

*Préface**La scène primitive et la dernière scène*

L'amitié qui nous réunit et la collaboration maintenant longue et riche que nous avons eue sur de nombreuses pièces m'empêchent probablement et paradoxalement d'avoir, pour parler d'Alfredo Arias, la distance nécessaire. Trop de projets rêvés ou réalisés ensemble ont rapproché nos vies personnelles et amicales depuis 1992, trop de souvenirs partagés, trop de voyages communs en France, en Argentine, en Italie, en Espagne, en Grèce, pour que je puisse moi-même remonter avec lui dans son passé argentin, sur lequel pourtant nous sommes pourtant revenus tous deux dans plusieurs des pièces auxquelles j'ai participé : comme *Mortadela*, *Faust argentin* ou *Concha Bonita*, où se mêlaient des réminiscences de son enfance et des délires fantasques ou fantastiques.

Pour moi, Alfredo appartient à l'histoire du théâtre français, et ce n'est que progressivement que j'ai compris combien son origine argentine avait pu influencer son esthétique. Son origine argentine, cela ne signifie pas simplement l'appartenance à une culture qu'il partage avec d'autres artistes (de Borges à Copi, en passant par Manuel Mujica Lainez et Silvina Ocampo, Alberto Greco ou Ginastera). Des références communes à d'autres amis argentins (Hector Bianciotti, Alberto Manguel, Edgardo Cozarinsky ou Silvia Baron Supervielle) m'ont appris que ce patrimoine n'était pas à négliger dans la constitution de leur imaginaire et dans l'usage de leur liberté, quelles que soient les spécificités de chacun de leurs mondes. Mais cette origine argentine signifie surtout la persistance de son enfance dans sa création artistique, au-delà des drames politiques qui l'ont conduit à choisir l'exil et à affirmer son talent dans un environnement culturel européen, avant de retourner au Teatro Colón et dans plusieurs théâtres de Buenos Aires pour proposer tantôt des reprises de ses créations françaises, tantôt des créations purement argentines.

Avec cet univers littéraire et plastique de l'Argentine, j'ai appris à me familiariser, notamment en traduisant avec et pour Alfredo Arias, le *Fausto Criollo* d'Estanislao Del Campo ou le *Cachafaz* de Copi. Ou encore en suivant la création de la *Pluie de feu* de Silvina

Ocampo, que devait traduire Silvia Baron Supervielle et interpréter Marilú Marini. A ces grands textes littéraires, il faut ajouter une autre part de la culture argentine, également constitutive du monde esthétique d'Alfredo Arias, que sont les spectacles de music-hall, à mi-chemin entre le comique social et la satire politique, avec Jorge Schussheim, Enrique Pinti ou la grande Nini Marshall, autour de laquelle, après avoir travaillé à la revue des Folies Bergère *Fous des folies* et à *Cachafaz* de Copi, nous avons écrit ensemble l'hommage de Marilú Marini, *Nini*. Par ailleurs, des écrivains proprement argentins, comme Gonzalo De María, allaient apporter leur expérience et leur talent, pour des pièces plus particulièrement liées à la vie sociale et à la culture argentine, comme *Mambo Mistico* ou pour le film *Choripan* qu'Alfredo va tourner.

Cet arrière-fond argentin, bien entendu, je le connaissais et j'en ai mieux compris l'ampleur, en allant moi-même en Argentine avec Alfredo, une première fois pour le voir créer une nouvelle version de la *Femme assise* de Copi, puis pour assister à la création de notre adaptation, sous forme de cabaret, des *Liaisons dangereuses*, devenues *Relaciones tropicales*, fantaisie humoristique pour deux personnages et deux musiciens, qui interprétaient des boleros, vaguement liés aux sentiments diaboliques et passionnés des personnages de Choderos de Laclos...

