

## DU THÉÂTRE POUR SOI À L'AUTRE SCÈNE.

### Éléments pour une lecture psychanalytique du théâtre de Pirandello

Qu'est-ce qui justifie une approche psychanalytique de Pirandello . Il ne s'agit évidemment pas de s'exposer aux aléas d'une psycho-biographie, en espérant pouvoir éclairer l'œuvre à l'aide d'une connaissance prétendument approfondie du psychisme de l'auteur. Mais de se demander si la façon qu'a Pirandello de se situer par rapport au discours théâtral est du même ordre que ce qui s'énonce et advient dans la relation analytique.

Au fond, la psychanalyse pose la question de l'origine de la parole du sujet et de la cause de son désir. Or Pirandello n'a-t-il pas cherché à savoir, inlassablement, depuis quel lieu pouvaient bien parler ces personnages qu'il essayait de faire vivre sur scène ou qu'il ne pouvait empêcher d'y laisser aller. La quête de l'auteur, c'est-à-dire le repérage de cet ailleurs à partir duquel le personnage revendique sa vérité existentielle et s'autorise à se représenter devant les autres est au centre de tout discours théâtral pirandellien.

Toutes proportions gardées, la démarche de Pirandello dans le domaine du théâtre est analogue à celle de Freud découvrant le langage de l'inconscient. Pirandello ne va pas au théâtre avec l'espoir naïf d'y

représenter quelque chose. Il compte sur les impondérables, voire les aléas du jeu de la communication dramaturgique pour faire de la représentation le sujet même du drame. Et cela pas uniquement dans la Trilogie du « Théâtre dans le Théâtre ». Est-ce que Freud ne procède pas de même en soupçonnant qu'au sein même de la parole proférée par ses patients peut se découvrir à l'œuvre un **autre** langage, une **autre** représentation ?

La première règle du dispositif analytique, on le sait, consiste à ne pas prendre pour argent comptant ce qui se dit explicitement au cours de la séance, mais à supposer qu'un acteur invisible, l'inconscient, manifeste par toutes sortes d'expédients, de ruses, de détours et notamment en parasitant ce langage consciemment formulé, un désir propre de représentation.

Freud, en dépit de ses efforts pour théoriser sa découverte dans le langage scientifique de son époque, a été obligé de recourir à des termes comme celui de *Vorstellung. representanz* (« représentant de la représentation »)<sup>1</sup> pour évoquer certains aspects des processus secondaires. Lacan, de son côté, affirme que l'inconscient est structuré comme un langage, mais ce langage est **autre** par rapport à celui qui s'exprime ouvertement dans l'échange parlé. Bref la parole ne serait que la résultante d'une tension représentative de l'inconscient qui chercherait, par tous les moyens, à se mettre en scène, à jouer la comédie, à se déguiser sous l'habillage des mots ou des comportements conscients.

L'inconscient a donc besoin de théâtre. Il ne peut se passer du langage de la simulation, des jeux de l'illusion. De son côté, le théâtre est l'art de la parole ; il suppose un échange, dans le même temps et le même espace, entre un personnage qui parle, l'acteur, et un personnage qui écoute, le spectateur. C'est donc un lieu privilégié pour la circulation de l'inconscient et la fameuse purgation cathartique n'est peut-être qu'un des aspects de la relation transférentielle.

Pour Pirandello, l'accès au théâtre obéissait à un besoin irrépressible. Les Six Personnages finissent par aboutir sur un plateau théâtral parce que, par définition, c'est le lieu où se déroule le drame de la représentation. Sans doute, Pirandello n'a-t-il cessé de répéter que la vie sociale toute entière n'est qu'une vaste comédie ; que chacun de nous est

---

1 S. FREUD, *Le refoulement in Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1952, p. 80.

un personnage - variable selon le temps et les circonstances - pour l'autre, que notre existence n'est viable que dans la mesure où nous simulons, en toute bonne foi, le personnage que nous croyons et que nous devons être : c'est la tragique aliénation du personnage pirandellien qui n'existe, socialement et psychologiquement, qu'en revêtant un masque.

