

HENRI IV, LE THÉÂTRE À LA FOLIE

« S'il est lui quand il joue,
comment cessera-t-il d'être lui ?
S'il veut cesser d'être lui,
comment saisira-t-il le point juste
auquel il faut qu'il se place et s'arrête ?

Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*.

à Mireille Blanc-Sanchez.

En 1920 débarque à Paris, pour y faire ses classes chez Dullin, un jeune homme qui veut devenir et sera acteur, dès 1923, puis metteur en scène du théâtre Alfred Jarry de 1926 à 1930, enfin théoricien du théâtre de la cruauté. Antonin Artaud, c'est de lui qu'il s'agit, finira interné. Contemporaine de cet itinéraire novateur, *Enrico IV* est certes une pièce sur la folie ; mais s'il est vrai que le travail d'un *capocomico*, à la fois acteur et metteur en scène, est de se faire passer pour un autre et d'obliger ceux qui l'entourent à entrer dans son jeu, force est de constater que le protagoniste qui se donne pour Henri IV exerce cette double fonction ; et plus généralement si l'on admet que s'investir dans un rôle comporte un risque d'aliénation, cette « tragédie », ainsi que l'a qualifiée Pirandello, est aussi une réflexion par réfraction sur le théâtre. Le renversement opéré lors de la prise de conscience du fou qui cesse de l'être, autrement dit du personnage Henri IV qui se reconnaît acteur, qui devient comédien et nous fait basculer de la folie du jeu (se prendre pour un autre) au jeu de la folie (le fou du Roi à qui tout est permis) peut être

interprété comme un théâtre de la folie qui se révèle comme expression de la folie du théâtre.

Le métathéâtre pirandellien ne se limite pas en effet à la trilogie qui l'a rendu célèbre. On en trouve des traces dans bon nombre de pièces. Deux d'entre elles sont de ce point de vue aussi importantes que *Ciascuno a suo modo* et *Questa sera si recita a soggetto* : nous avons déjà expliqué comment *I giganti della montagna* où une troupe d'acteurs en déroute et en quête de public vient interpeller une compagnie de fantômes, prolongeait en la renversant la problématique instaurée par les *Sei personaggi in cerca d'autore*¹. Nous voulons montrer présentement comment *Enrico IV* comporte implicitement cette thématique de la confrontation entre personne, personnage, acteurs, metteur en scène, auteur et public.

Ici encore deux troupes sont en filigrane mises en opposition. Dans *Sei personaggi*, une famille de six personnages errants vient interrompre les répétitions d'une troupe d'acteurs ayant pignon sur rue et les déstabilise ; à vrai dire ces acteurs jouaient sans grande conviction *Il gioco delle parti* et l'on peut dire que leur représentation était déjà virtuellement en panne. Dans *Enrico IV*, une troupe d'acteurs est payée pour jouer, des années durant et en un même lieu, donc de manière monotone mais avec une indéniable conscience professionnelle, le scénario d'une pièce historique très classique puisque, sur le thème du pouvoir, elle oppose un Pape et un Empereur, le Spirituel et le Temporel. Il n'est pas abusif de voir dans ce lieu au décor immuable, même si ce n'est littéralement qu'une villa de la campagne ombrienne, l'équivalent d'un théâtre à demeure et subventionné, *teatro stabile ante litteram et mutatis mutandi*².

Au lever de rideau, nous ne sommes encore que dans les coulisses de la représentation et nous sommes familiarisés avec les affres du métier d'acteur. On entend un chœur décliner avec un enthousiasme feint les thèmes de leur jeu au grand dam de l'acteur débutant, Fino Pagliuca, qui pour interpréter Bertoldo n'a disposé que de quinze jours de préparation, temps perdu à lire des ouvrages sur Henri IV de France alors qu'il

1 G. Bosetti, *Le renversement de la problématique « imaginaire et représentation » des « Six personnages en quête d'auteur » aux « Géants de la montagne »* in « Novecento », n°7, 1986, pp. 151-162.