J'ai alors mieux pu discerner, en me promenant avec lui dans de nombreux quartiers de la ville, en assistant avec lui à d'autres spectacles, en rencontrant ses amis, ce qu'Alfredo avait de profondément argentin et ce qu'il avait de singulier dans cette culture, ce qu'il partageait avec d'autres artistes de sa génération ou de sa formation et ce qui le distinguait essentiellement d'eux. Alfredo circule entre les cultures et les genres, exactement comme il circule entre les continents, entre les langues et entre les classes sociales. L'idée de « culture populaire » n'a pas un grand sens en soi, et pourtant la capacité de passer du music-hall au lyrique, de textes classiques du répertoire à des créations d'avant-garde, de la revue à la mise en scène d'auteurs contemporains est très rare quand elle ne répond pas à un souci démagogique ou à de belles intentions cérébrales, mais qu'elle correspond au mouvement naturel et nécessaire d'un artiste.

Ma propre nature m'a probablement permis de comprendre avec autant de naturel ce

besoin et cette circulation entre les genres. Moi-même de culture méditerranéenne, né en Tunisie, élevé dans le Midi de la France, familiarisé très jeune avec la langue italienne, et issu de classes sociales contrastées, je ne pouvais qu'entrer sans difficulté dans l'univers d'Alfredo pourtant venu des antipodes. Avec mon frère Jean Pavans, dont Alfredo va bientôt monter l'adaptation des *Papiers d'Aspern* de Henry James, j'ai découvert en 1970, *L'histoire du théâtre*, dans le petit théâtre de l'Épée de Bois. Ce fut un coup de foudre théâtral et il ne fut pas passager. Ce n'était pas une passade : chaque nouveau spectacle, qu'Alfredo évoque au cours de son entretien avec Hervé Pons, confirmait notre engouement. Et alors que, vivant au Japon, je ne pouvais assister aux créations qui ont assis la renommée d'Alfredo (*Luxe, l'Etoile du nord, les Peines de cœur d'une chatte anglaise*), mon frère m'en faisait un compte-rendu lointain, mais minutieux. Puis, au milieu des années quatre-vingt, l'amitié de Facundo Bo, jusqu'alors protagoniste de tous les spectacles d'Alfredo, nous a rapprochés, Jean et moi, de leur troupe, avant qu'Alfredo, par l'intermédiaire de Facundo, ne m'offre de l'aider à écrire *Mortadela*.

Il s'explique ici, plus longuement qu'il ne l'avait jamais fait, de son enfance et des conflits familiaux qui l'ont obscurcie. Dans *Mortadela*, il avait évoqué sous une forme onirique et spectaculaire, son enfance, sa passion pour sa grand-mère, sa vision de la vie de son quartier et de son entourage, et il y avait comme tracé les fondements de son esthétique : son goût pour la magie, pour le music-hall, pour les chansons, pour la danse, la revue, la milonga, les boléros, la radio, le rêve, le fantastique, le comique naïf, le mélodrame, les incertitudes sexuelles. C'était argentin, mais c'était aussi universel. Tous les immigrés se sont reconnus dans cette évocation poétique, où s'entrelaçaient les traditions argentine, espagnole, grecque, italienne.

Dans *Folies-Fantômes*, son livre de « mémoires imaginaires », Alfredo a raconté son séjour en Italie et son installation en France, mais il l'a rédigé en homme de théâtre, plus habité par ses démons que par des souvenirs anecdotiques, encore que l'on y trouve de nombreux portraits de tous les amis qui l'ont accompagné et auxquels il devait rendre hommage dans plusieurs de ses spectacles (le récent *Divino Amore*, encore, mais aussi *Concha Bonita* font apparaître des personnages dont il avait, dans *Folies-Fantômes*, tracé de

premières esquisses). Comme il le précise ici, une très longue psychanalyse l'a mis en constant rapport avec ce passé, et il a donc, à sa disposition, de nombreux langages qui lui permettent de faire revivre ce passé, tantôt de le neutraliser, tantôt de le dévier, tantôt de le transfigurer, tantôt de le tuer, tantôt de le ressusciter. Ce passé et ces protagonistes sont parfois au premier plan, parfois en arrière-plan, ce qui lui a permis d'accepter l'intrusion d'amis, comme moi, qui l'aident à trouver un langage, non pas un langage d'emprunt, mais son propre langage.

