

## Conversation avec Marja Nykänen, Théâtre d'Illusia

Marionnettes et traditions

(publié in « PRO-VOCATION » les cahiers de la marionnette/ed.TJP CDN Strasbourg – 2005)

**Emmanuelle Ebel :** Après un premier spectacle intitulé *Premier Chant*, votre compagnie a monté son second spectacle, *Le Roi-Océan*, racontez nous votre parcours.

**Marja Nykänen :** Premier chant était notre premier spectacle de marionnette sur eau. C'était spectacle pour les tout petits, sans texte, donc nous avons travaillé uniquement sur le visuel. Il y avait juste un argument qui venait du premier chant des cinquante chants du Kalevala. Ce spectacle porte le nom du premier chant qui en était le sujet.

J'ai fais des études sur les marionnettes sur eau vraiment traditionnelles. On a voulu aller un peu plus loin que les vietnamiens sur deux points : l'objet lumineux, c'est-à-dire intégrer des petites lumières dans les marionnettes et utiliser aussi les lumières comme un élément de décor, mettre en valeur les reflets et les lumières dans l'écran. Notre seconde ambition était d'adapter une technique qui demande un nombre important de manipulateurs, à une équipe réduite de deux manipulateurs pour gérer un spectacle intégralement. Le travail de la marionnette sur eau est une technique, si on parle de technique pure de la marionnette, qui est techniquement très simple : il y a une tige, il y a une marionnette qui est traversée par un axe et au dessous de la tige il y a un gouvernail. Dans *Premier Chant*, on a enlevé l'idée du gouvernail ou on l'a déguisé, on a mis une autre marionnette à la place. Cela faisait qu'en tournant la marionnette au-dessus de l'eau il y avait une autre marionnette. Cela permettait un changement de marionnettes plus rapide parce qu'il n'y a pas besoin d'enlever la tige, on a fait de petites modifications comme ça. Dans *Le Roi-Océan*, il ya un mouvement circulaire qui est intéressant mais qui est limité parce que le gouvernail bouge et utilise la fore de l'eau, dans *Le Roi-Océan* en l'occurrence il y a des scènes où l'on veut faire tourner très vite les yourtes, on a du enlever complètement les tiges, donc on a gardé des objets qui flottent, on enlève tout le système de manipulation et on manipule directement avec les mains. Pour faire tourner on a enlevé les tiges, on a enlevé le gouvernail. De même, au début on a essayé de travailler avec des jets d'eau et on s'est vite rendu compte que la main est le moyen le plus rapide de produire cet effet. L'effet est plus intéressant quand il est fait avec la main que ce qu'on a pu inventer pour l'instant comme système mécanisé. On fait un travail qui est encore assez traditionnel au niveau des marionnettes mais en même temps j'ai l'impression que plus ça avance, plus on simplifie les techniques existantes pour que, rythmiquement, on arrive à de nouvelles solutions.

**EE :** Donc, d'après ce que vous dites, vous partez d'une technique traditionnelle mais sans vous limiter. Vous vous dites : on peut se permettre d'ajouter des techniques contemporaines dans ce qu'on fait ou essayer de détourner ces pratiques traditionnelles pour trouver l'effet qui va convenir à ce que l'on veut raconter.

**MN :** En effet, ça c'est le résultat, le chemin n'est pas aussi simple, en ce qui me concerne, ça a été un peu à l'envers, quand j'étais à Charleville, je pensais pouvoir faire beaucoup mieux que les vietnamiens, donc j'ai fais directement des adaptations sur les marionnettes traditionnelles. Elles n'ont pas du tout marché, donc j'ai été obligée de revenir à la technique pure. En fait je suis très traditionnelle dans mon

apprentissage. J'ai toujours essayé d'y échapper et finalement j'ai du vraiment me concentrer sur la manipulation pure avant d'être capable, d'avoir un tout petit peu de liberté dans la manipulation et d'essayer de les transformer ou de les dépasser. Nous suivons un chemin qui est long, on sait cela, avant que réellement on puisse épurer une technique il faudra encore beaucoup de temps.

EE : Vous vous êtes rendue au Viet-Nam pour apprendre ces techniques auprès des praticiens sur place ?

MN : C'était notre idée, effectivement il ya dix ans, comme j'avais fait beaucoup d'erreurs dans notre travail de diplôme, je me suis dis : il faudra que j'aille au Vietnam pour suivre un enseignement pour voir, pour comprendre... Je pense que tout le monde fonctionne comme ça quand quelque chose ne fonctionne pas comme on avait espéré et bien ça donne faim, on a envie d'aller plus loin. En tous les cas c'est ce qui s'est passé pour nous concernant les marionnettes sur eau. Lorsque j'ai fais mon spectacle de diplôme, à la fin, les marionnettes cassaient tout le temps, on ne pouvait pas faire deux filages de suite, il fallait toujours trois ou quatre jours pour réparer. Nous sommes partis au Viet-Nam en espérant qu'on allait rencontrer des marionnettistes et qu'on pourrait en parler. Finalement les vietnamiens n'ont pas voulu nous montrer leur savoir faire mais on a réussi à avoir quelques livres avec des dessins techniques, ce qui nous a permis d'aller plus loin.

