

« Henri IV »

Wladimir Krysinski

Number 60, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27579ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Krysinski, W. (1991). « Henri IV ». *Jeu*, (60), 30–34.

«henri IV»

Texte de Luigi Pirandello; traduction de Fulvia Di Giovanni et d'Émile Bessette. Mise en scène : Alice Ronfard, assistée de Roxanne Henry; conseiller à la dramaturgie : Gilbert David; décor : Stéphane Roy; costumes : Ginette Noiseux; éclairages : Martin Saint-Onge; musique originale : Jean Sauvageau et Clode Hamelin; maquillage et coiffures : Angelo Barsetti et Richard Morin; accessoires : Marie Muyard. Avec (selon l'ordre de l'auteur) Denis Mercier (Henri IV), Louise Laprade (la marquise Mathilde Spina), Maude Guérin (Frida, sa fille), Jean L'Italien (le jeune marquis Carlo Di Nollì), Robert Lalonde (le baron Tito Belcredi), André Robitaille (le docteur Dionisio Genoni), Johanne Fontaine (Landolphe), Lise Roy (Ariald), Han Masson (Ordulphe), Jacques Girard (Berthold) et Pascal Gruselle (le valet de chambre Giovanni). Production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, présentée à la Salle Denise-Pelletier du 15 mars au 25 avril 1991.

la tragédie humoristique de l'irréversible

Alice Ronfard relève avec élégance un défi de taille. Ce retour à *Henri IV* de Pirandello après des interprétations mémorables, dont celles de Vilar et de Terzieff et, en Italie, celle de Ruggero Ruggeri pour qui Pirandello a écrit ce drame, est un acte de courage créateur. Alice Ronfard s'est attaquée à l'un des textes dramatiques les plus complexes du XX^e siècle. Sa mise en scène dénote non seulement une vision intelligente des péripéties scéniques d'Henri IV, personnage par excellence ambigu, mais aussi une volonté ferme d'imposer cette vision au spectateur, de créer une structure théâtrale dynamique et révélatrice de l'ambiguïté foncière dont s'investit tout le texte de Pirandello. Si ce *Henri IV* de la Nouvelle Compagnie Théâtrale est une réussite, il ne faut pas perdre de vue les multiples enjeux de ce drame pour le metteur en scène qui l'affronte.

Le discours pirandellien est mixte par nature. Pirandello l'a toujours voulu ainsi, dans la mesure où il cherchait à montrer comment la condition humaine et sociale est profondément ancrée dans des conflits intersubjectifs, conflits d'opinions et de points de vue, conflits de masques. L'atomisation des consciences engagées dans ces conflits crée, chez Pirandello, un discours théâtral à double tranchant. Chaque situation scénique s'appuie sur des doubles, sur des alternatives interprétatives, tantôt grotesques, tantôt tragiques, ou bien franchement mélodramatiques, auxquelles Pirandello propose des solutions ni radicales ni sûres, montrant plutôt des impasses. Ainsi le pathos et la raison accompagnent dialectiquement les personnages comme le marque l'antinomie fonctionnelle de la «saisie du contraire» (*avvertimento del contrario*) et du «sentiment du contraire» (*sentimento del contrario*). Voilà deux catégories à la fois thématiques et formelles sur lesquelles Pirandello fonde son théâtre, un théâtre qu'on appellera «théâtre du miroir» dès le début des années vingt. Ce théâtre surgit comme une force humoristique au sens où l'entend Pirandello, c'est-à-dire comme le spectacle de cette antinomie qui, paradoxalement, oppose et unit les contraires. Ce qui est posé comme un cas dramatique est en même temps modalisé par la volonté de comprendre. En fait, cette volonté de comprendre devient action de comprendre, toujours au double sens du terme, car pour Pirandello, l'action dans le théâtre doit être «parlée». Par ailleurs, «comprendre» ne s'explique autrement que par une multiplication des points de vue qui concernent les faits et les actions déjà accomplies. Voilà pour le théâtre du miroir, qui est l'expression de l'*umorismo* pirandellien.