Tout cela a été amplement décrit par la critique. Le problème naît, pour Pirandello, quand il s'avère que cette illusion n'est plus opératoire, que le personnage ne parvient plus à jouer la comédie à son insu, qu'il perd, en quelque sorte, ou n'acquiert pas cette structuration inconsciente qui le ferait parler comme un autre à soi-même. Bref, ce qui ne fonctionne plus en lui, c'est l'aptitude à la représentation : le rôle ne « passe pas », il n'est pas crédible parce que projeté dans une lucidité humoristique excessive.

Ce qui manque au personnage hyper-conscient pirandellien, le fameux « raisonneur », ce sont ces structures primordiales constitutives du langage de l'Autre qui font que le sujet n'advient qu'au travers de la représentation, en se jouant lui-même comme autre, en s'identifiant à quelqu'un qui n'est pas **totalem**ent le même et qui ne le figure que par métonymique, c'est-à-dire de façon décentrée ou déplacée.

L'humorisme est cette clairvoyance excessive qui retient le sujet en-deçà du drame de sa représentation. Il l'immobilise dans une stabilité absolue à lui-même et empêche sa différenciation aliénante, condition de son devenir sujet. L'aptitude humoriste apparaît alors moins comme une chance pour le personnage de se distancier lucidement de la réalité grâce à une acuité accrue de ses capacités d'analyse que comme un fatal attachement narcissique à l'immuabilité de son image. La conciliation des contraires est au fond un évitement du dépassement dialectique intersubjectif par lequel le sujet pourrait advenir dans la durée de son histoire propre.

La folie se situe dans le droit fil de la consolidation de cette structure de réversibilité des contraires qui permet de dénier l'inscription de la différence, l'émergence du manque constitutif de l'Autre.

Or Pirandello, qui n'a cessé de considérer ses personnages comme des êtres vivants et libres de leur destinée, n'a jamais renoncé non plus à tenter de leur restituer le droit à la représentation, de les réadmettre dans le champ de la parole. Sa démarche dramaturgique est donc celle-là

même de la psychanalyse qui n'a d'autre visée que de rendre sa parole au sujet pour qu'il se découvre et s'affirme dans sa vérité.

Une approche du théâtre pirandellien pourrait donc se proposer comme une vérification de la portée et de l'issue d'une sorte de parcours analytique d'un auteur animé du désir de sauver la représentation. De même que la thérapie analytique n'utilise comme matériau que le parler de l'analysant pour réélaborer une nouvelle articulation de son langage inconscient, de même Pirandello s'est-il servi du théâtre pour reconstruire le théâtre et redonner une parole nouvelle et vivante à ses personnages.

Dans cette perspective, il s'agira de ne jamais perdre de vue le rapport problématique de l'auteur à ses personnages et à la représentation. Une pièce pirandellienne ne constitue pas une œuvre achevée, définitivement coupée de son auteur et vivant de sa vie propre comme l'a fait remarquer Gramsci. Elle prend sens de la dynamique transférentielle qu'entretient le travail, proprement analytique, d'élaboration d'une représentation nouvelle à partir de l'état figé d'une représentation ancienne. L'auteur, en quête duquel ne cesse de se mettre Pirandello, est lui-même une variable, le produit du devenir analytique. Du texte fixé par l'écriture à l'imprévisible originalité de sa représentation l'auteur change, de même que changent ses personnages. L'état inachevé de la pièce à jouer trahit l'aveu de l'insatisfaction existentielle d'un sujet qui exprime son désir de « se trouver » en accédant à une représentation viable. Mais ce nouvel état ne s'atteint qu'au prix d'un drame qui est celui-là même, fondamentalement aliénant, du processus analytique. Le fou pirandellien ne s'y résigne pas, s'accrochant désespérément à l'image narcissique de sa complétude a-temporelle.

Henri IV, tant que dure le temps de sa folie et de la simulation de celle-ci, se retranche dans un lieu an-historique où le jeu intersubjectif de la représentation n'a pas cours. Il s'est mis en situation de ne pas s'exposer au mi-dire et au més-entendre des autres. Lui-même n'a pas à ruser avec l'inconscient car il s'est installé dans la répétitivité absolue qui le soustrait à toute possibilité de tromperie, de lapsus, de déplacement. Humoriste suprême, il se situe au plan de la certitude paranoïaque. Il ne peut ni tromper, ni se tromper. Il est comme Dieu. Il ne doute pas et n'inspire pas le doute. Ceci jusqu'à la dernière scène qui va bouleverser toutes les données et autoriser, in extremis, la naissance dramatique du personnage.