Alfredo le signale au cours de cet entretien avec Hervé Pons : nous avons eu, lui et moi, des modes de collaboration très différents. Dans *Mortadela*, je ne suis intervenu que comme conseiller de dramaturgie et de dialogue, alors que tout était déjà extraordinairement structuré dans l'esprit d'Alfredo. C'était son monde, son enfance, ses références culturelles. Dans *Concha Bonita*, j'ai été beaucoup plus actif dans l'élaboration des situations et l'écriture des dialogues et des chansons, mais bien entendu l'intrigue initiale et la forme définitive du spectacle lui appartenaient entièrement. Et nous avons collaboré de très près : nous étions sur l'île de Lesbos, à Eftalou, où Alfredo apprenait le rôle de Madame pour *Les Bonnes* qu'il allait monter et jouer à l'Athénée à Paris. Et nous écrivions donc ensemble *Concha Bonita*, comme nous l'avions fait, quelques années auparavant, pour *les Peines de cœur d'une chatte française*. Dans les autres comédies musicales ou revues, mes interventions ont été le plus souvent formelles, car je suivais ses directives dans un monde où j'étais plus ou moins à mon aise, sinon que j'en admirais et aimais l'évolution et la forme théâtrale.

Alfredo, qui a mis en scène de grands textes du répertoire (de la *Tempête* de Shakespeare à *Madame de Sade* de Mishima, en passant par la *Ronde* de Schnitzler, *La Bête dans la Jungle* et les *Bonnes*) et de grands opéras (des *Indes galantes* de Rameau au *Rake's progress* de Stravinsky, en passant par *Carmen*, *Le Songe d'une nuit d'été*, les *Contes d'Hoffmann*...) a eu également besoin d'entrer dans le monde littéraire d'autres écrivains. Je l'ai mis en rapport avec une série d'amis qui ont écrit, pour lui et pour Marilú Marini, des saynètes autour du thème de la filiation et de la maternité, *Aimer sa mère* et *Mère et fils*. Et parmi ces écrivains, deux ont prolongé cette expérience : Chantal Thomas, avec *Le palais de la Reine*, *Les Noces de l'enfant-roi* et *L'île flottante*, qu'Alfredo a mis en scène. Et Gilles

Leroy, qui a transformé un projet de comédie musicale à partir de *Notre-Dame-des-fleurs*, en tragédie poétique, *Ange soleil*).

Comme il le dit ici, il avait besoin de comprendre le fonctionnement imaginaire d'autres écrivains et de se mettre à leur service. De la même manière, il a accepté de mettre en scène Isabelle Adjani, dans l'adaptation qu'elle m'avait demandée de lui écrire, de la *Dame aux camélias*. Sur ce travail, j'ai rédigé un long texte, en tenant un journal de répétitions qui un jour sera peut-être publié. Et l'on découvrira la profondeur des analyses et des propositions esthétiques et psychologiques dont un metteur en scène curieux et disponible et une actrice au tempérament passionnel et aux grands scrupules professionnels peuvent être capables. Ensuite, Alfredo a mis en scène, en Italie (à Marina di Pietrasanta, puis à Trieste, avant une tournée dans tout le pays, jusqu'au Teatro Argentina de Rome) mon adaptation de la *Femme et le Pantin* de Pierre Louÿs, mais cette fois-ci en me donnant des lignes d'orientation qui prévoyaient déjà sa mise en scène et le décor : un train où aurait lieu toute l'action.

Sur tout ce travail concernant les textes classiques ou contemporains, Alfredo n'est pas très bavard dans ces entretiens, parce que ce n'est pas leur objet. Mais il faut que le lecteur le tienne présent à l'esprit, tout comme il doit se rappeler l'omniprésence de la musique. La musique règne dans les spectacles d'Alfredo, souvent sous la forme de chansons, bien sûr, quand il s'agit de comédies musicales, d'opéras ou de revues. Mais aussi comme une présence envoûtante qui rythme l'action sur scène et finalement la dramaturgie. J'ai souvent assisté au travail de préparation d'Alfredo dans ses mises en scène d'opéras (plus particulièrement pour *Carmen* qu'il a montée à la Bastille, avec des décors de Roberto Plate, des costumes de Françoise Tournafond, et pour laquelle il m'a demandé de simplifier et réécrire les récitatifs et, pour les *Mamelles de Tirésias* de Poulenc sur un texte d'Apollinaire). Et j'ai pu constater comment la musique détermine les choix d'Alfredo dans tous les domaines : déplacements, scénographie, lumières, intentions de jeu, rythme bien entendu.

