

*« Le théâtre comme un champ très large de pratiques
du comportement humain »*

**Anca Măniuțiu et Ștefana Pop-Curșeu
en dialogue avec Mario Biagini**



Ștefana Pop-Curșeu : Nous pourrions commencer par quelques questions concernant le Workcenter, plus précisément la manière dont vous travaillez et la manière dont vous sélectionnez les acteurs – membres du groupe.

Mario Biagini : Le noyau du groupe que je dirige a été choisi à partir de six cent demandes.

Anca Măniuțiu : Six cent demandes, par écrit?

M. B. : Oui, par écrit. J'ai commencé par rencontrer tous les Italiens, juste pour parler, puis comme je n'ai pas pu inviter tous les étrangers, j'ai choisi en fonction des lettres de motivation, de leur Curriculum vitae, et après on a fait une sélection qui a duré trois mois. Mais j'avais décidé que depuis le

premier jour de sélection, j'allais commencer un processus de création. Alors, les gens arrivaient en petits groupes, quelques-uns étaient invités à rentrer à la maison après un jour, d'autres étaient invités à rester. Et quelques-uns sont restés du premier jour jusqu'à la fin. Et donc on a commencé à créer avec les gens, comme cela, petit à petit, on a créé un petit noyau, et à la fin on avait un groupe d'environ une dizaine de personnes. Alors avec ces personnes on s'est mis à travailler et dix autres ont été invitées à rester en tant que *guests*. Il y avait une condition: qu'ils aient une vie professionnelle pleine.

A. M. : Justement, je me posais la question si vous avez choisi des professionnels?

M. B. : Pas les gens avec qui j'ai décidé de travailler en permanence, mais les gens que j'acceptais en tant que *guests*, visiteurs ; ils pouvaient venir deux mois, repartir pendant deux mois, revenir trois semaines, mais la condition était qu'ils aient une vie professionnelle pleine. Pour suggérer que cette maladie qu'est le workshopisme (le *workshopping*) ne marche pas ici.

Pareillement, dans le groupe de Thomas¹, les gens ont été sélectionnés sur des lettres mais aussi autrement, parce que nous voyageons beaucoup et souvent nous rencontrons des personnes et il y a une relation qui commence, après on invite cette personne, on la réinvite, enfin, ça dépend des individus, ça dépend aussi du point où nous en sommes dans le travail... Par exemple, maintenant mon groupe va passer à travers une phase de transformation avec la création de leurs nouveaux travaux et nous suivons aussi l'évolution des membres du groupe. Car quand les gens sont en train de travailler sur quelque chose depuis six, sept ans, ils commencent à développer des besoins créatifs et personnels qu'il faut prendre en considération, sinon, le groupe se désintègre. Sinon, les dons, les talents des gens ne deviennent pas une base pour une autonomie artistique. Et moi je veux avoir des collègues autonomes artistiquement, qui soient responsables de leurs propres actes, sur scène, pendant les répétitions, dans l'organisation du travail, dans la création des projets et qu'ils prennent des initiatives.

§. P.-C. : Quand avez-vous mis les bases de ce groupe avec lequel vous travaillez aujourd'hui dans le cadre du Open Program ?

M. B. : J'ai commencé à travailler avec les gens qui sont ici depuis le plus longtemps, il y a sept ans, et pour les gens qui sont plus jeunes dans le groupe, ça fait deux ans que nous travaillons ensemble.

¹ Il s'agit de Thomas Richards, l'autre héritier en titre de Grotowski, travaillant à Pontedera.

A. M. : Et vous avez des répétitions tous les jours...

M. B. : Ah oui, tous les jours. Au minimum huit heures par jour en salle. Puis il y a le travail d'organisation, d'administration et les voyages. Et là il y a un problème, parce que souvent, pour des raisons de survie, puisque nous n'avons pas vraiment de fonds publics, nous finançons notre recherche à travers les projets et à travers la vente des spectacles. Et je pense que nous sommes en Europe peut-être la seule compagnie à ce niveau qui fonctionne avec cette modalité.

A. M. : Vous ne bénéficiez donc pas de fonds publics du tout?

M. B. : Très peu. Bien sûr, il y a la Fondation Era di Pontedera qui participe au budget, mais c'est très peu. Nous avons 20 acteurs...

