté : «*Se retrouver face à un fou, savez-vous ce que ça veut dire ? C'est se retrouver face à soi-même, nu, sans défense ! Devant*

quelqu'un qui abat toutes les constructions logiques. Que voulez-vous, les fous ont la chance de pouvoir construire sans logique. Ou du moins avec une logique qui leur est propre et qui vole avec la légèreté d'une plume au vent. Ils changent d'opinion. Pour rien ! Aujourd'hui, blanc ; demain, noir. Tandis que vous vous cramponnez à des choses, eux ne tiennent à rien ! Quand vous dites : "Cela est impossible", pour eux, tout est possible ! Vous dites : "Ce n'est pas vrai !" Et pourquoi donc ? Parce que cela ne vous semble pas vrai (indiquant les trois) ni à toi, ni à toi, ni à toi, ni à cent mille autres. Eh ! mes amis ! il faudrait peut-être savoir ce qui semble vrai à cent mille autres qu'on dit sains d'esprit, et entendre la cacophonie de leurs opinions !» (Acte II).

Pirandello exerça sa moquerie sur le psychiatre Genosi qui dispose d'un savoir logique, cartésien, qui est la manifestation de sa volonté de puissance, de son rêve de réussite via un discours autoritaire, mais qui est dérisoire puisqu'il n'a même pas pu déceler qu'Henri IV feignait la folie. Mais le tableau que donna Pirandello de celle-ci n'est guère crédible. Les données neurologiques contemporaines indiquent en effet que son scénario s'avère plutôt fantaisiste : la victime d'une blessure cérébrale ne se comporte pas comme le fait Henri IV et, surtout, elle ne guérit pas spontanément, douze ans après la chute de cheval qui lui aurait infligé une blessure au cerveau.

Par contre, contemporain de Freud sans le connaître, semble-t-il, Pirandello se fit l'apologiste de la vérité de l'inconscient cachée derrière le paravent de la raison. « *La vie est informe et illogique* », a-t-il dit.

Intérêt psychologique

Henri IV est un personnage paradoxal, à la fois brillant, cynique, pathétique, romantique.

Il est dit de lui que, dès avant son accident de cheval, il était fou parce qu'il était sincèrement exalté tout en ayant la manie de s'observer intensément, comme s'il était son propre spectateur, comme s'il n'était pas certain de son identité. Il est sous-entendu, ici, que les gens raisonnables observent les autres plus qu'eux-mêmes, certains qu'ils sont de leur propre identité. Mais ces propos, l'auteur les mit dans la bouche de Donna Mathilde, de Belcredi et du médecin qui sont bernés par un dément qu'ils croyaient tromper et qui s'avère moins fou qu'eux, c'est-à-dire moins dupe des apparences. Dans ce contexte, sont férocement ironiques les paroles de l'infirmier Landolphe rassurant le médecin sur la vraisemblance de son déguisement : « *Aucun danger [...] Il (le dément) fait plus attention à l'habit qu'à la personne.* » Mais la situation des infirmiers d'Henri IV est un exemple de la fragilité des apparences : personnes saines embauchées pour surveiller un malade mental, ils se retrouvent costumés et privés de toute parole authentique, placés qu'ils sont dans le rôle aliénant de moduler leurs répliques en fonction des caprices d'improvisation d'un fou, faux de surcroît, et risquant de prononcer un mot maladroit qui lui révélerait qu'ils ne sont pas qui ils pensent qu'il croit qu'ils sont dans ce scénario fictif. Lorsqu'ils se plaignent par la suite de n'avoir eu ni texte ni directives qui eussent fait d'eux d'authentiques comédiens pouvant exploiter les somptueux costumes et décors mis à leur disposition dans leur rôle d'infirmiers, c'est leur patient, l'ex-aliéné, qui leur reproche d'avoir attendu le texte d'autrui, de n'avoir pas su être eux-mêmes et créer leurs propres répliques dans cette fiction qui leur était donnée : « *Malheur ! si vous ne vous accrochez pas à votre vérité d'aujourd'hui, même si c'est le contraire de celle d'hier.* »