### La quête du texte et l'ordre de l'inconscient

Revenons au rapport problématique de l'auteur à ses personnages ou du texte à la représentation. Gramsci a très bien senti qu'on ne pouvait pas parler du théâtre pirandellien sans s'interroger sur le sens de la participation de l'auteur à la mise en scène effective de ses propres pièces.

Qu'est-ce à dire ?

Une pièce pirandellienne n'est jamais vraiment close et ne constitue pas une œuvre achevée, c'est-à-dire définitivement coupée de son auteur et vivant de sa vie propre. Il ne faut donc pas se contenter de l'étudier de l'intérieur d'elle-même, comme si elle composait une structure globale où les signifiants renverraient les uns aux autres selon une articulation inconsciente qui ferait sens.

L'ordre inconscient du texte, c'est-à-dire ce qui justifie la représentation et la fonde, est ailleurs. En d'autres termes, le drame analytique, avec ses implications transférentielles, ne se déroute pas **dans** ou seulement **dans** la pièce, mais entre la pièce et celui qui l'écrit on ne parvient pas à l'écrire. On ne peut négliger, et Gramsci l'a bien vu, cette dimension transférentielle, c'est-à-dire cette relation de parole, de haine-amour, de Pirandello avec le sujet de son propre discours théâtral.

Le titre des *Six personnages en quête d'auteur* est au fond emblématique de tout le théâtre pirandellien. Pirandello est à la recherche de son propre personnage d'auteur. Il a besoin de la représentation pour se découvrir quelqu'un, la représentation qui vient forcément de l'autre, qui suppose interprétation, illusion, simulation, déformation, trahison.

En somme Pirandello se pose la question de savoir comment sortir de l'écriture humoristique dont le propre est de se préserver de l'interprétation de l'autre, de n'être pas soumise au glissement de sens qu'induit toute lecture ou toute écoute. L'écrivain humoriste reste maître de ce qu'il écrit et qu'il ne destine qu'à sa propre lecture. C'est une écriture spéculaire, stabilisée, parfaitement réversible, an-historique, non dépendante de la relation au public, à la limite autistique.

Or Pirandello va au théâtre dans l'espoir de se rendre étranger à sa propre écriture, de ne plus la maîtriser en la figeant, d'en déstabiliser la forme répétitive. Un peu comme Henri IV qui va se laisser happer par la

vie et s'arracher à ce jeu strictement répétitif de la restitution figée de ce qui était déjà consigné dans l'histoire et qu'il s'amusait à faire récrire, tel quel, par son copiste.

Au fond le personnage pirandellien ne pourra naître que si, corrélativement, naît aussi le personnage de l'auteur. Or qu'est-ce qui définit le statut de l'auteur ? Rien d'autre que ce rapport au texte qui relève de l'absence, de la séparation, de l'arrachement, du manque. L'auteur ne peut se situer que dans les coulisses. C'est lorsque cesse la maîtrise - humoristique - de l'écrivain sur le texte qu'il façonne, que naît cet Autre nommé auteur. On peut, pour expliciter la chose établir une équivalence entre voix et écriture d'une part et parole et texte d'autre part.

La voix, comme l'inspiration qui est une notion proche, renvoie à l'intégrité narcissique du corps dont elle partage la substance réelle. La parole est de la voix détachée du corps qui la profère mais avec quelque chose en plus qui la parasite en quelque sorte : le symbolique. La parole est toujours atteinte à l'intégrité narcissique du même. Elle vit de sa vie propre et représente malgré lui et après coup celui qui l'a prononcée. Elle est irrévocable et s'inscrit dans le temps en prenant date. Le propre de la parole est de ne pas pouvoir être reprise. C'est en cela qu'elle vous représente et qu'elle sert de support à l'inconscient. C'est toute la différence d'avec l'humorisme qui admet la conciliation des contraires, et leur réversibilité.