Ş. P.-C. : Où habitent ces acteurs?

M. B. : Ils habitent dans un village, très près de Vallicelle et ils partagent des appartements (à deux ou trois) avec juste l'essentiel. Parce que de toute façon il n'y a pas beaucoup de temps en dehors du travail.

A. M. : Alors c'est un peu comme dans un couvent.

M. B. : Oui, mais vous connaissez Rabelais, l'abbaye de Thélème, ça ressemble plus à cela... C'était Grotowski qui disait ça. Quelqu'un lui avait demandé si leur travail est comme un monastère. Et il a répondu « Oui, mais, plutôt comme l'abbaye de Thélème ».

A. M. : Mais quel âge avais-tu quand tu as rencontré Grotowski ?

M. B. : Vingt ans. Et j'étais berger. Moi, je venais de la campagne. Et quand j'avais 16 ans je me suis pratiquement enfui et je suis allé à Paris pour travailler dans le théâtre. Je ne connaissais pas le théâtre parce que j'avais vu seulement de l'Opéra quand j'étais enfant. Mes parents m'emmenaient à l'Opéra et je ne comprenais pas un mot, mais j'aimais la machine, cette chose, avec des gens qui regardent et des gens sur scène, c'était fascinant. Et alors, à un certain moment, pendant l'adolescence, il y a eu beaucoup de questions, et j'étais un enfant très maigre, vous savez, je ne jouais pas au foot... et j'étais à la campagne, entouré de gens costauds, et je devais trouver une façon de survivre. Et donc je vivais beaucoup dans ma tête et j'avais beaucoup d'idées et beaucoup

de questions sur le pourquoi des choses, sur ce que je fais, sur ce que je dois faire, sur ce que je suis moi et les autres, et à un certain moment j'ai pensé qu'une façon de passer de la sphère mentale, psychique, vers une sphère matérielle était justement le théâtre.

Alors je suis parti, j'ai trouvé quelqu'un avec qui travailler en France, puis je suis revenu en Italie, je suis retourné travailler dans une ferme, en tant que berger, pour quelqu'un qui avait 500 moutons. Mais un jour, j'étais par hasard à Florence, et j'ai assisté à la conférence de ce monsieur, que je ne connaissais pas... C'était en 1985 et il avait fait un stage de deux mois en Toscane, et à la moitié du stage, il avait donné cette conférence au Gabinetto Vieusseux à Florence qui, après, a été publiée avec le titre « Tu es le Fils de quelqu'un », un texte essentiel pour comprendre certaines choses de sa démarche. Et moi j'ai assisté à cette conférence.

A. M. : Tu étais arrivé tout à fait par hasard ? Tu as vu une affiche ?

M. B. : Oui, par hasard. Et c'était un peu plus drôle, parce que quand j'étais à Paris, un jour j'ai vu une affiche qui disait : « Cours de méthode Grotowski ». Alors, j'avais demandé à un collègue plus expérimenté qui était Grotowski. Et il m'a dit : « Ah, c'est quelqu'un qui organise des rencontres dans les forêts polonaises ». Donc c'était tout ce que je savais. Et puis je suis arrivé à la campagne, et un jour, j'avais ouvert un journal dans un café et j'ai lu « conférence de Grotowski » et alors, Grotowski, Grotowski, c'est le gars qui organise les rencontres dans les forêts... et alors je suis allé, et il faut dire que j'étais un jeune assez arrogant, j'étais très rebelle, agressif, il y avait cette chose qui était restée du temps de l'adolescence, que je n'aimais pas voir les gens mentir. Ça se sent ... et quand j'ai vu ce Monsieur parler, et quand je l'ai vu et j'ai perçu sa présence, je me suis dit : « Aha, il y a donc quelqu'un qui en sait beaucoup, beaucoup plus que moi! »

Ş. P.-C. : Et qui ne ment pas...

M. B. : Qui ne ment pas et qui incarne une connaissance pratique. Et là je me suis dit « je dois travailler avec ce Monsieur ». Et j'ai tout fait, même des choses pas orthodoxes, mais à la fin j'ai dû me résigner à écrire une lettre, pour participer à la première audition qu'on a faite et j'ai été invité pendant trois semaines de travail, puis on a eu un jour libre, puis on a travaillé encore trois semaines, puis personne ne m'a plus rien dit. Et je suis resté. J'ai commencé à travailler avec Thomas...