C'est parce qu'il était animé par l'amour pour la marquise Mathilde qu'Henri IV voulut se rapprocher d'elle à l'occasion de la mascarade et qu'il fut victime de la perfidie d'un rival. Il a subi alors une blessure amoureuse qui est sans doute ce qu'il y a de plus universel dans cette pièce et qui se manifeste dans sa construction d'un monde tout à fait fictif pour ne pas dire utopique, où le désir ne serait plus instrumental, laissant ouverte, cruellement béante, la question lancinante de l'impossibilité de rapports transparents entre les hommes et les femmes dans la société réelle. Il fut un de ces êtres sensibles chez lesquels la folie d'un monde sans amour se répercute sur la vie, pour qui la fiction, perçue comme maladie par les autres, est le seul rempart possible, mais également un exil, un aveu d'échec. On peut penser qu'il se réfugia dans la folie pour échapper à une situation trop difficile à supporter, que, sous le costume d'Henri IV, il incarna par excellence ce qui, de soi, est immuable, vu

que le personnage en question ne relève plus que du passé. Par là même, il s'installa dans l'Histoire et ne craignit plus personne, se mit à l'abri dans une histoire dont il tirait habilement toutes les ficelles. On peut penser aussi que ce fut à force de simuler qu'il devint fou. Dans cette lumineuse atmosphère où il évoluait, que peuplaient mille formes fugitives et contradictoires, ne lutta-t-il pas sans relâche contre ses propres fantômes? Par-dessus les vains propos de son entourage, ne poursuivit-il pas sans la moindre faille son monologue intérieur?

S'étant guéri ou cessant de simuler, cessant d'être fou, le jour où il revient à lui et devient conscient qu'il joue un rôle, il demeure toutefois toujours amoureux de l'image de la marquise Mathilde. Et, commettant au nom de cet amour un geste fatal sur lequel plane toutefois un mystère, il est de nouveau pris dans un engrenage qui l'oblige à se réfugier de nouveau dans la folie. S'il est contraint, une fois rentré en possession de sa mémoire, de s'enfermer lui-même dans ce rôle à double-fond, on peut se demander s'il ne l'a pas choisi pour démasquer les mensonges et vilenies de son entourage qui, de toute façon, l'ennuie. Ne peut-on penser qu'il éprouve alors un sentiment de volupté extraordinaire car, tandis que son entourage est soumis aux vicissitudes qu'implique la notion du temps, il se soustrait, lui, tout entier à ce misérable destin?

Henri IV est donc fondamentalement un être qui se débat douloureusement contre la trahison de l'amour, qui se révolte inutilement contre l'état des choses et pour qui il n'y a pas d'issue. Protagoniste tout à la fois euphorique et lugubre des hasards de l'existence humaine, créateur acharné de son propre drame, il est dans la lignée de Hamlet, ce «seigneur latent qui ne peut devenir» (Mallarmé). La pièce dresse un bilan cruel de l'hamlétisme en tant qu'hésitation et analyse. Pirandello transforma, sur le mode grotesque et pathétique, la tragédie de la vengeance en une réflexion scénique sur l'Histoire et le sens de l'existence humaine. Les spectateurs sont forcément touchés par la difficulté d'être d'Henri IV, sa recherche de l'«être» dans le «personnage», sa quête d'absolu.

Intérêt philosophique

La pièce est évidemment une parabole, la folie, telle que Pirandello la décrit dans sa pièce, est utilisée comme une allégorie.

On a pu lui trouver un sens politique. La pièce a été créée en 1922, l'année même où Benito Mussolini a pris le pouvoir en Italie. Or Pirandello, s'il allait adhérer au fascisme, eut à son endroit une attitude ambiguë. Ici, il le critiqua implicitement car le mouvement prétendait ressusciter l'antique Rome impériale. La pièce dénonce la soumission aux idoles historiques, à la fausse grandeur, le personnage appartenant à une aristocratie qui était engluée dans sa bonne conscience et ses certitudes, pétrie de cynisme et d'arrogance. La fiction historique d'Henri IV est un leurre qui met à nu les mensonges de la bonne société.

Mais, au-delà, c'est tout le conditionnement social, c'est l'impossibilité d'échapper aux masques sociaux, ce sont l'ambiguïté et l'hypocrisie des apparences qui furent stigmatisés. La pièce met en scène la fin de l'individualisme bourgeois : ni la richesse, ni la fiction impériale ne garantissent l'autonomie du personnage principal. Pirandello posa ici la difficile question de l'authenticité du sentiment d'identité, l'inauthenticité se constatant dans nos fixations, parfois volontaires, parfois subies, dans des rôles sociaux ou affectifs. Le fait de s'y enfermer ressemble à celui de se prendre pour Henri IV, entraîne des conséquences analogues et peut impliquer une même exclusion de la vie.