2 N'oublions pas que Pirandello s'est battu pour obtenir du pouvoir politique, en l'occurrence le régime mussolinien, un lieu fixe et des subventions pour sa *compagnia del teatro d'arte*.

s'agissait de l'Empereur de Canossa ! Il remplace Tito³ qui avait la chance d'avoir un rôle bien précis, celui de l'Evêque de Brême, et il se demande avec inquiétude comment il va réussir à s'intégrer dans le jeu. Ses comparses se plaignent en effet de n'être encore que des noms, au rôle encore indéterminé comme l'Inconnue de *Come tu mi vuoi* : « sei pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e che li muova così e così », six acteurs en quête d'auteur, des marionnettes dont l'Inconnu qui se cache sous le masque d'Henri IV va tirer les fils.

Notons une certaine homologie entre ces acteurs et leurs personnages : ils sont censés incarner les conseillers secrets de l'Empereur alors qu'en tant qu'acteurs, ils sont chargés d'être les infirmiers du fou, ce qui laisse entendre que le rôle classique des comédiens au terme de la dramatisation fictive est de dédramatiser par la catharsis ce que peut avoir de pathologique l'existence. S'étant documentés, ils ont appris que l'Empereur était haï parce qu'il s'entourait (comme plus tard Louis II de Bavière, ajouterais-je pour en éclairer les implications) de jeunes gens de basse condition. Ils sont donc conscients du lien affectif qui, sous l'apparente subordination hiérarchique, tient ensemble le chef solitaire et sa troupe de garçons.

Le métier de ces acteurs confirmés et qui ne confondent pas leur vie et leur rôle serait satisfaisant, à en juger par leur bonne humeur⁴, s'ils ne redoutaient les exigences de leur *capocomico* qui, lui, prend son rôle au sérieux et leur impose une direction d'acteurs apparemment capricieuse et tyrannique, comme Arialdo en avertit le nouveau venu : « Saper rispondere a tono ! guai se lui ti parla e tu non sei pronto a rispondergli come vuol lui ! ». On les imagine anxieux d'être toujours à la merci du courroux d'un Jovet péremptoire. Dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot insiste sur la difficulté, pour ses partenaires, d'être à la hauteur d'un grand acteur⁵. Cette difficulté est d'autant plus grande que le texte n'est pas fixé et, comme dans *I sei personaggi*, il n'y a qu'un canevas. Comme l'a observé Paul Renucci, le pseudo-Henri IV « mène à sa guise chaque scène, quitte à la répéter cent fois avec des variations, en un mot il improvise. Par là il est objectivement comédien, et il l'était presque

3 On notera que l'acteur disparu porte le même prénom que Belcredi, ce qui me paraît préfigurer l'élimination de ce dernier.

4 Ordulfo se réjouit de l'arrivée de nouveaux venus : « ci divertiremo ! ».

5 Diderot, *Paradoxe sur le comédien* : « j'ai vu quelquefois la personnalité d'un grand acteur punie ; c'est lorsque le public prononçait sotttement qu'il était outré, au lieu de sentir que son partenaire était faible ».

autant à l'époque de sa démente réelle que depuis qu'il simule la folie »⁶. Le travail d'acteurs est alors d'autant plus compliqué que le *capocomico* est également auteur qui remanie son texte : « il faut entrer dans un rôle difficile, précaire, dont l'indispensable succès reste à chaque instant menacé par une méprise sur ce que réclame la folie d'Henri IV, ou par une inadvertance de comédien »⁷.

Tout va changer avec l'arrivée d'une *compagnia* de circonstance qui va déstabiliser irrémédiablement ce *teatro stabile* de *mestieranti* prêts à représenter l'un de ces drames historiques à la mode comme *Francesca da Rimini* de d'Annunzio⁸. Il s'agit d'une troupe d'acteurs amateurs ou si l'on préfère occasionnels ; lorsqu'ils étaient étudiants il y a plus de vingt ans, ils ont représenté une vague fresque historique, le temps d'un carnaval, cette fête qui renverse les rôles sociaux et autorise le fou à se moquer du Roi. L'innommé, « ricco di vita, estroso », et que ses compagnons jugeaient déjà un peu toqué fut le seul à prendre son rôle au sérieux et à s'adonner pour la vie à la folie du théâtre.

