



© Louise Quignon

Victor Roussel : *Aux prémices de vos créations, il y a souvent un désir d'aventure, une expédition qui se monte. Quelle forme a pris le voyage au début de La Grande Marée ?*

Simon Gauchet : L'impulsion du voyage, présente dans beaucoup de mes créations, est d'abord liée à un désir d'enfance : lorsque mes parents me demandaient ce que je voulais faire plus tard, je répondais « aventurier ». Au moment de faire mes études, j'ai rêvé un temps de devenir anthropologue. Ma façon de faire du théâtre est encore très liée à cette envie d'aller voir ailleurs, d'explorer l'inconnu. Dans un précédent projet, nous avons par exemple construit un radeau en bois et sommes partis pendant neuf mois à la recherche de l'île d'Utopie, rejoignant la mer par le canal d'Ille-et-Rance et la Rance. Se superposaient alors un territoire géographique et réel – la rivière sur laquelle nous naviguions – et des territoires imaginaires que nous pouvions déployer en faisant escale dans onze communes d'Ille-et-Vilaine et des Côtes d'Armor. Avec *La Grande Marée*, l'envie première était de continuer à arpenter des territoires rêvés. En l'occurrence, il s'agissait d'imaginer ce que la mer dévoilerait si elle se retirait, si toute l'eau refluaient. Faudrait-il

THÉÂTRE

DE LA BASTILLE

LA GRANDE MARÉE

SIMON GAUCHET

ENTRETIEN

alors explorer ce réservoir mythique et terrifiant, soudain rendu accessible ? Faudrait-il aller voir ? C'est un rêve un peu monstrueux que raconte notamment l'écrivain fantastique Howard Phillips Lovecraft : « *La marée refluaient horriblement – révélant des endroits du lit de la rivière qui n'avaient jamais été exposés aux regards* ». Cette réflexion a ensuite croisé le mythe de l'Atlantide lorsque la journaliste Brigitte Salino m'a envoyé un article, écrit à la fin des années quatre-vingt, où elle s'entretenait avec Dietmar Kamper, un anthropologue allemand. Avec d'autres chercheurs, il s'apprêtait à monter une expédition à la recherche de cette île mythique, dont l'engloutissement a été évoquée par Platon. Cette coïncidence, la manière dont le réel fabrique toujours des échos, des rebonds, nous a invités à mener notre propre expérience.

V. R. : *Cet anthropologue justement, Dietmar Kamper, disait vouloir en finir avec la fascination pour la catastrophe initiale, le mythe de l'Atlantide, qui hanterait l'humanité. Est-ce que cette catastrophe vous a hantés pendant la création du spectacle ?*

ENTRETIEN

S. G. : La catastrophe habite mon travail depuis mon premier spectacle, *Le projet apocalyptique*, notre besoin de catastrophe, notre fascination même, traverse notre époque, mais aussi toute notre histoire : elle exprime à la fois une peur de l'avenir et un passé qui revient nous hanter. Dietmar Kamper fait l'hypothèse que l'histoire grecque, chrétienne ou juive commencent et s'achèvent par le récit d'une catastrophe. À l'orée du deuxième millénaire, quand nous avons commencé à prendre conscience des bouleversements climatiques, est né le sentiment puissant qu'il fallait rompre ce cycle, comme une promesse faite aux générations futures. Comment expliquer alors notre inaction ? Cette catastrophe suscite-t-elle chez nous de la peur ou du désir ? Sommes-nous en train d'attendre la montée des eaux car l'idée d'une fin des temps nous rassure ? J'aime beaucoup cette théorie de Sándor Ferenczi qui, dans son essai *Thalassa*, explique que nous avons envie d'être engloutis à nouveau, que nous sommes des êtres aquatiques en exil et que nous rêvons de retourner dans l'océan comme on retourne dans le ventre de sa mère.