Si les acteurs-personnages de *Ce soir on improvise* réclament la garantie et l'autorité d'un texte, c'est qu'ils veulent expulser de la scène l'écriture-improvisation en la personne du Dr. Hinkfuss et s'abandonner à la parole-interprétation.

La parole théâtrale, semble découvrir Pirandello, ne peut s'énoncer qu'à partir d'un texte et contre un auteur. La représentation est à ce prix. Elle suppose que le personnage ne vit sur scène qu'en prononçant (remâchant) les paroles d'un mort, ou du moins d'un absent : l'auteur. La scène serait par excellence le lieu du mal-entendu. L'illusion théâtrale qui sous-tend la crédibilité du personnage et sa vie scénique résulte de cette distorsion fatale qui s'établit, à l'interprétation, entre le texte antécédent, c'est-à-dire la parole de l'absent, de l'auteur qui s'est déjà exprimé et ne peut plus revenir sur ce qu'il a dit, et la reformulation de

l'acteur-personnage qui ne doit de vivre sur scène qu'au déplacement de sens que sa méprise sur la parole de l'autre lui fait commettre.

Toute la tension dramatique des *Six personnages* repose sur ce principe dont Pirandello a montré dans sa Préface qu'il en était parfaitement conscient. La représentation, artistiquement achevée nous dit-il, est celle qui concerne le débat engagé entre les Personnages et les acteurs disposés à les interpréter. Ce n'est qu'entre ses deux catégories de protagonistes que peut s'ouvrir le champ conflictuel de la parole et s'animer la dynamique représentative. A l'intérieur du groupe des *Six personnages*, on ne peut assister qu'à la répétition, tragique, d'une situation définitivement figée. Un déterminisme absolu commande leurs faits et gestes, toujours les mêmes, dans des situations inchangées et interchangeables. La Mère répétera cent mille fois le même cri à l'instant précis où elle se retrouve mise en présence de Mme Pace. Les Six personnages, pour ce qui concerne leur vécu ébauché par l'auteur démissionnaire, sont fixés pour l'éternité. Ce sont des pantins tragiques qui ne sont pas libres de leurs mouvements, et restent sourds les uns aux autres. Ils ne se disent d'ailleurs rien qu'ils ne connaissent déjà. Ils ne cherchent pas à se persuader mutuellement. Ils sont parfaitement transparents les uns aux autres, aussi ne se parlent-ils pas mais répètent-ils simplement leur rôle dans sa forme immuablement figée.

#### La « folie » d'Henri IV

On a dit qu'*Henri IV* était la continuation des *Six personnages* : l'achèvement de ce drame dans lequel le Fils s'était refusé à jouer. Or qu'est-ce qui fait qu'*Henri IV* ait pu être appelé « tragédie » par Pirandello ? Est-ce seulement le sang versé final ? Cela ne nous semble pas une condition suffisante.

Ce qui se produit dans cette pièce et qui n'advient pas vraiment dans les *Six personnages*, c'est la rentrée brutale et définitive dans le temps du personnage principal. Au fond *Henri IV* est arraché à l'irresponsabilité du jeu répétitif de la folie et contraint à la représentation devant et pour ses semblables. Il s'expose à nouveau à une dialectique intersubjective, à laquelle il avait réussi à se soustraire en se mettant à l'abri de tout échange parlé véritable.

Car il n'y avait pas fondamentalement de différence entre l'état de folie involontaire dans lequel il était resté presque treize ans et celui de la folie simulée qui avait suivi, notamment du point de vue du rapport du sujet au temps.

C'est le refus d'accepter le décalage irrattrapable d'un temps non-vécu, non-joui, et de rentrer dans l'histoire avec un manque à vivre irrécupérable, qui a motivé le maintien volontaire et lucide dans la folie par la simulation de celle-ci.

Le résultat pour le devenir du sujet est le même. Celui-ci s'est installé dans l'espace atemporel de la pure jouissance tout en s'excluant du rapport intersubjectif de la représentation.