EE : Il y avait une réelle réticence à transmettre cette technique à des européens, à des gens qui ne font pas partie de cette culture et cette tradition en eux.

MN : Je pense que c'est même entre eux, ça a été un travail que la maison des cultures du monde a réussi à faire mais... Même pour les vietnamiens, dans cette technique, c'est très long d'inventer de nouveaux effets et les corporations sont très fières. Comme c'est un art très difficile et pas forcément bien reconnu, il n'était pas question de montrer les coulisses et les ficelles techniques des représentations. Nous avons accepté cela, c'était aussi par humilité, on savait qu'on n'allait pas pouvoir, en quelques semaines, déchiffrer un langage. Mais par moments, on apprend aussi par manque d'informations. En occident on pense souvent que chaque chose a sa solution assez rapidement, alors quand on a des marionnettes qui se cassent il y a toujours quelqu'un qui nous dit : mais pourquoi vous faites comme ça, ça serait beaucoup mieux pour vous de faire comme ça, chaque fois on essaye, mais pour le moment on n'a pas trouvé de solution idéale. Ce sont des marionnettes qui vieillissent, qu'il faut entretenir, il faut avoir un rapport à la destruction et à la naissance qui est constant et ça fait partie des règles du jeu. Ça fait partie des choses que j'ai apprises.

Au niveau de la manipulation de la marionnette sur eau, quand on nous demande comment ça se passe, comment ça se manipule, on se sent parfois un peu idiots parce que concrètement : il y a une tige, elle est dans l'eau, vous pouvez aller à droite ou à gauche, en arrière, en avant, faire un tour et disparaître dans l'eau et puis c'est à peu près tout, on a l'impression qu'on ne peut rien faire, qu'on est très limités, comparé aux marionnettes indonésiennes ou chinoises ou même africaines. En fait, le travail est complètement ailleurs, nous on appelle ça un travail d'énergie, ça paraît un peu pompeux, prétentieux, mais il y a quelque chose de très curieux dans la technique des marionnettes sur l'eau, notre état émotionnel se transmet un peu comme par exemple l'électricité dans l'eau. Les états émotionnels ont un peu le même effet il me semble, si le manipulateur est énervé, la marionnette est énervée

et on ne peut pas le cacher, si nous sommes détendus la marionnette a une puissance totalement différente. Quelque chose se passe si nous arrivons à détendre nos bras, à être juste avec la marionnette. Finalement nous ne manipulons pas la marionnette, nous sommes ensemble avec la marionnette pour le public. Les meilleures représentations ont lieu lorsque le public, le manipulateur et la marionnette sont tout d'un coup ensemble. A mon niveau de connaissance, je ne suis pas capable d'apporter de vocabulaire précis sur cette technique. Ce qui est intéressant c'est que nous arrivons là à des limites de la langue. Il s'agit de sensations qui sont complètement vraies aussi dans d'autres techniques.

EE : Il y a une transmission d'énergie du marionnettiste à la marionnette mais aussi à son environnement.

MN : L'eau a un tel poids, une telle force sur la marionnette qui si nous essayons de travailler contre l'eau, nous ne pouvons pas manipuler. Cette marionnette se casse en cinq minutes. C'est l'acceptation de non-contrôle, devient un contrôle

EE : J'ai vu deux spectacles de votre compagnie et je remarque deux points : vous travaillez sur des thématiques mythologiques ou du moins des contes initiatiques et il y a toujours un personnage qui prend le rôle du conteur et qui fait le lien entre l'espace des spectateurs et l'espace de l'eau.

MN : C'est un personnage qui fait partie du théâtre de marionnette sur eau car il y a traditionnellement un orchestre à côté de l'espace de la représentation. Nous pour des raisons surtout financières, pour essayer d'avoir des équipes réduites, nous n'avons pas eu les moyens d'avoir des musiciens en direct, mais on a eu le sentiment, surtout pour premier chant, qu'il était évident que, si on joue pour les tous petits, et que le bassin est noir et la salle sombre, ce ne serait pas possible, il faut quelqu'un qui joue le rôle de transition, de passeur d'un monde à l'autre, il faut que les enfants puissent se rattraper à une personne qui, par un simple sourire, peut détendre l'ambiance. Et dans *Premier Chant*, le petit personnage qui parle et qui fait des bruitages avec des jouets et d'autres choses a aussi le rôle de transmettre des informations aux manipulateurs et aux régisseur-lumière, avec certains sons, le régisseur lumière sait que les marionnettistes sont prêts, c'est vraiment le passeur. Dans *Roi-Océan*, nous avons voulu faire ce choix de texte, le choix d'un texte écrit, donc on a essayé de partager le dialogue entre celui qui est derrière l'écran et celui qui est à l'extérieur, le passeur, on avait l'impression qu'énergétiquement ça s'ouvrait plus au public.