V. R. : *Au cours des répétitions, vous avez mené des « immersions » avec votre équipe. En quoi consistaient-elles ?*

S. G. : Avec Martin Mongin, l'auteur de la pièce, nous voulions proposer aux interprètes d'explorer des territoires aux limites de notre imagination, des lieux touchés par la question de l'engloutissement. Nous avons commencé par la baie du Mont Saint-Michel, pour avoir une sensation de cette mer qui se retire très loin et dévoile ce qui nous était caché. Nous avons exploré la lande de Saint-Just et dormi non loin de ses mégalithes, puis la rade de Lorient, nous avons plongé au large de l'île de Santorin, ou encore arpenté la plaine de la Crau. C'était une façon de nourrir la dramaturgie du spectacle en conviant sur scène les territoires que nous avons arpentés, ces endroits qui portent en eux une

on se retrouve également à chercher ce qui a été englouti en nous, on devient les abysses, on part en quête de notre Atlantide intérieure

mémoire, les traces d'un passé lointain. Avec les comédiens, nous rêvons à une polyphonie de lieux. Ces immersions sont aussi une façon d'inviter tous mes collaborateurs à se fabriquer une intelligence de la pièce, à vivre le processus de création comme une expédition, avec ses péripéties. Mais ce que nous découvrons aussi au fur et à mesure des répétitions, c'est qu'en faisant résonner notre expédition et celle de Dietmar Kamper dans les années 80, en rejouant cette quête de l'Atlantide et son échec, nous reprenons à notre

insu un imaginaire colonial dont il nous faut sortir. Le motif de l'expédition est le fruit d'une histoire expansionniste, coloniale et très masculine de l'Histoire occidentale. Dans son dernier ouvrage, Baptiste Morizot dit notamment que l'expédition est un mythe européen, et dresse ensuite une histoire alternative d'explorateurs qui, dans la région des grands lacs américains, avant la grande

extermination des populations natives, ont été obligés pour survivre de tisser des liens pacifiques, d'inventer une diplomatie qui délaisse l'esprit de conquête pour privilégier une négociation permanente avec le réel.

V. R. : *Si l'Atlantide est votre point de départ, le spectacle s'enfonce peu à peu dans une grotte antédiluvienne. Pourquoi cet espace vous-a-t-il intéressés ?*

S. G. : La grotte vient de la rencontre avec un paléophilosophe, Constantin Rauer, qui devait faire partie de l'expédition allemande de 1989, mais également de Ferenczi et de sa théorie de la régression thalassale. Pourquoi sommes-nous attirés vers notre origine ? Pourquoi sommes-nous tentés de revenir à la source, comme les saumons remontent la rivière pour mourir là où ils sont nés ? Les scientifiques tentent d'expliquer le Big-Bang, les paléontologues creusent la terre à la recherche de fossiles, beaucoup finissent par retourner vivre dans la région où ils ont grandi. Ce retour vers l'origine, vers cette catastrophe qui nous a créés, c'est presque un mouvement de l'humanité, un trait de notre espèce. Nous avons

ENTRETIEN

donc passé une semaine au Cap Fréhel en Bretagne à explorer les grottes marines qui ponctuent les falaises. Martin Mongin nous a fait découvrir plusieurs grottes qu'il avait cartographiées avec l'aide d'autres spéléologues et qui étaient peut-être inconnues jusque-là. Il y a des espaces qui ouvrent du temps à l'intérieur de nous, ces grottes en font partie. D'après de nombreuses légendes collectées par le folkloriste Paul Sébillot, des fées y habitaient autrefois, puis elles ont disparu des récits populaires, comme si le monde s'était vidé de son imaginaire. La grotte reste pourtant un territoire puissamment mythologique, à la fois refuge, réceptacle et espace maternel. En explorant ces grottes lorsque la mer se retire et libère l'accès, on se retrouve également à chercher ce qui a été englouti en nous, on devient les abysses, on part en quête de notre Atlantide intérieure, des souvenirs et des rêves qui se sont sédimentés en nous.