A. M. : Donc Thomas Richards était déjà là ?

M. B. : Oui, parce qu'il avait commencé une année auparavant à Irvine. Et nous avons commencé à travailler ensemble et très vite nous avons trouvé cette collaboration que Grotowski a développé, je pense, d'une façon très consciente pendant des années. Quand, il y a sept ans, nous avons décidé de créer deux groupes, c'était à la suite d'une impossibilité. Vous savez, entre moi et Thomas, il y a quelque chose de très, très direct. Quand on travaille il y a une autoroute ouverte, c'est très puissant. Et à l'époque on essayait de trouver la manière dont des membres plus jeunes du groupe puissent entrer dans ce courant énergétique, cette possibilité de connexion et d'action en commun, dans ce champ potentiel qui existait et qui était très concret entre Thomas et moi. Et c'était très difficile, parce que c'était tellement fort... et alors on a pensé qu'il faudrait peut-être commencer à travailler séparément avec différentes personnes. Et là, ça a marché. Et bien sûr, tout de suite, les gens du monde théâtral ont pensé que Thomas et moi nous nous sommes querellés, parce que c'est comme ça que les choses se passent d'habitude. Mais non, il y a entre Thomas et moi une fraternité très forte, parce que lorsque vous travaillez avec quelqu'un pendant presque trente ans, on n'est plus seulement des collègues, c'est autre chose. Je pense que c'est quelque chose que Grotowski a semé, entre nous et pour nous et je pense que c'est quelque chose que nous avons cultivé de façon consciente. Thomas est très sage, très sensible, très intelligent et il sait sentir les besoins, il sait écouter, et il a été très généreux avec moi, il m'a donné beaucoup d'espace. Avant de créer le groupe du *Open Programme* je lui ai dit : « Thomas, moi je cherche deux-trois personnes. À la fin il y avait un groupe de 15 personnes et il a été d'accord. Il en est très content. Vous avez vu *I am America* et vous allez voir *The Living Room*... les deux travaux sont très différents formellement, ils sont très différents. Thomas et moi nous sommes très différents, mais il y a une racine commune, il y a quelques chose qui est en commun, comme un désir, une volonté en commun. Et aussi, maintenant une histoire que nous ne pouvons pas effacer.

A. M. : Et depuis combien de temps travaillez-vous séparément ?

M. B. : Sept ans, mais nous voyageons ensemble. Tous les travaux que je fais, Thomas les voit, moi je vois aussi ses travaux, nous en parlons, nous avons une collaboration très étroite.

A. M. : *Ce serait très intéressant pour nous de comprendre comment tu vois ces racines communes pour l'un et pour l'autre. Ça m'intéresse énormément surtout après avoir vu ton travail, après avoir vu comment tes acteurs du Open Programme ont développé une énergie énorme, leur commitment, comme on dit en anglais – l'engagement. Ça m'a fait penser à ce que Grotowski disait : qu'il ne faut pas mettre un masque mais qu'il faut se dévoiler, s'offrir à son public. Je n'ai vu que le spectacle Dies irae, il y a quelques années (dix ans je crois), mais en ville, dans votre ancien siège je crois....*

M. B. : C'était l'ancien siège du théâtre, non pas de notre lieu de création, car nous travaillons depuis le début à Vallicelle, mais nous avons présenté ce travail au théâtre.

A. M. : *Comment toi et ton groupe assumez-vous cet héritage, ces racines grotowskiennes ... ?*

M. B. : Pour ce qui est des jeunes acteurs, aucun d'entre eux n'a connu Grotowski.

A. M. : *Oui, mais toi tu l'as connu, et en même temps, formellement, car nous savons à quel point la forme était importante pour Grotowski, formellement, ce que tu fais est très loin de ce que j'ai pu voir de son travail. C'est pour cela que j'aimerais savoir comment tu te situes par rapport à cette différence.*

M. B. : Même si ce n'est pas modeste, je vais faire une analogie. Grotowski a toujours dit que son travail est basé sur Stanislavski, mais qu'il ne faut pas confondre la pratique de travail de Stanislavski et ses découvertes et sa recherche avec son esthétique qui est répudiée, parce que liée à une certaine période historique etc.