En effet, de même qu'un signifiant sur le plan linguistique, ne vaut qu'en fonction d'un autre signifiant, un rôle théâtral ne produit un effet de représentation qu'en corrélation avec un autre rôle. Il n'y a pas de personnage scéniquement viable sans la réplique d'un autre personnage, qui le soutienne dans son rôle et le cautionne.

Or Henri IV joue tout seul et, peut-on dire, pour personne. Il est totalement à l'abri de l'interprétation grâce à son stratagème de la folie simulée, qui peut être considéré comme relevant d'un dispositif humoristique antinomique de l'illusion.

Henri IV ne peut pas être débordé par son jeu dont il reste le maître absolu. N'ayant pas à se représenter en fonction de la stratégie représentative des autres à son égard, il est invulnérable au langage des autres et donc de l'Autre au sens lacanien du terme. Dans cette situation personne ne ruse avec personne. Aucun malentendu ne peut naître ; le langage de l'inconscient ne circule pas. Il n'y a pas de relation transférentielle. Henri IV reste impénétrable à la parole, il se met en dehors du champ de la vérité qui, comme chacun sait, suppose la possibilité et le risque de la tromperie.

Le fou pirandellien joue bien gratis. Déjà Baldovino affirmait jouer le rôle de l'honnêteté par simple goût formel du jeu en soi :

« faccio tutto gratis, anche il dramma necessario di questo furto per il piacere che mi son preso !<sup>2</sup>.

2 « Je fais tout gratis, même le drame, nécessaire de ce vol, pour le plaisir que je me suis offert. »

Rappelons que le fou pirandellien est également archi-lucide et qu'il se situe sur le plan de la certitude. Il ne doute pas. Il contrôle complètement le jeu répétitif de son théâtre pour soi, de sa simulation sans surprise. Henri IV ne s'abuse jamais sur lui-même tant que les autres le croient fou et que lui-même sait qu'il ne l'est pas. Son rôle ne dépasse pas les limites strictement circonscrites par l'histoire, déjà révolue et consignée par écrit, qu'il a choisi de répéter indéfiniment. Il sait toujours d'avance ce qu'il va jouer et qu'il ne se laissera pas entraîner à jouer autre chose, malgré lui. Sa vie il l'a derrière lui ; elle est déjà fixée ; il ne fait que la répéter, immuablement :

« Per quanto tristi i miei casi, e orrendi i fatti ; aspre le lotte, dolorose le vicende : già storia, non cangiano più, non possono più cangiare, capite ? Fissati per sempre : che vi ci potete adagiare, ammirando come ogni effetto segua obbediente alla sua causa, con perfetta logica, e ogni avvenimento si svolga preciso e coerente in ogni suo particolare. Il piacere, il piacere della storia, insomma che è così grande ! »<sup>3</sup>.

Henri IV jouit de l'histoire, sans la vivre, sans être lui-même impliqué dans son devenir, sans participer de sa dialectique. Comme Baldovino, il partage une sorte d'état divin, de jouissance absolue. Bref Henri IV ne se laisse jamais déposséder de lui-même par un désir qui le transporterait vers un imprévisible ailleurs. Il reste toujours dans le même lieu imaginaire et le même espace temporel. On sait que c'est pour ne pas se présenter avec une faim de loup à une table déjà débarrassée qu'il a choisi, au lieu de vivre, de s'enfermer dans ce non-lieu du théâtre pour soi, synonyme d'ataraxie du désir. Et la fiction de la folie, c'est-à-dire, ce deuxième degré de la simulation, le coupe en effet radicalement de toute référence à l'autre et autorise une parfaite absence d'investissement d'objet.