C'est que dans le *theatrum mundi*, dans la comédie de la belle société, coexistent deux registres du jeu qui correspondent dans l'existence à deux types de relation du même à l'autre illustrés par les deux manières de se comporter avec une femme telles qu'elles sont incarnées par son amant et à l'opposé par son amoureux fou. Belcredi lorsqu'il courtisait Matilde ne s'est jamais fait prendre au sérieux⁹ car ce soupirent faisait le fou ou le bouffon ; c'est d'ailleurs lui qui a pris l'initiative d'une mascarade babélique, c'est à dire où il n'y a pas de véritable communication entre les rôles. Au contraire, l'innommé aimait Matilde plus que passionnément, à la folie : la belle trouvait quelque chose de fou dans son regard parce qu'on y lisait la promesse d'un amour qui se voulait éternel - aimer pour la vie, « niente di più buffo » - et c'était à la fois dérisoire et effrayant, tragicomique.

Tous les autres sont banalement entrés dans la vie, comme on dit, et pendant vingt ans ont cessé de jouer. Pour les gens comme eux, le théâtre n'est qu'un amusement, un passe-temps. D'ailleurs, ils débarquent avec

6 p. 1378 de l'édition française de la Pléiade.

7 Ibid. p. 1379. Nous coupons la fin de la phrase : « comédien éphémère et amateur », ce qui ne vaut à la rigueur que pour le novice Bertoldo, parce que dans notre interprétation, les infirmiers-conseillers sont des professionnels à demeure.

8 Landolfo : « il nostro vestiario si presterebbe a fare una bellissima comparsa in una rappresentazione storica, a uso di quelle che piacciono tanto oggi nei teatri ».

9 Belcredi : « io non mi sono mai fatto prendere sul serio ! ».

une mentalité de spectateurs et viennent assister à la représentation comme on va au zoo, au cirque ou à l'asile, considérant qu'il faut être un peu fou pour consacrer sa vie à jouer ce que l'on n'est pas et l'acteur qui se prend trop au sérieux est pour leur bonne conscience un objet de curiosité. Ils sont venus voir l'un des leurs qui n'est plus, comme la grande actrice de *Trovarsi*, que son propre rôle : Henri IV.

Ils ont beau feindre de n'être mus que par la curiosité de voir un grand acteur incarner un personnage, en vérité ils ont le trac avant d'entrer en scène, car on les a conviés à rejouer la pièce qu'ils jouèrent autrefois, quitte à employer une jeune actrice et un jeune acteur de la nouvelle génération, doublures de la diva et du jeune premier de l'époque. Leur metteur en scène (je désigne ainsi le docteur Genoni) estime être un fin connaisseur de l'âme humaine, croit aux vertus du psychodrame et veut utiliser le jeu des rôles à des fins thérapeutiques. Or les invités, artistes amateurs hâtivement costumés, pressentent qu'ils risquent d'être pris à partie par un autre metteur en scène plus redoutable, ce *capocomico* tyrannique qui jadis faisait rire et qui désormais, tout à sa passion, les inquiète ; et sur l'autre bord les acteurs professionnels ne sont pas moins inquiets ; Landolfo : « nascerà davvero la tragedia ! ». Bertoldo le débutant craint de devenir fou.

Au milieu de l'acte I, on assiste aux préparatifs fiévreux des acteurs amateurs, aidés par les acteurs professionnels, et qui se résolvent à donner la réplique à Henri IV devenu, remarque Di Nollì, « con la sua pazzia un attore magnifico e terribile ». Il s'agit de ramener le fou de théâtre à la raison, de conjurer le drame du personnage qui dévore l'existence de l'acteur et le prive d'identité, ce qui suppose de croire à la catharsis de la représentation, à la fois pour celui qui joue et pour ceux qui l'écoutent : être à nouveau capable à la fin du spectacle d'ôter le masque afin qu'il ne colle pas à la peau.