Je pense que Thomas et moi nous avons une grande dette envers Grotowski. C'est quelqu'un qui a été avec nous très, très généreux. Et il est mort. Et dans la vie, comme le dit Panurge, dans Rabelais, quand il fait l'éloge des dettes, il n'y aurait pas de vie, pas d'univers, s'il n'y avait pas *la dette*. On ne peut pas payer cette dette à Grotowski, parce qu'il est mort, il faut la payer envers quelqu'un d'autre, envers une nouvelle génération. Et il y a aussi cette chose qui dans le théâtre peut être véhicule, qui est ce que Grotowski appelait « travail sur soi-même ». Ça veut dire une sorte de pratique intérieure, qui peut être faite avec d'autres êtres humains, liée à la possibilité d'une sorte de changement de perception de sa propre destinée.

Ş. P.-C. : Dans le travail que vous nous avez déjà montré, j'ai essayé de trouver des liens avec ce que j'ai lu et vu de Grotowski, mais ce qui m'a frappé, c'est aussi la performance et la présence corporelle extraordinaire de quelqu'un comme Alejandro, par exemple, qui, en plein chant, en se jetant à terre devenait presque impondérable. Il m'a rappelé un nombre d'exercices que Ryszard Cieślak montrait aux acteurs d'Eugenio Barba. Ma question viserait donc la manière dont vous travaillez le corporel par rapport au vocal, au chant.

M. B. : Nous avons un entraînement, en fait plusieurs types d'entraînements... par exemple il y a un exercice qui s'appelle « motions », que nous faisons chaque jour, et c'est un exercice qui est plutôt un piège pour l'attention, basé des étirements très précis, et tout est fait en synchronisation parfaite d'un groupe et c'est une sorte de test pour l'attention. Nous avons aussi un autre entraînement très dynamique, on peut l'appeler « physique », mais ça donne lieu à un malentendu, parce qu'en fait c'est un entraînement psychophysique lié au contact entre les participants, lié aux recherches de la possibilité qu'a un acteur de rentrer dans un flux associatif non narratif, profond. Cela veut dire, pas la mémoire discursive, narrative, mais la mémoire du corps-âme, si on peut utiliser ce dualisme qui a sa limitation, mais qui fait sens. Ça veut dire que nous ne travaillons pas vraiment avec des exercices physiques, nous ne faisons pas des exercices vocaux, nous créons. Alors là, ce qui apparaît, avec le travail sur les actions avec les chants, sur les actions à travers les chants, sur les actions liées au travail sur la vibration sonore, qui est liée à l'intention... Et bien, pour certaines personnes, cela ouvre une porte vers un processus qui n'est pas réaliste, mais qui est comme un flux d'impulsions, comme un flux de réactions très organique, qui peut être structuré, mais non pas seulement répété. Ça veut dire qu'on peut structurer un flux organique de ce genre, on peut le fixer comme un tremplin et si le tremplin est bien construit on peut s'envoler. Mais ça, cet envol, on ne peut pas le répéter. On peut seulement le mettre en acte ou non.

Donc, là, c'est une question de professionnalité, de technique, mais pas seulement. Il y a deux côtés : celui de la rigueur, de la structure, des obligations face aux autres, des obligations face à la partition du spectacle, de la performance, et, d'autre part, il y a cette chose dedans, ce flux de vie qui doit être contenu, et même mis en opposition avec quelque chose de rigoureux comme une partition très précise. Ce que vous avez vu, dans *I am America*, dans le dernier monologue de Alejandro, est totalement structuré, ce n'est pas du tout improvisé. Les interventions avec le texte dans *Electric Party Songs*, c'est structuré aussi

dans le détail. Pas du point de vue formel, mais de celui des points de contact, des associations, des intentions, des actions, et tout cela peut amener, encore une fois, à la récréation, à la redécouverte de ce processus vivant. Et cela vous pouvez le remarquer dans le travail de Thomas aussi. Et vous allez voir comment pour nous, ce travail de découverte, de cette sorte de force intérieure pas dans le sens de force – de pouvoir, mais dans le sens de force de la vie, d'élan vital, comment cet élan vital, dans la personne qui est en train d'agir, change de qualité. Ça veut dire que cet élan commence presque au niveau biologique, devient quelque chose de plus subtil, c'est comme si la perception et la présence même de l'acteur (et, par conséquent, celle du spectateur, de l'observateur, du témoin ou comme vous voudriez l'appeler), peut changer de façon délicate, et même la perception de la lumière de la salle change, bien que la lumière en soi ne soit pas changée. La luminosité de l'espace change, la perception du passage du temps change, il y a donc un changement entre *avant* le spectacle et *après*. Il y a quelque chose qui a changé...