A l'écriture musicale, Alfredo, quand il s'agit de créations qu'il commande à des compositeurs, prend toujours une part active. Comme pour les décors et les costumes, il guide les choix de ses collaborateurs, parfois par des dessins indicatifs et préparatoires, en tout cas dans un vrai dialogue. Pour la musique, il donne également des orientations, en faisant écouter

certaines « modèles » ou en citant des thèmes de films, d'opéras, de chansons. Nous avons ainsi travaillé, ensemble, au moment de la création des musiques d'Arturo Anecchino (qui, dans un premier temps, avait écrit pour Alfredo la musique de scène de *La Dame de chez Maxim's* à Gênes) pour les différentes comédies musicales que nous avons conçues ensemble : *Les Peines de cœur d'une chatte française*, *La Belle et les Bêtes* et pour le spectacle musical et chorégraphique, écrit à partir des poèmes de Constantin Kavafis, *Les trois cercles de l'exil*, créé à au Centre Expérimental du Teatro Colón de Buenos Aires, avec une chorégraphie de Diana Theocharides. De même, pour les musiques de scène qu'Arturo Anecchino a écrites pour la *Dame aux Camélias* et *Pallido oggetto del desiderio* (d'après *La Femme et le pantin*). Nous faisons des va-et-vient à trois entre la dramaturgie, le texte, la musique, la dramaturgie, etc. Pour *Concha Bonita*, dont la musique a été commandée à Nicola Piovani, de la même manière, la collaboration a été très étroite, sinon que dans ce cas, le musicien, après avoir lu notre livret et écouté nos commentaires, a écrit plus librement ses thèmes, sur lesquels j'ai ajusté les paroles. Sa grande culture, classique et de variétés, empruntée également à la mémoire du cinéma, permet à Alfredo de varier ses directives et surtout de les préciser. En ce qui concerne *Mambo Mistico*, Aldo Brizzi a préféré écrire à partir d'un livret en espagnol définitif, ce qui, d'une certaine manière, lui donnait une liberté plus grande.

Il est peut-être simplificateur de dire que tout créateur est nécessairement autobiographique dans sa démarche. Alfredo a toujours été très précautionneux avec l'usage qu'il pouvait faire de sa vie. Et, en dehors des éléments qu'il livre ici, il ne s'est guère étendu, dans ses interviews, sur des épisodes personnels. Ses conflits avec sa famille ne pouvaient que resurgir sous forme transfigurée, avec douleur, mais aussi ironie, tendresse, fantaisie dans ses spectacles et dans la représentation qu'il pouvait se faire et donner aux autres des rapports familiaux et sexuels. Ses amitiés, fondamentales, ont abouti le plus souvent à des collaborations, des inspirations. Il a le plus souvent travaillé avec fidélité avec les mêmes personnes quand elles-mêmes le souhaitaient, approfondissant d'œuvre en œuvre et variant souvent les manières de travailler ensemble, dans le comique ou le dramatique, selon la nature des projets. Marilú Marini bien sûr a accompagné la quasi-totalité de ses créations. Roberto Plate a été un scénographe très constant. Larry Hager, qui partage la vie d'Alfredo, a été son

conseiller artistique dans chacune de ses productions. La curiosité d'Alfredo a toujours fait fructifier ces amitiés, car des amitiés en apportent d'autres et les découvertes s'enchaînent, tant avec les êtres humains qu'avec les œuvres.