Ce sont ainsi deux conceptions de la mise en scène qui dans *Enrico IV* s'opposent : le « régisseur », ainsi qu'on l'appelait à l'époque, est dessaisi par un *capocomico* (acteur dirigeant les autres acteurs comme le fut Jean Vilar lorsqu'il monta la pièce en jouant lui-même Henri IV) qui veut faire partager sa passion, sa folie de théâtre à ses partenaires et va mettre en échec la stratégie du docteur Genoni : au théâtre de la catharsis Pirandello oppose, comme à l'époque Artaud, un théâtre de la folie et de la déraison.

Ce *capocomico* sans nom propre incarne aussi successivement deux manières de jouer. Tel acteur qui prend trop le théâtre à coeur s'identifie à son personnage jusque dans la vie¹⁰. C'est le cas de ceux qui déçus par l'existence, par la non vie de la banalité quotidienne, des compromis médiocres et des trahisons rampantes, se réfugient dans le monde de l'art qui, disait Nietzsche, nous est donné pour ne pas mourir de la vérité. La fiction de la schizophrénie d'un homme tombé de cheval, désarçonné traîtreusement, symbolise la condition même de l'artiste dans la société moderne (de l'albatros baudelairien au *someone was hurt long time ago* de Pavese). A ces idéalistes éperdus qui ne vivent que par le théâtre on peut opposer les fonctionnaires de l'art que sont les infirmiers-conseillers qui ne s'impliquent que dans une tranche horaire bien déterminée, même si, en l'occurrence, elle peut être très contraignante. Au moment où il a soulevé son masque, le *capocomico* reproche à ses partenaires de ne pas avoir pris leur rôle au sérieux, de ne pas y avoir cru¹¹ et le paradoxe que nous voulons élucider est qu'il leur adresse ce reproche d'un manque d'adhésion, d'une absence d'identification au moment où il jette le masque.

Le protagoniste sans nom, à l'instar de Donata Genzi qui dans *Trovarsi* s'est dissoute dans ses rôles, s'est tellement identifié à Henri IV qu'il s'est incarné en lui jusqu'à se perdre parce que le masque finit par coller à la peau : il est devenu¹², il est encore, il restera Henri IV. Il impose la vérité de la fiction jusqu'à terroriser ses partenaires qui se moquent de la manière dont il s'investit dans son rôle, mais craignent ses colères.

A l'opposé de cette manière de jouer où le corps est hanté par un esprit qui le dévore, le comédien, tel que le vante Diderot, feint ; il joue à être ce qu'il n'est pas, avec une distance critique malicieuse, voire diabolique. Il abandonne la candeur pour le cynisme, en utilisant son masque pour inquiéter, pour faire peur, pour persécuter avant la vengeance finale, comme le chat avec la souris. Artaud déplorait dans l'entre deux guerres que le théâtre contemporain ait rompu avec le

10 Lors des répétitions des *Six personnages* à Grenoble, l'acteur qui incarnait le Père, au fil des jours, se faisait de plus en plus pressant auprès de l'actrice qui incarnait la belle-fille et la scène du salon maintes fois recommencée devenait de plus en plus pesante...

11 « dovevate sapervelo fare per voi stessi, l'inganno ; non per rappresentarlo davanti a me /.../ sentendovi vivi, vivi veramente nella storia del mille e cento ».

12 « Donna Matilde : non era più una maschera, ma la Follia ! Belcredi : « Proprio Enrico IV in persona, in un momento di furore ! ».

danger et plaidait pour un théâtre de la cruauté profondément déstabilisateur¹³. Avec *Enrico IV*, Pirandello avait devancé sa volonté.