V. R. : *Vous acheviez votre dernier spectacle en construisant un arbre suspendu au-dessus de la scène. Quelles matières avez-vous choisi de manipuler pour fabriquer cette Grande Marée ?*

S. G. : Sur scène, nous manipulons de grandes toiles peintes qui servaient de décors d'Opéra. Elles permettent de créer un espace spectral et malléable, des images toujours mouvantes, à l'intérieur desquelles nous pouvons entrer, disparaître puis réapparaître. Elles permettent de penser la représentation d'une image comme une sorte de matière vivante, un écosystème dans lequel nous pouvons voyager. Comme dans la nouvelle *Une descente dans le Maelstrom* d'Edgar Allan Poe : des fragments d'époques tourbillonnent autour de nous, nous tournons avec elles puis les regardons depuis les bords du rêve. Le tissu fabrique cette complexité du regard. D'ailleurs, nous avons commencé l'archéologie de ces toiles peintes, qui portent donc les traces d'anciens spectacles, et nous avons fait des découvertes étonnantes. L'une d'entre elles représente un paysage de steppes, au dos est écrit *Plaine de la Crau*. Cette plaine, située à côté d'Avignon, est un ancien lit de la Durance qui, en s'asséchant, a dévoilé des pierres étranges,

de gros cailloux ronds, bientôt devenus paysage mythologique. Selon Eschyle, la légende raconte qu'Hercule, à court de flèche, s'est battu contre les Lygiens en leur jetant ces pierres tombées du ciel. Cette toile peinte a en fait servi de décor à l'Opéra *Mireille* de Charles Gounod. Dans le quatrième acte, Mireille avance dans ce désert et, frappée d'insolation, hallucine et aperçoit une cité surgir au milieu de la steppe, comme le mirage d'une nouvelle Atlantide. De coïncidence en coïncidence, l'imaginaire bifurque encore !

V. R. : *Ces toiles ont-elles participé à l'écriture du spectacle ? Ont-elles, un peu à la manière du poète Henri Michaux, proposé une esthétique du pli ?*

S. G. : Olivier Bricchet, le scénographe du spectacle, partageait avec nous la réflexion suivante : à chaque fois que nous les manœuvrons pour créer un paysage précis, l'endroit le plus intéressant à explorer n'est jamais celui que nous présagions ! Elles ont leur autonomie et nous échappent en permanence, elles ont leur histoire et leur dramaturgie propres. Une dramaturgie du pli, oui, en quelque sorte. Il suffit en effet d'un pli pour rapprocher deux surfaces qui paraissent d'abord lointaines, irréconciliables, et la géographie des rêves communique soudain avec la profondeur inexplorée des océans. En arpentant ces plis, en soulevant le rideau, les interprètes deviennent des êtres du seuil...

V. R. : *La Grande Marée suit donc une dramaturgie du rêve, de l'inconscient. Comment avez-vous articulé le travail d'écriture et de jeu ?*

S. G. : *La Grande Marée* prend la forme d'une série de récits d'expédition et de rêves enchâssés. Martin Mongin rapportait cette formule pour décrire la dramaturgie des rêves : au moment où nous le vivons, nous n'avons pas l'impression qui flotte dans *L'Expérience de l'arbre*, ou celle l'océan qui s'éloigne pour *La Grande Marée*. Sur le moment, je ne comprends pas vraiment ce que raconte cette première intuition, ces images me hantent un peu, puis prennent sens pendant

ENTRETIEN

les répétitions. Comme si le processus de création servait d'abord à élucider cette image initiale. d'être dans un rêve, même les incohérences fabriquent du sens. Les questions de l'emboîtement, du glissement, sont un terrain de jeu passionnant pour les interprètes car le théâtre est un art de la convocation. Sur scène, iels peuvent passer d'une époque à l'autre, changer d'espace en quelques secondes, sans avoir besoin d'un lien rationnel mais en faisant une expérience sensible, physique. Tous les matins, pour commencer chaque répétition, nous nous racontons nos rêves, cela fabrique une communauté, mais nous voulions aussi voir si nos rêves influaient sur notre travail et, inversement, comment l'imaginaire que nous déployions sur le plateau pouvait se prolonger dans notre sommeil. En fait j'ai l'impression que chaque spectacle se fabrique à partir d'une image, comme celle d'un arbre flotte dans *L'Expérience de l'arbre*, ou celle l'océan qui s'éloigne pour **La Grande Marée**. Sur le moment, je ne comprends pas vraiment ce que raconte cette première intuition, ces images me hantent un peu, puis prennent sens pendant les répétitions. Comme si le processus de création servait d'abord à élucider cette image initiale.