Partie centrale de l'espace scénique du spectacle *I am America*, Vallicelle, siège du Workcenter, Open Program, dirigé par Mario Biagini, 11.12.2014 (photo Ștefana Pop-Curșeu)

Vous allez voir par exemple ce soir dans *The Living Room*, le travail de l'équipe dirigée par Thomas : ça commence dans une situation très quotidienne, des gens qui se rencontrent dans un *living room*, qui ne se connaissent pas, quelqu'un apporte quelque chose à manger, et petit à petit les gens commencent à bavarder, ça commence de façon délicate, ça arrive à des moments d'intensité très forte, et ça retourne dans le quotidien, dans la vie de tous les jours, mais quelque chose est différent entre les gens. E ce travail-là a été aussi une tentative d'essayer de passer outre, de passer au-delà de l'anonymat de la rencontre avec un observateur, spectateur. Vous savez très bien qu'on va dans un festival, on fait trois fois le même spectacle, on ne voit jamais les spectateurs, ils arrivent, ils partent, c'est des inconnus, et même pas des inconnus, ce sont des silhouettes sans visage. Et dans ce monde-ci, nous pensons que le théâtre peut encore remplir cette fonction qui est le contraire de tout cela, c'est-à-dire quelque chose où la personne, l'individualité, puisse apparaître avec les autres, où la différence puisse apparaître au sein de ce qui est commun à tous. Nous pensons le théâtre comme un champ très large de pratiques du comportement humain...

A. M. : Une pratique presque artisanale...

M. B. : Tout à fait artisanale. Ça veut dire pas naturelle, ça veut dire acquise, dans certaines traditions depuis la naissance, dans d'autres, depuis l'adolescence ou depuis la maturité. Nous pensons que ce phénomène humain dans toutes ses formes, peut avoir encore cette valeur précieuse de pouvoir être le prétexte pour une rencontre qui puisse te transformer et me transformer pendant un moment, un petit moment et qu'on peut ressentir, sentir, parler, penser de façon autre et que pendant quelques moments notre monde change.

A. M. : Ce que tu disais m'a fait penser au magnifique texte de Grotowski, L'art comme véhicule, où il disait qu'il s'agissait d'atteindre un niveau plus subtil d'énergie, et il donnait cet exemple, cette métaphore de l'ascenseur avec la corbeille qui monte.

M. B. : Oui, tout à fait.

A. M. : Et je pense aussi au fait qu'il ne s'agit pas de découvrir quelque chose de nouveau, mais de chercher quelque chose qu'on a oublié et qui se trouve en nous et je crois que votre travail se situe dans cette zone...

M. B. : Absolument, comme vous voyez, pour un acteur qui commence à découvrir quelque chose, qui commence à rentrer dans un espace de liberté, d'un coup il y a un phénomène qui se passe : par exemple, le fait qu'il n'existe

plus la notion de *juste* ou *faux*, tout est évident tout apparaît comme une évidence qui crée son propre sens. Dans la relation entre metteur en scène et acteur, ou entre l'acteur et un autre acteur, ou dans la relation entre l'acteur et l'observateur, il y a quelque chose qui prend un sens autre.

A. M. : Immédiat... Ce n'est pas une relation médiée...

M. B. : Oui, immédiat, ce n'est pas médié par la narration, par exemple. Cela peut aider, à certains moments on peut utiliser la technique de création, de narration à travers le montage, ça veut dire une opération faite par le metteur en scène, de l'extérieur, on peut utiliser la technique du montage narratif, pour laisser comme un petit morceau de chocolat au mental qui parle tout le temps. Donc la personne, au lieu de se demander tout le temps « Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui se passe ? », elle a cette partie du mental qui bavarde tout le temps qui dit « ah oui, c'est ça...voilà ce qui se passe ». On lui donne donc un petit morceau de chocolat et le reste est libre de réagir à ce qui est réel, à ce qui se passe là et maintenant.