Le jeu de qui représente Henri IV comporte un double enseignement. La première leçon tient à ce que c'est le même homme qui se prend pour un Empereur, puis feint de l'être. Un acteur complet n'appartient à aucune des deux catégories que nous venons d'opposer car il les synthétise : dans un premier temps, il s'identifie à son rôle pour inventer un caractère et l'imposer au public ; dans un second temps, il reprend ses distances pour opérer une stratégie déconcertante de déstabilisation du public, ce qui correspond, on va le rappeler, à deux fonctions du théâtre. Jeune homme, l'innommé avait déjà cette double qualité qui se résume dans la vertu de l'humour selon Pirandello, un verre d'eau sur une flamme : l'étudiant s'exaltait facilement, mais il se voyait aussitôt lui-même dans l'acte de son exaltation¹⁴. Semblablement Diderot soutenait que « c'est au sang-froid à tempérer les délires de l'enthousiasme ».

A son entourage qui commence à se demander s'il se prend vraiment pour Henri IV, le docteur Genoni répond en mettant en équation la psychologie des fous, très lucides dans leur délire, et celle des enfants pour qui le déguisement est à la fois réalité et jeu (Cotrone dans *I giganti* reprendra cette idée) ; il faut naturellement y ajouter la psychologie de l'acteur (et de l'artiste) qui est un autre sans cesser d'être lui-même sauf dans certains moments de transport, d'*oestrus* (tout jeune l'innommé était déjà *estroso*).

Si l'on prend en compte le fait que la folie subie n'est que l'*antefatto* puisqu'au lever du rideau le grand acteur ne se prend plus depuis des années pour Henri IV, on pourrait dire, comme Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*, qu'il donne dans un premier temps l'illusion de s'identifier à son personnage alors qu'il se dédouble avec une impressionnante maîtrise (voir le numéro d'illusionniste auquel il se livre lors de sa première entrée en scène à la fin de l'acte I), semblable à cette mademoiselle Legris de Latude qui dans les grands moments dramatiques « est double : la petite Clairon et la grande Agrippine » car « une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède, elle se répète sans émotion ». La différence est que face à l'amour de sa vie réincarné par la jeune Frida, l'innommé ne maîtrisera plus son émotion.

13 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 1964, p.63 et p. 131.

14 Belcredi : « già era un po' esaltato era l.../Ma potrei giurare, dottore, che si vedeva subito, lui stesso nell'atto della sua esaltazione ».

La seconde leçon est que le comédien qui feint et se distancie de son personnage est bien plus redoutable et déroutant : il fait l'effet d'une douche froide sur ses partenaires : « buffoni spaventati » lorsque le masque d'Henri IV se soulève. Il serait erroné de croire que la prise de distance du comédien conscient et rusé, illustrée par le moment où l'homme qui se prenait pour Henri IV aurait désormais feint la folie, n'impliquerait pas un énorme investissement de l'imaginaire du récitant. La preuve en est que l'entourage du pseudo-Henri IV ne s'est pas rendu compte de la différence et du passage de la folie dite vécue à la folie dite feinte : en vérité, on a glissé de la schizophrénie à la paranoïa avec tout ce qu'elle implique de délire d'interprétation (ses investigations soupçonneuses), de délire de persécution (c'est le diagnostic du docteur Genoni), de jalousie malade à l'encontre de son ennemie Matilde de Toscane, d'érotomanie (les femmes introduites dans son lit) et de folie des grandeurs (tenir tête au Pape). Le tableau clinique est complet. Autrement dit, l'acteur qui s'investit est au moins aussi inquiétant et perturbateur dans sa phase de distanciation oblique-diabolique que dans sa phase d'identification. Au début de l'acte II, dès qu'ils commencent à soupçonner le double jeu, Matilde, Belcredi et consorts sont plongés dans un grand désarroi.

Dans toute représentation ou fiction, entrent en jeu un mouvement d'historicisation et un mouvement d'actualisation. Jouer Henri IV, c'est s'identifier à un drame historique et faire l'effort de comprendre toutes les ramifications du conflit entre le Pape et l'Empereur. Reste à savoir pourquoi le sujet d'une pièce dite pour cela classique nous intéresse encore aujourd'hui ; il faut l'actualiser, en montrer la portée contemporaine, en quoi elle renvoie à la vie de l'acteur qui la joue et des spectateurs qui la regardent et qui sont invités à devenir des acteurs de leur propre existence, prêts à se remettre en cause. Et tout à coup, derrière la fiction d'Henri IV, les acteurs infirmiers découvrent effrayés non pas un quidam anonyme qui comme eux chaque soir fait son métier, assume son rôle sans se poser de question et sans se remettre en cause, mais un homme qui souffre et qui, sous son masque, se débat pour ne pas mourir de désespoir.