Henri IV est une tragédie humoristique de l'irréversible, car le personnage principal, oscillant entre la folie et la raison, parcourt sous nos yeux le chemin de la vengeance, acteur des apparences ou acteur

réel de sa tragédie. L'ambiguïté est là. Elle fonde le mouvement dialogique et scénique. Jusqu'à cette dernière phrase énigmatique : «Maintenant oui...forcément...ensemble ici...ensemble ici...et pour toujours.» Ce Henri IV de carnaval, qui se prend pour l'empereur d'Allemagne, devient le signe scénique d'une duplicité envahissante où s'entrelacent la folie et la raison. Il est tout entier dans le jeu. Les autres prennent ce jeu pour de la folie, tout en soupçonnant les subterfuges par lesquels agit cet esprit pathologique. Henri IV passe à travers l'espace et le temps scéniques de façon justement humoristique. Il participe à la cérémonie de la feinte que la riche aristocratie italienne a organisée pour lui. Il se prononce sur l'État et sur la papauté. Il devient le comédien volontaire du méta-théâtre construit pour le guérir en lui administrant un traitement-choc : Frida ressemble à s'y méprendre à sa mère, Mathilde, la femme que cet homme aimait au moment où, sain d'esprit, il participait au carnaval sous le déguisement de l'empereur d'Allemagne. Mais sur la scène clinique de la répétition se trouve aussi son rival, Belcredi, qui a provoqué la chute fatale. Henri IV se venge non pas ouvertement, mais d'une façon perverse, détournée. Avant de blesser mortellement Belcredi, il aura fait la démonstration de son jeu. Il aura discoursé sur l'Histoire et sur la vanité de la condition humaine, il aura feint son *imperium teutonicum*. Il aura joué ou peut-être représenté la folie. Henri IV est impliqué dans une temporalité dévorante : celle vécue ou jouée de la folie et celle du point de non-retour qu'il a atteint bien avant l'arrivée de Mathilde avec sa fille et avec Belcredi.

Henri IV de Pirandello
à la N.C.T. «Denis
Mercier, excellent dans
le rôle-titre. Sa grande
silhouette légèrement
courbée et drapée dans un
large costume évoque une
vieillesse prématurée.»
Photo : André LeCoz.



Différents théâtres se superposent ici : le théâtre cérémoniel du château impérial, le théâtre qui remémore l'accident, le théâtre immédiat de la visite et de la tentative de guérison, et puis encore le théâtre de la lucidité et le théâtre de la subjectivité tragiquement blessée qui s'agit dans cette accumulation de faits et de gestes, qui se projette dans l'espace de la mort. Oui, il s'agit d'une tragédie à double fond. La vérité loge à l'enseigne des apparences, et le mensonge porte le masque de la vérité. Comment donc faut-il jouer cette tragédie humoristique? Il n'y a pas, semble-t-il, de voie royale qui mènerait à un spectacle totalement satisfaisant, dans la mesure où Pirandello a tout dynamité en multipliant les signes de l'ambiguïté.

Alice Ronfard et son scénographe Stéphane Roy ont pris le parti d'un certain monumentalisme. La scène est occupée par une immense salle voûtée, haute et profonde, avec deux niches où l'on a suspendu des tableaux qui représentent les personnages historiques présents dans le drame. Stéphane Roy a construit un espace scénique pseudo-impérial marqué par un minimum d'objets, certains d'inspiration vaguement médiévale. L'italianité du lieu est évidente dans la couleur ocre et dans le costume du médecin qui fait allusion au fascisme mussolinien. À l'ouverture du spectacle, on entend à la radio le chant fasciste «Giovinezza». Le temps immédiat est discrètement indiqué de cette manière. La pièce va se jouer dans l'espace-temps du faux empire où concordent tous les signes produits par le décorateur, la costumière (Ginette Noiseux), le compositeur (Jean Sauvageau) et le metteur en scène. La dramatisation s'accomplit dans une superposition de temps et de gestes qui visent à instaurer le simulacre parfait d'une vérité artificielle. Les gestes et les déplacements des comédiens forment une composition polyphonique. Ce ballet spatial crée une aura d'artifice non seulement juste mais nécessaire. Néanmoins, le théâtre des intensités qui sous-tendent les actions parlées et les actions jouées est exécuté par les comédiens de façon inégale.