Ş. P.-C. : Et dans cette redécouverte de soi et de la mémoire perdue, la voix joue un rôle essentiel et elle est extraordinaire dans la manière dont vous l'exploitez.

M. B. : La voix est quelque chose de si mystérieux, parce que c'est comme une porte entre le monde soi-disant intérieur et le monde extérieur. Et la voix agit dans une certaine direction. Et souvent, dans des moments importants de la vie, quand quelque chose se passe, quand un choc arrive, quand on est dans un état de grande joie, ou de grande souffrance, ça passe dans la vibration de la voix. Et ça se transmet directement, vraiment au niveau de la vibration sonore d'un individu à l'autre. Et donc on travaille beaucoup sur ça mais pas du tout dans le sens de la recherche de création d'effets sonores, pas du tout. Le travail sur la vibration est essentiellement un travail sur l'intention. C'est l'intention qui crée la vibration, l'intonation... bien sûr, on travaille sur la syntaxe, le sens. Donc le texte est mémorisé en servant la syntaxe, le sens ; mais tout ce qui est ce fleuve qui porte le sens, est lié au travail sur les actions physiques, dans le sens d'actions psychophysiques, pas dans le sens de mouvements, mais de *motor of tasks*, qui est quelque chose de beaucoup plus complexe.

A. M. : Tu as amorcé une réponse à la prochaine question que je voulais te poser, à savoir pourquoi ce choix du spectacle musical ou du concert, puisque ce choix est bien visible et très puissant. Même à l'intérieur du spectacle I am America, la musique avait joué un rôle très important.

M. B. : Oui, d'une part, je pense que c'est aussi un héritage grotowskien, c'est-à-dire de Grotowski. Lui-même disait « quand je vois des films de mes tout premiers spectacles, je me rends compte maintenant qu'ils étaient chantés, qu'ils étaient tous chantés ». C'est vrai qu'avec lui on a beaucoup travaillé à travers les chants et à travers des chants très spécifiques, très puissants.

A. M. : C'est vrai que dans ses spectacles il y a une sorte d'incantation...

Ş. P.-C. : Comme une psalmodie, une étrange liturgie...

M. B. : C'est exact. Et le fait est que nous sentons par exemple que pour contacter les nouvelles générations, c'est beaucoup plus direct de travailler en mettant la poésie en musique. Et d'ailleurs dans l'histoire de l'humanité, la poésie n'a jamais été séparée de la musique. C'est seulement depuis quelques siècles, depuis l'invention de l'imprimerie que cela est arrivé. Depuis Homère, c'est l'incantation, c'est la métrique non pas quantitative mais qualitative. La métrique classique dans le sens vrai est *qualitative*. Elle sert la syntaxe, elle sert le texte, le sens. Grotowski disait une chose très, très belle à propos du sens : « Le sens est faire passer le sens ». Il n'y a pas de sens si je ne fais pas l'action de faire passer le sens. Ça veut dire, l'intention : pourquoi je parle ? à qui ? d'où ? et toutes ses questions, l'ABC de Stanislavski, c'est le travail que nous faisons chaque jour. Nous sommes toujours sur l'ABC, ça suffit pour toute une vie. Et sur cela se greffe cette recherche très personnelle que Grotowski a faite pendant toute sa vie sur ce mystère d'intériorité humaine. Qu'est-ce que c'est ? et Qu'est-ce ce mystère d'intériorité humaine dans une relation ?

A. M. : Plus on avance et plus le territoire est inconnu. On n'arrive jamais à l'éclairer complètement.

M. B. : Absolument et la création est l'ouverture d'un champ inconnu. Sans cela ce n'est pas une création, mais une répétition qui peut marcher parce que ça donne du travail, mais est-ce que c'est de la recherche ? est-ce que c'est de l'art ? *L'art c'est la découverte de ce que je ne connais pas*. Et ce n'est pas qu'après j'en connais plus ; le pas suivant, la création efficace est celle qui ouvre le prochain domaine d'inconnu.