D'autre part, cette métaphore du théâtre et de la vie montre la minceur de la frontière qui sépare la réalité de la fiction, l'écartèlement de toute existence humaine entre la vie et ce que Pirandello appelait « la forme », car, pour lui, l'être humain ne prend conscience de la vie qu'en lui donnant une forme tandis que la vie ne consent à s'arrêter dans aucune forme. L'art est une forme, et on ne peut s'empêcher de penser que Pirandello réfléchissait aussi au travail du créateur qui, en s'isolant dans sa fiction, se voue à une vaine quête de sens.

Nous pouvons aussi connaître l'atroce destin d'Henri IV sitôt que nous nous laissons saisir par une forme, et que le temps cesse de nous transformer. La dernière réplique : « *Maintenant oui... forcément... ensemble ici... ensemble ici... et pour toujours !* » est la signature tragique de Pirandello, signature d'une ironie ultime et désespérante. Bien qu'il ait feint la permanence de la folie de son protagoniste, il savait que c'est la mort qui résout tout. En définitive, la pulsion irrépressible de persister qui caractérise Henri IV n'est qu'une gesticulation dans le vide alors qu'il est voué à une incommunicabilité et à une solitude qui nous font comprendre que chacun est radicalement seul au monde.

Le pessimisme de Pirandello était donc intégral dans cet "*Henri IV*" qui peut être considéré comme son chef-d'œuvre.

Destinée de l'oeuvre

La pièce fut créée le 24 février 1922 au "Teatro Manzoni" de Milan, avec Lamberto Picasso dans le rôle. Elle eut du succès. Mais le motif historique déplut à une partie de la critique italienne qui déclencha une polémique sur les emprunts supposés de Pirandello à des auteurs anciens (Shakespeare) et contemporains (D'Annunzio).

Jusqu'à nos jours, les reprises d'"*Henri IV*" excèdent, en Italie, celles des "*Six personnages en quête d'auteur*".

Le 24 février 1925, à Paris, Georges Pitoëff créa la pièce au Théâtre des Arts, boulevard des Batignolles. Il eut une idée scénographique géniale : lorsque Henri IV, s'avouant sain d'esprit, faisait sa rentrée dans la vie en tuant son rival Belcredi, le portant oblique côté cour s'écroulait sur les personnages en scène, ce qui rendait de façon saisissante la dissociation d'une conscience malade, sa schizophrénie. Les boulevardiers s'en donnèrent à cœur joie. Le journaliste Pierre Veber fit ce commentaire virulent : « La pièce de M. Pirandello, "*Henri IV*", est lourde, prétentieuse et vide, [...] ennuyeuse au-delà de toute expression. » Il exprima à sa manière l'attitude défensive d'un certain public devant l'étrangeté de l'oeuvre. Mais, à ce premier accueil froid et empreint de sous-entendus succéda, cinq mois plus tard, le triomphe du même Luigi Pirandello quand il vint à Paris avec le metteur en scène Ruggero Ruggeri. Six représentations de la pièce, en italien, suffirent pour renverser l'opinion de la critique qui montra cette fois plus de sympathie.

En 1950, Jean Vilar la mit en scène et y joua en se permettant des entorses considérables au texte, qu'il avait de la difficulté à mémoriser ; mais son jeu était si juste, si remarquable que personne ne s'en rendait compte.

En 1951, à Montréal, le Père Émile Legault et ses Compagnons de Saint-Laurent se lancèrent dans la production de la pièce, Paul Dupuis tenant le rôle.

En 1982, à Paris, dans le très petit Théâtre du Marais, Jacques Mauclair n'essaya pas d'actualiser la pièce, d'en renouveler la lecture : il laissa parler le texte et s'exprimer les acteurs (parmi lesquels Marcel Champel et Nina Klein).

En 1991, la pièce fut de nouveau représentée à Montréal, dans une mise en scène d'Alice Ronfard, sur une nouvelle traduction de Fulvia Di Giovanni et Émile Bessette. Alice Ronfard confia à des comédiennes les rôles de trois des quatre, l'aspect ludique, un peu enfantin, de la fiction historique d'Henri IV lui ayant permis de prendre des libertés, d'autant plus que la pièce, qui compte treize personnages, n'en comprend que deux féminins : elle voulut remédier à ce déséquilibre et, considérant que les scènes où on trouve les conseillers ont un relief comique, elle voulut explorer ce côté comique avec des femmes, ne serait-ce que pour secouer le préjugé qu'on a souvent concernant les capacités des femmes dans cet emploi au théâtre. D'ailleurs, à un moment donné, Henri IV parle de « *ces femmes qui veulent devenir des hommes* ».

Aujourd'hui, "*Henri IV*" semble la pièce de Pirandello, la plus forte, la plus accomplie.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

Contactez-moi