Il y a tout d'abord Denis Mercier, excellent dans le rôle-titre. Sa grande silhouette légèrement courbée et drapée dans un large costume évoque une vieillesse prématurée. Une grande force se dégage de ses gestes, amples, cérémonieux, démonstratifs, explicatifs. Mercier mise sur plusieurs registres. Quand il discute en empereur, il est factuel, précis, argumentatif, un tantinet ironique. Dans ce registre, Mercier est très convaincant. Lorsqu'il s'approche de Frida pour la prendre dans ses bras, il est encore très juste. Dans ce geste qui synthétise la violence et la tendresse, il est l'authentique acteur de la mémoire du personnage réel. Mercier introduit dans son rôle une double dimension, clownesque et tragique. Il évoque le Roi Lear et le praticien d'une farce. L'exécution de ce rôle se distingue par un très bon rythme et par la matérialité démonstrative du jeu. *Le finale* est tout aussi juste, pathétique, irrémédiable. Mercier donne à voir le pathos dérisoire du faux empereur et sa tragédie de l'évanescence. Le rôle est accompli avec brio par un judicieux dosage des différents registres. L'énergie scénique est indéniablement bien investie.

André Robitaille, dans le rôle du docteur Dionisio Genoni, semble un peu en deçà des attentes. Médecin, spécialiste du traitement psychiatrique, sa représentation du personnage est sans relief. Trop jeune pour ce rôle, il fait penser à un apprenti plutôt qu'à un vrai spécialiste. Louise Laprade (Mathilde Spina) et Maude Guérin (Frida) se tiennent en retrait de ce théâtre à double tranchant qu'elles observent plutôt qu'elles ne s'y engagent. C'est une façon possible de concevoir ces rôles, mais on peut se demander si l'accentuation de la théâtralité au second degré, qui caractérise cette tragédie humoristique, n'aurait pas dû imposer plus de mobilité pour servir ce théâtre des apparences. Ce qui est, en revanche, le cas de Lise Roy (Ariald), de Johanne Fontaine (Landolphe) et de Han Masson (Ordulphe). Alice Ronfard a opté ici pour une solution féminine alors qu'en principe les rôles sont masculins. Mais Pirandello ne s'en formaliserait certainement pas. Les trois comédiennes jouent avec beaucoup d'aisance la parade et la feinte, tout en marquant leur attitude humoristique et leur moquerie face à la situation artificielle de ce théâtre puissamment fragile. Robert Lalonde est un Belcredi aux aguets qui dévoile la feinte d'Henri IV. Il a le geste énergique,

un peu hystérique. Lalonde souligne très adroitement le côté pantin du personnage.

Un autre rôle, celui du valet qui ouvre le jeu, me paraît tout à fait remarquable. Pascal Gruselle crée le personnage saisissant d'un valet distingué, méditatif, observateur, très noble dans son attitude et dans ses gestes. Quand il surgit sur la scène, au tout début du spectacle, il est le signe d'un autre monde qu'il laisse entrevoir par sa façon de regarder, de bouger, d'être pensif. Une hypothèse : Pascal Gruselle joue le rôle-limite d'un spectateur non engagé et pourtant juge et arbitre muet de ce microcosme où se déplacent les énergies de la violence, de la haine, de la vengeance et de l'amour et où tout semble être soumis à la loi du simulacre, qui est l'enjeu principal de ce théâtre en quête d'authenticité.

Alice Ronfard a judicieusement mis en scène le tissage des fictions qui composent cet univers masqué. Cet opéra, ce mélodrame, ce ballet, cette tragédie qui se mord la queue sont autant de signes d'un théâtre qui, tout en dénonçant la mascarade, s'en inspire pour marquer le labyrinthe de l'ambiguïté humaine dont Pirandello est un des plus grands vivisecteurs.

wladimir krysiniski *

* On lira avec intérêt *le Paradigme inquiet : Pirandello et le champ de la modernité* de Wladimir Krysiniski, dont Louise Vigeant rend compte dans *Jeu* 58, 1991.1, p. 206-209. N.d.l.r.



La Presse