Jouer à être fou équivaut de fait à une affirmation d'autosuffisance narcissique absolue, car aucun désir ne revient ainsi médiatisé par l'autre. Henri IV est à la fois auteur et interprète de ce qu'il joue. Père et fils en même temps, en quelque sorte, un peu comme Feu Mattia Pascal qui pouvait à la fin se considérer comme l'avatar sinon le fils de feu lui-

<sup>3</sup> « Si triste que soit mon destin, si affreux les événements, si après que soient les luttes et douloureuses les circonstances : tout cela c'est déjà de l'histoire et ne changera plus, ne peut plus changer, comprenez-vous ? Tout est fixé pour toujours, si bien qu'on peut s'y installer commodément pour admirer combien chaque effet succède docilement à sa cause, avec une parfaite logique, et comme chaque événement se déroule dans tous ses détails avec précision et cohérence. Le plaisir, le plaisir de l'histoire en somme, plaisir qui est si grand ! ».

même. Si l'on prend pour exemple le lapsus, ou l'acte manqué, on peut dire qu'Henri IV en est complètement à l'abri. A supposer qu'il puisse en commettre, son retranchement derrière la simulation de la folie fait que personne, aucun autre sujet ne s'aviserait d'y réagir. Un acte manqué, un lapsus n'a de valeur symptomatique que si on est deux à y participer ; c'est un signifiant qui ne fait sens que pour et par un autre signifiant.

Or Henri IV, par son choix volontaire et lucide, a coupé cette chaîne solidaire des signifiants et il se limite à répéter immuablement, sans réplique possible, des faits et gestes formellement arrêtés, déjà écrits et que le copiste ne fait que réécrire tels quels.

Ça correspond bien sûr à une forme de volupté, la volupté de l'auto-suffisance de celui qui s'est soustrait à la dialectique du manque et maintient, sous son contrôle lucide, le cérémonial figé d'une existence privée d'inconnu et dédramatisée. Au fond Henri IV, en jouant consciemment la folie, s'est mis à l'abri de l'inconscient qui reste, selon la formule de Lacan, le langage de l'Autre.

Or ce refus de jouer malgré lui un rôle dans le théâtre de la comédie humaine, et d'être volé d'une part du temps de sa vie, va le précipiter dans cela même qu'il voulait éviter : l'aliénation, le devenir autre à lui-même. C'est un peu comme pour certains suicidés qui, motivés par une volonté d'évitement de la mort se donnent réellement la mort pour ne pas avoir à la symboliser, à la représenter.

On peut alors se demander si ce refus de l'inconscient comme langage de l'Autre (et des autres et par les autres), si cet évitement de la représentation véritable n'est pas la marque la plus radicale de la folie, celle qui exclut complètement le sujet de la relation intersubjective et qui le fige en écho redondant de lui-même en l'exilant de l'espace même de sujet parlant ?

Or la pièce d'Henri IV connaît une péripétie capitale qui va déstabiliser brusquement l'ordre répétitif de la folie simulée et manifester la nécessité, sinon le désir de rentrer dans le jeu, non-maîtrisé cette fois de la représentation avec et par les autres. A partir du fameux :

« basta, finiamola, mi son seccato »<sup>4</sup>.

4 « Ça suffit, finissons-en, ça ne m'intéresse plus ».

Henri IV abandonne le contrôle hyperconscient et hyperhumoristique de son propre jeu pour s'exposer, lui aussi, à la comédie involontaire qu'impose la représentation sous le regard des autres.

C'est d'ailleurs la venue de visiteurs particuliers, Mathilde et Belcredi, qui provoque cette réaction inattendue et pour la première fois spontanée d'Henri IV, réaction qui déjà le dépasse et prouve que dorénavant il ne va plus jouer mais être joué, ce qui va le conduire à commettre son geste fatal qui mettra définitivement un terme à la gratuité ludique et à l'indétermination humoristique.

En sortant de l'aire solipsiste de la simulation de la folie, Henri IV s'oblige à rentrer brutalement dans le temps et à admettre le décalage d'un manque à vivre irrécupérable. Arrivant au banquet déjà débarrassé, il gardera à tout jamais un arriéré de faim insatiable.

En effet au sortir du jeu, il doit admettre l'avance temporelle que les autres ont prise sur lui, notamment Belcredi :

« Non potevano stare ad aspettare ch'io guarissi, nemmeno quelli che, dietro a me, punsero a sangue il mio cavallo bardato »<sup>5</sup>.

Qu'est-ce à dire ?

Henri IV se résigne à reconnaître l'antériorité chronologique du Père, c'est-à-dire d'un responsable de ce qu'il a vécu sans savoir.