Alfredo a eu de nombreux maîtres et de modèles, auxquels il rend des hommages plus ou moins explicites dans ses spectacles : Lila De Nobili, Tsarouchis, Visconti, Pasolini, Genet, les sœurs Ocampo, Alberto Greco, Nino Rota, Fellini, Benjamin Britten, Hitchcock, Buñuel, Cocteau, Marlene Dietrich, Manos Hadjidakis, Cavafy, Emil Kusturica, David Lynch sont des références récurrentes, tout comme certains grands noms du music-hall ou de la variété sud-américaine, comme Jorge Luz, Miguel de Molina, Libertad Lamarque ou Maria Felix, sur un mode tantôt admiratif tantôt tendrement ironique. Ses rencontres avec Genet (qui voulait tourner un film avec les comédiens du TSE), Duras (qui avait adapté *La Bête dans la jungle* et souhaitait prolonger leur collaboration), Piazzolla (qui a écrit la musique de *Famille d'artistes*, et dont Alfredo a utilisé plusieurs chansons dans *Mortadela* et monté *Maria de Buenos Aires*), Carlos D'Alessio (qui a écrit la musique de scène de *la Bête dans la jungle*), Catherine Ringer (qui a interprété Concha) ont été essentielles. Comme avec un certain nombre de comédiens, danseurs ou chanteurs, débutants ou confirmés. De son expérience de plasticien à l'Instituto Di Tella, Alfredo Arias conserve une habitude de dialogue avec d'autres arts. Les compositeurs, les peintres, les photographes nourrissent son esthétique et lui permettent d'évoluer.

Il dit souvent que le moment le plus agréable d'une création est celui de l'éclairage. Les lumières donnent sa matière à l'espace. Et Alfredo attend toujours le moment où la conduite des lumières est achevée, pour comprendre et expliquer quelle sera la nature de son spectacle : sa tonalité, son degré de réalisme ou d'irréalisme, sa présence pour le spectateur et pour lui-même. Il a toujours exprimé le plus grand respect pour ses éclairagistes (notamment Jacques Rouveyrollis) en sachant ce que l'apparence finale de la scène leur devrait. Et ce sont sans doute les seuls moments où on le voit heureux, comme délivré de l'angoisse qui pèse tout au long de la création.

Quelle que soit l'admiration et le respect qu'il voue à ses scénographes et à ses costumiers (notamment à Chloé Obolensky et à Françoise Tournafond, aux natures si

différentes), il ne peut jamais leur dissimuler son angoisse. Le chef des lumières a, lui, un statut à part : même si la mise au point peut être très laborieuse, très minutieuse, très longuement réajustée, il y a très rarement la phase de crise qui immanquablement traverse la présentation des costumes.

C'est à Trieste, la première fois que j'ai vu une représentation dans un lieu fermé (la création avait eu lieu en plein air) de *Pallido oggetto del desiderio*, que j'ai pris conscience qu'Alfredo avait représenté ma pièce non seulement dans un train, mais dans un cerveau. Jacques Rouveyrollis avait, en effet, près de Forte dei Marmi, au festival de la Versiliana, à Marina di Pietrasanta, utilisé les feuillages qui s'agitaient devant les projecteurs, pour projeter des ombres sur un tulle noir qui voilait la structure du wagon et la rendait moins réaliste, plus légère, plus endeuillée aussi. Dans le théâtre, ces ombres avaient été recrées artificiellement et dessinaient comme des volutes, des circonvolutions d'un cerveau. Et je m'étais dit que ce concours de hasards et de circonstances avaient abouti à cette image désormais fixée de l'intérieur d'une tête. Mais n'était-ce pas ce qu'avait recherché Alfredo ? Représenter cette obsession amoureuse matériellement en faisant de la scène un cerveau ?

Alfredo a, avec l'espace fermé de la scène, un rapport conflictuel. Il veut délimiter un espace, car, agoraphobe, il a peur des perspectives trop ouvertes et du vide, si bien que ses scénographies jouent souvent sur une sorte de dialectique du dedans et du dehors. C'était particulièrement spectaculaire avec celle (conçue par Francesco Calcagnini) de *Pallido oggetto del desiderio*, où l'extérieur du train devenait l'intérieur du cerveau. Puis le wagon devenait une chambre. Le quai devenait l'intérieur d'un cabaret. L'intérieur du wagon devenait l'extérieur d'une grille...