Faire du théâtre, jouer un rôle, c'est prendre le risque d'aliéner sa personnalité en un double mouvement qui correspond aux deux moments de la représentation toujours recommencée que donne le protagoniste d'*Enrico IV*. On s'offre innocemment, mais passionnément, le plaisir de changer d'habit et le luxe de vivre en un autre lieu et en une

autre époque que ceux qu'assigne le destin, au risque de s'oublier et de ne plus être soi ; puis vient le temps de l'impossible retour à soi, aux siens et à son époque qui exige que la fin - s'identifier à un autre - devienne un moyen de démasquer les hypocrisies et les impostures actuelles, un moyen de dire son amour et sa haine, de déranger, de scandaliser, de donner un grand coup de pied dans la fourmilière humaine.

Reste à savoir qui opère en dernier ressort la mise en scène. Dans le métathéâtre pirandellien, il s'agit de passer un compromis entre l'auteur *in absentia* en respectant ses volontés (sauf lorsqu'il refuse le drame) et le *capocomico*. Dans *I sei personaggi*, l'auteur s'est dérobé. Dans *I giganti*, le poète est mort, mais l'actrice veut rendre hommage à sa mémoire. Dans *Enrico IV*, il me semble que l'*auctor* absent soit Agnese, soeur de l'innommé et mère de Di Nolli, lequel porte son deuil. Elle est en effet celle qui, à près de vingt ans d'intervalle, aux deux bouts de la chaîne des représentations, a catalysé la fixation de son frère, puis a inventé le coup de théâtre, le psychodrame qui, par un jeu de miroir, était censé dénouer le drame.

D'abord, elle a instauré le culte du temps suspendu dans un amour impossible : il y a plus de dix-huit ans, elle a demandé à Matilde son portrait qu'elle a fait installer dans la salle du Trône à côté de celui d'Henri IV, éternisant ainsi le temps festif du Carnaval et entretenant son frère dans sa fixation à l'amour de jeunesse. Cocteau aurait pu dire qu'Agnese a contribué à instaurer ce que dans *Les Enfants terribles* il appelle « le jeu » et qui est une forme de théâtre privé : il y a entre le frère et la soeur (qui dans le délire de la fiction va se confondre avec la mère) une complicité maléfique analogue à celle qui entraîne la perte de Paul et d'Elisabeth. Jouer un drame chaque soir au théâtre, n'est-ce pas instaurer un rite concrétisant une compulsion de répétition qui, dans *I sei personaggi*, est exigée par la Belle-Fille, exécutée par le Père et déplorée par la Mère ?

Ensuite, il y a à peine un mois, juste avant de mourir, Agnese a eu le pressentiment que son frère allait guérir et sous serment, elle a fait promettre à son fils Di Nolli de rendre visite au malade afin d'obtenir sa guérison. C'est donc elle qui, en disposant le portrait et en ordonnant la visite, suggère au docteur le stratagème de la substitution de Frida, vivante réincarnation de la femme aimée, au portrait de Matilde. Elle a mis en place l'instrument et le schème d'un psychodrame. Ainsi devrait

s'opérer une catharsis qui permet généralement au personnage d'enlever son masque et de redevenir un homme comme les autres.

Or en l'occurrence, la catharsis s'avère impossible et interdit tout *lieto fine*. Henri IV restera à jamais Henri IV, car c'est un fou de théâtre. On ne se donne pas à la scène impunément : « ma guai a chi non sa portare la sua maschera » ; on y laisse sa vie ou l'on y perd, comme Antonin Artaud, sa raison.