Tant qu'il restait dans l'atemporel de la folie, Henri IV jouait un texte sans auteur. Cela pouvait durer indéfiniment. Mais à partir du moment où il est question de (re)venir à la table au milieu des autres convives, il lui faut admettre que quelqu'un ait été à l'origine de ce trou dans le temps, de ce manque à vivre irrécupérable ; et ce responsable ne peut être que quelqu'un qui a vécu avant lui et plus longtemps et qui était supposé savoir, pendant que lui était dans les limbes du jeu, dans la parenthèse irresponsable de la folie.

Au fond, la simulation de la folie par Henri IV permettait de différer indéfiniment le conflit avec le Père. C'est en cela qu'Henri IV est à rapprocher du Fils des *Six Personnages*. Simuler la folie permettait d'éviter la répartition des rôles, notamment oedipiens, et leur représentation.

5 « Les autres, je le sais, ne pouvaient pas attendre que je sois guéri, et encore moins ceux qui, derrière moi, ont aiguillonné jusqu'au sang mon cheval caparaçonné. »

Or, maintenant, la reconnaissance de l'auteur responsable ne peut plus être déniée. Le stratagème de la simulation prend lui-même un sens, rétrospectivement, pour ceux qui le découvrent. Le doute s'insinue et, avec lui, la nécessité d'interpréter pour tout le monde. La simulation de la folie est prise dès lors pour une ruse visant à atteindre quelqu'un, ou à s'en défendre. Belcredi ne peut se dérober à son personnage, de même qu'Henri IV ne peut plus se dérober au sien. La représentation de l'un par (pour) l'autre devient inévitable.

Et de fait Belcredi dénoncera la stratégie du désir à l'œuvre derrière la ruse de la simulation d'Henri IV. En somme il se met à interpréter, avec toutes les implications transférentielles et conflictuelles que cela suppose.

« Tu n'es pas fou » dit-il à Henri IV, et il est le mieux placé pour le lui signifier, car il s'est senti concerné, visé au premier chef par ce qu'Henri IV a voulu représenter en simulant la folie. A présent en effet, mais à présent seulement, ce qui pouvait passer pour un jeu totalement gratuit et indifférent aux autres est utilisé pour désigner un responsable. Ce qui n'avait pas d'auteur, en a un maintenant, et du meilleur profil oedipien.

L'échange de répliques entre les deux protagonistes est d'une concision et d'une netteté terrible.

En empêchant Henri IV de se précipiter sur Frida pour l'embrasser, Belcredi signifie bien sûr l'interdit ; mais surtout il empêche Henri IV de revenir à l'état atemporel et irresponsable de la folie. Il lui dit en somme que son comportement a une motivation en laquelle lui-même, Belcredi, est impliqué. Il le renvoie donc à la dialectique intersubjective du désir. « Tu n'es pas fou » veut dire : tu ne joues pas, tu n'as pas à jouer, humoristiquement.

Il existe un auteur à ce que tu joues, à ce que nous jouons. La représentation t'échappe et t'est imposée ainsi qu'à moi-même. Nous sommes personnages malgré nous, c'est-à-dire effets, sujets de l'inconscient.

La réponse d'Henri IV ne se fait pas attendre. Elle est d'ailleurs obligée :

« Non sono pazzo ? eccoti ! »<sup>6</sup>

---

6 « Je ne suis pas fou ? eh bien voilà pour toi ! ».

Et il le transperce. Aussitôt après, Henri IV appelle à lui ses serviteurs comme pour s'en faire un rempart, et les engage à reprendre la comédie, mais cette fois-ci, **contraint et forcé**. Son rôle lui a été imposé par un **autre** lui-même, qu'il méconnaissait, le sujet de son désir inconscient ; il agit sans savoir, **hors de lui**. Il ne pourra dorénavant exister que par le doute, le doute qu'il inspirera forcément aux autres et à lui-même. Il se sait condamné à jouer sous le regard soupçonneux des autres, c'est-à-dire soumis à l'interprétation. Il ne sera plus le maître de sa simulation.

Il a trouvé son auteur qui le rend personnage vivant et dramatique, en l'obligeant à jouer sur une **autre scène**.

Jean SPIZZO