La plasticienne Annette Messager, pour *Aimer sa mère*, avait fabriqué une installation, à sa manière, avec des cordages et des tissus, dans une sorte de cage à rêves. Et l'on comprenait rapidement qu'il s'agissait d'entrailles : d'une matrice. De même, dans la zarzuela *La corte de Faraón*, qu'Alfredo a montée à Madrid, Roberto Plate avait, sur sa demande, représenté un vagin énorme qui servait de cadre de scène et n'apparaissait comme tel qu'avec la modification des éclairages. Dans de nombreuses scénographies de Roberto Plate (celle des *Indes Galantes* était l'intérieur d'un cirque, celle de la *Dame aux Camélias* était un cadre doré

de tableau qui faisait de toute la représentation le fond d'un miroir sans tain, celle, sublime, du *Songe d'une nuit d'été*, à l'opéra de Turin, était l'Hôtel d'Angleterre à Athènes, dont les colonnades se retournaient et contenaient, à l'intérieur, des chambres, qui se retournaient une deuxième fois et devenaient des fûts d'arbres dans une forêt enchantée, celle de Carmen jouait également sur l'intérieur avec les gradins et l'extérieur de l'arène où se donnera la mise à mort de la protagoniste) ou de Graciela Galan (pour *Maria de Buenos Aires*, où l'action se déroulait dans un terrain de jeu, entouré de grilles, à la fois clos et extérieur), l'antagonisme dedans-dehors se renverse, avec émotion ou ironie, selon le contexte.

Un dernier mot sur le comique. Le comique est un facteur formidable de fédération, de vitalité, de réunion, de rédemption, d'émotion aussi. Mais c'est aussi la source de grands malentendus. On a beau avoir présents à l'esprit Buster Keaton et Chaplin, on a beau savoir que le cinéaste de *Salò* et de *l'Evangile selon saint Mathieu* a également signé *Uccellacci e ucellini* et *La terra vista dalla luna*, on assigne au comique une tonalité nécessairement légère et l'on se fait une fausse idée de l'élaboration du comique au théâtre et au cinéma. Et l'on pourra superficiellement s'étonner qu'Alfredo, l'auteur de *Mortadela*, *Concha Bonita* et *Divino Ammore* ait pu monter *La Bête dans la Jungle* et *Le songe d'une nuit d'été*. Ou que moi, dont les romans sont très graves, je puisse participer à des dramaturgies aussi fantaisistes.

« Fantaisie » est un concept un peu trop vague pour qualifier l'univers d'Alfredo. La part importante d'humour ne doit pas cacher le caractère non seulement poétique de sa démarche, mais aussi incroyablement ascétique. Même si cette « fantaisie » correspondait certainement à un imaginaire qui est, malgré la diversité de nos origines, en partie commun, c'est surtout la conjonction de rêverie et d'ascèse dans le travail qui a permis notre rencontre et notre collaboration. Car la création d'un effet comique ou poétique exige un investissement personnel considérable, un long travail avec les comédiens et les autres artistes (lumières, son, décor, costumes, musique et, bien entendu, dramaturgie). Pour aboutir à cet effet comique ou poétique, souvent aux deux mêlés, on peut puiser dans un fond imaginaire en lui-même comique, ou procéder à un système de dérision. La dérision exige la lucidité et la connaissance de soi.

Je me rends compte, rétrospectivement, que c'est dans des périodes de grandes crises personnelles que j'ai travaillé le plus intensément avec Alfredo : *Mortadela* a été écrit pendant les événements que je raconte dans *l'Accompagnement*, c'est-à-dire la maladie et la mort d'un ami, les *Peines de cœur d'une chatte française* au cours d'un épisode très passionnel de ma vie tout comme ses deux revers dramatique et fantasmatique, *La Dame aux camélias* et *Pallido oggetto del desiderio*. Le dernier acte de *Concha Bonita* a été conçu au début des répétitions et concluait tragiquement dans ma vie une période qui a laissé sur cette comédie musicale aux tonalités ambiguës, de joie et de mélancolie, une trace douce-amère, malgré l'éclat de la mise en scène et de l'interprétation, l'inventivité délirantes des costumes et des décors de Françoise Tournafond et la merveilleuse vitalité de la musique de Nicola Piovani et de ses interprètes, notamment de Catherine Ringer.