Tel est l'enseignement ultime de cette pièce quand on la lit comme du métathéâtre, ce qui n'est qu'une des lectures possibles, laquelle présente néanmoins l'avantage, dans la mesure où elle prend en compte la panoplie de toutes les simulations, de rattacher ce qui pourrait passer pour un hapax (le cas singulier d'un fou qui recouvre la raison) à une même interrogation sur la nature et la fonction du théâtre.

Que le malheur de l'aliénation mentale implique la tragicomédie du jeu de rôle dans une même problématique de perte d'identité, on le vérifie dans *Come tu mi vuoi* où l'Inconnue, qui n'a pas plus de nom qu'Henri IV et qui mène le jeu en déconcertant ses partenaires, est confrontée à une Demente afin que l'on sache laquelle des deux femmes est la véritable épouse de Bruno Pieri. Elle explique à son entourage que la Folle et elle-même incarnent deux manières de réagir aux malheurs de l'existence et plus profondément au mal de vivre, à la crise existentielle qui détruit une personnalité. La première, passive, consiste à se réfugier dans la folie, « estro » de vengeance contre son propre sort, dit-elle : or l'*oestrus*, c'est déjà la qualité de l'artiste inspiré, transporté par un délire prophétique. La seconde manière, active, est celle de l'actrice : n'étant plus personne, qu'un corps sans nom, elle se déclare prête à incarner le rôle qu'on voudra lui faire jouer, à jouer uniquement pour les autres, de manière désintéressée, afin de se venger elle aussi de la vie et de surmonter son désespoir. On mesure ainsi que la Demente et l'Inconnue sont les figures dédoublées d'Henri IV tour à tour inconscient et conscient. La différence est que cette actrice, disponible pour n'importe quel rôle, ne trouve personne qui croit en elle, alors que l'Acteur fixé à son personnage est indisponible à jamais. *Come tu mi vuoi*, drame d'une actrice en quête de personnage n'est que l'un des échos de la tragédie du personnage Henri IV, tragicomédie du théâtre qui concurrence farouchement la vie.

Les bourgeois, incarnés par les visiteurs, tiennent à circonscrire la représentation dans un temps bien délimité - le Carnaval - et dans un lieu clos - la scène du théâtre à l'italienne - de manière à ce que la subversion ne déborde pas le cadre de la fiction et de la mascarade au risque de porter atteinte à l'ordre social. L'« acteur magnifique et terrible », *alter ego* de Pirandello et synthèse du personnage raisonneur et philosophe des comédies précédentes, voudrait un théâtre vivant, déstabilisateur, offensif à l'égard de la comédie du monde, de ce *theatrum mundi* peuplé de bouffons. En frappant mortellement son rival, il outrepassa la rampe, il abolit la barrière entre fiction et réalité, entre les acteurs (Belcredi et Matilde déguisés) et les spectateurs (Matilde et Belcredi simplement venus le voir jouer), et à travers eux, il défie un instant la société.

Comme un enfant qui jette une pierre à la mer : il lui faut immédiatement rentrer dans le rang, faire machine arrière. Il est fou, dit Matilde pour le sauver de l'arrestation et se déculpabiliser. Cela revient à déclarer que toute ressemblance avec des personnes réelles n'est que pure coïncidence et à déconnecter le théâtre et la vie, à limiter la critique sociale aux incartades tolérées et aux extravagances codifiées du Fou du Roi. Henri IV ressassera son rôle *ad vitam aeternam*. Déjà conscient des limites de la contestation du théâtre bourgeois de l'intérieur qu'il explore pourtant dans la trilogie du métathéâtre, Pirandello cherchera une autre voie, celle des mythes, pour mettre en oeuvre un théâtre populaire de retour à la vie en tournant le dos à la crise d'identité de la bourgeoisie : évacuée dans *La nuova colonia* et *Lazzaro*, la réflexion sur le théâtre revient néanmoins en force avec *I giganti della montagna* où la société de masse écrase sans pitié les fous de théâtre.

Gilbert BOSETTI