A. M. : Je me suis réjouie à t'entendre parler hier du fait qu'il n'y a pas d'écart, de précipice, entre les différentes phases traversées par Grotowski, c'est-à-dire la phase théâtrale et les autres phases, para-théâtre, théâtre des sources, drame objectif (ou enfin ce qu'il a fait à Irvine, car on ne le sait pas très bien) et la dernière étape développée ici à Pontedera. Pourquoi ? Parce que moi, intuitivement, j'avais parlé de cela à mes étudiants,

car en lisant beaucoup sur ces différentes phases je me suis dit « je ne vois pas du tout de contradiction, je vois une recherche qui embrasse des formes différentes, mais les bases, l'essence, les fondements sont les mêmes. Dès le début il recherchait la même chose qu'au final, ce que je trouve absolument fascinant, parce qu'une telle constance dans la recherche et dans le fait d'assumer une austérité spirituelle au sein de cette recherche me semble fabuleuse et unique dans le monde du théâtre.

M. B. : Absolument, au moins dans ce qui est notre domaine de connaissance occidental. Et il y a aussi le fait que je pense que l'aventure théâtrale de Grotowski, a été le champ, le domaine dans lequel il a pu, à travers le travail avec les autres, en découvrant les autres, découvrir quelque chose de lui-même. Et peut-être même pas découvrir, mais pouvoir être capable de se poser toujours de nouvelles questions ; de toujours continuer jusqu'au dernier moment de sa vie (parce que nous avons été avec lui jusqu'aux tout derniers moments de sa vie, ici à Pontedera), avec cette question : « Qu'est-ce que c'est que la vie humaine ? Qu'est-ce que c'est que ce phénomène qui fait que la nature acquiert une auto-conscience ? Qu'est-ce que c'est que cette chose très précieuse qu'est l'être humain sur cette planète ? et *Qui* est-ce que cela sert ? non pas à *quoi* cela sert... et à cela, bien sûr, il n'y a pas de réponse définitive.

Et je pense que pour Grotowski, l'enseignement le plus puissant a été qu'il n'y a pas de fin à cette quête et que quelqu'un peut arriver à la fin de sa vie et passer la relève, et c'est l'autre qui continue et ainsi de suite. Puisque c'est un travail de générations, c'est clair qu'il était un génie, une personne avec un talent énorme, une intelligence effrayante, une capacité d'amour sans limites, et en même temps quelqu'un qui était conscient de faire partie d'une tradition artisanale et qui voulait que cette tradition continue. Il avait un énorme respect pour toutes les manifestations de cette tradition artisanale. Pas seulement pour ce qui est « expérimental », « d'avant-garde », non, non, non, pour tout le travail honnête.

Ş. P.-C. : *Les vers aussi, les textes que vous avez choisis, les poèmes de Ginsberg, vont-ils dans la même lignée, de faire découvrir aux spectateurs un peu d'eux-mêmes, un peu des autres, de ce que ce monde porte en lui et de les faire réagir en quelque sorte ?*

A. M. : *L'esprit contestataire qu'il ne faut pas ignorer, n'est-ce pas ?*

M. B. : Il y a ça aussi, mais je pense que dans ce que nous faisons il n'y a pas la tentative de faire réagir les autres, mais de se mettre soi-même en question et de se demander à quoi je réagis dans ma vie, vers quoi je suis réactif, et est-ce que ces réactions sont vraiment ce que je veux intentionnellement ? Qu'est-ce que je veux de ma vie et qu'est-ce que je peux faire ?

Qu'est-ce que je peux donner, quelles sont mes limites et comment je peux pousser ces limites un peu plus loin avec l'aide des autres ? Il n'y a rien que nous puissions faire seuls. Rien. Grotowski était très conscient de ça et il a exploré pas seulement la nature de l'action humaine chez l'acteur, mais la nature de l'être humain comme une identité relationnelle.

A. M. et Ş. P.-C. : Nous vous remercions.

M. B. : C'est moi qui vous remercie, vos questions ont été très, très intéressantes et j'apprécie d'autant plus que c'est une pratique intelligente qui n'est malheureusement plus à la mode...



Not History's Bones – a Poetry Concert, Open Program directed by Mario Biagini, Teatro Era di Pontedera, 12.12.2014 (photo Ştefana Pop-Curşeu)



Mario Biagini donnant des indications à ses acteurs avant le spectacle (photo Ștefana Pop-Curleu) *The Hidden Sayings*, Open Program, Teatro Era di Pontedera, 14.12.2014 (photo Ștefana Pop-Curleu)