Bien que je rie souvent beaucoup avec Alfredo, au moment de l'élaboration (écriture et répétitions avec les comédiens qui nous amènent souvent à des modifications) et qu'Alfredo se serve souvent de l'humour pour me stimuler (il m'a fait pleurer de rire, lorsque nous avons écrit, à Nice, *la Belle et les bêtes*), c'est à l'émotion et la suspension poétique du temps que, par son théâtre, l'humour doit aboutir, même quand il recourt à une naïveté provocante. L'humour de Copi qu'Alfredo a souvent servi et qui l'a parfois inspiré est plus grinçant que le sien, qui est plus enfantin, plus direct, plus émotionnel dans son résultat, mais souvent extrêmement sophistiqué dans sa conception. Le temps qui sépare le rire des pleurs est chez lui infime, mais ne les confond pas. Et l'ironie n'exclut chez lui ni le désir, ni l'amour, ni l'admiration, ni l'émotion, ni même la compassion.

D'abord, comme le souligne Alfredo d'emblée, le comique implique le respect maniaque du rythme et de la nécessité : il faut évacuer l'inutile, l'explicatif, le commentaire et le redondant qui vont retarder et probablement détruire l'effet. Mais il faut également fuir l'obscurité qui viendrait d'une excessive ellipse. Le comique doit faire appel à un terrain de sensibilité et de références communes, mais doit surprendre. Le comique enfin s'enracine dans l'autodérision, avant de recourir à la dérision de l'autre. Les mauvais comiques de music-hall sont ceux qui chargent les autres. Les meilleurs sont ceux qui se moquent d'eux-mêmes. Le comique doit donc puiser dans les mêmes ressources humaines que le tragique et

doit observer des règles de représentation esthétique de la même nature, en chassant, de la même façon, tout risque d'ennui.

Le malentendu que fait naître le comique concerne non seulement son élaboration (de mauvais observateurs croient qu'on s'amuse en concevant un spectacle comique et qu'on le conçoit pour s'amuser : or c'est faux, les auteurs comiques sont angoissés à l'idée de ne pas contrôler la matière et le rythme du spectacle), mais aussi sa fonction pour l'auteur ou le metteur en scène. Sans même citer Pasolini ou Jean Genet, qui sont également des auteurs comiques, on peut se rappeler que Shakespeare ne change pas de nature en faisant rire le spectateur dans une scène de *Hamlet*. Bien que la plupart des spectacles d'Alfredo soient comiques, il est toujours revenu régulièrement à une tonalité grave, avec des spectacles bouleversants, comme *La Bête dans la jungle* ou *Les bonnes*. Et comment oublier les larmes d'émotion qui brillaient dans les yeux des spectateurs lors de la scène finale de *Famille d'artistes*, qui était pourtant une comédie inénarrable ?

Comme Chaplin et Fellini, Alfredo Arias a toujours su concevoir la dernière scène. Il s'agit de concentrer dans chacun des spectateurs toute l'émotion accumulée, exprimée ou retenue au cours de la totalité du spectacle. Cette concentration peut être obtenue par un effet comique irrésistible, qui suscite un éclat de rire général (mais alors il doit être très surprenant, très fort et sans la moindre réserve), soit par une émotion esthétique, obtenue par des moyens théâtraux (lumière, espace, musique, expression ou geste de comédien). Il ne faut pas qu'un élément nouveau soit fourni par le texte. Car dans le *finale*, le texte seul ne suffit plus. L'écoute ne peut être obtenue de manière assez sûre à ce moment de la représentation. Les informations ont déjà été données pendant le spectacle. Et cette scène finale ne doit jamais clore, mais suspendre le spectacle, pour que, dans le salut des acteurs, la pièce se poursuive, et s'inscrive dans la mémoire affective des spectateurs. Et le salut, porté par la dernière scène suspendue, devient le plus souvent la cause d'une émotion dont on n'identifie pas l'origine et qui fait que le cœur s'emballe, nous réconiant avec une part de nous-mêmes qui, nous le savions pas, nous avait jusque-là quittés.

**René de Ceccatty**