Pourquoi ces textes, *Premier chant* était inspiré par le Kalevala, *Le Roi-Océan* est inspiré de l'histoire secrète des Mongols, mais la structure elle-même vient des traductions des chants des bardes mongols, c'est de ces textes que viennent tous les éléments rythmiques et les logiques poétiques. Je fais partie des gens qui pensent que la marionnette est facilement surchargée de paroles, en tous les cas en nombre de pages, je privilégie plutôt la parole juste que littéraire, ce qui me paraît sur le papier beau, est pour moi rarement possible avec la marionnette. La marionnette a besoin pour dire de beaucoup plus de mouvements pour que ce soit vivant, donc le nombre de phrases se réduit. Pour moi les traditions orales sont souvent plus

condensées dans leur récit que les récits littéraires. Intuitivement je me suis dit que ce texte permettrait de transmettre quelque chose. Au sein de la mise en scène, on recherche ce qui nous permettra d'arriver à trouver des solutions où l'image et la parole peuvent parler côte à côte, se compléter.

EE : Les personnages de ces chants, semblent ne pas être ancrés dans un environnement complètement identifiable ; c'est un peu un terrain mythique, et cet espace flottant que procure l'eau permet de proposer un espace de l'entre deux, entre le ciel et la terre qui permet de faire exister ce type de personnage là.

MN : Oui, c'est quelque chose que je ressens plus intuitivement qu'intellectuellement, j'essaye au théâtre de fuir le temps linéaire, ouvrir l'espace-temps dans un autre sens, peut-être pour échapper à mon pessimisme d'aujourd'hui. Quand je regarde le monde et j'ai l'impression que si je faisais un spectacle concernant ce que je vois autour de moi, il me manquerait l'élan ou la foi ou quelque chose de ce type là, j'ai besoin de puiser dans la recherche d'un axe du monde autour duquel le monde est à réinventer. Tellement de choses changent, et ce qui m'interroge ce sont les choses qui ne changent pas. En communiquant avec les enfants, cette démarche les mets peut-être face à une humanité vue sous un angle différent de ce que peut faire la télévision ou le cinéma.

EE : Le travail sur l'eau, ce travail sur la matière nous sort complètement du rapport plat à l'écran, il y a de la matière sensible, qui donne une profondeur à ce spectacle que peut-être d'autres formes de marionnette ne nous restituent pas autant, ça donne de la chair à l'image...

MN : Tout le monde sait que l'homme n'est pas capable de créer de l'eau, la présence de cette élément est plus fort que nos créations, l'eau nous ramène à notre place, la terre peut aussi faire ça.

EE : Le sujet sur lequel nous avons interrogé les théoriciens dans ce livre est le suivant : « marionnette et démocratie » Quel sens porte l'art de la marionnette ? Qu'a-t-il à nous raconter aujourd'hui. Au cours de notre conversation nous avons abordé cette problématique sous deux aspects. Le rapport aux mythes et l'utilisation des nouvelles technologies avec les volontés de faire des choses et la nécessité finalement de s'inscrire dans la lignée d'une tradition pour parvenir à avancer. Mais vous utilisez une technique traditionnelle en la détournant, vous utilisez un espace clos (n'égal pas l'espace ouvert vietnamien) ce qui vous permet d'utiliser la lumière et la fumée pour construire votre image scénique.

MN : On utilise deux éléments qui nous paraissent importants pour le moment. On a fait des essais avec la vidéo pour le moment ça ne nous a vraiment pas plu, parce qu'on a été trop réalistes dans nos prises de vues, j'ai essayé de filmer de l'eau et de la projeter sur l'écran, mais ça paraissait ridicule, c'était trop artificiel et la véritable eau était tellement plus forte que ça ne fonctionnait pas. Mais là on aimerait bien essayer pour accentuer les lumières, de filmer des teintures pour avoir des effets d'écran avec plus de matière. Pour les lumières, on travaille toujours avec notre jeu d'orgue

d'effets pré enregistrés mais on ne travaille pas avec une automatisation, le lancement des effets est toujours manuel on garde le côté artisanal de la technologie. A cause de l'eau, la longueur d'une scène peut varier de 30 à 40 secondes, c'est énorme, donc on ne pourra jamais faire une régie reprise par quelqu'un qui ne connaît pas le spectacle. Celui qui fait les lumières, doit jouer intimement en manipulant les lumières avec celui qui manipule sur la scène, c'est pareil pour la bande son, on a toujours deux sources qu'on mélange en fonction de la longueur de la scène, on mixe en direct, cela permet d'avoir des univers qui sont très travaillés en studio mais jamais on ne pourra se reposer sur une sorte de « facilité » de la technologie. Dans ce sens là on avance et on recule toujours en même temps.

EE : Il vous faut trouver la manière marionnettique en quelque sorte de la manipuler.

MN : Voilà, il y a de cela, je trouve très intéressant les essais où l'on voit l'agrandissement d'une scène jouée qui est projeté, mais moi, peut-être parce que je suis lente à comprendre ces nouvelles technologies, je ne suis pas encore au niveau du cinéma d'animation. Si j'avais les moyens je ferais des films d'animation avec des peintures en 18 ou 24 images par secondes, je ferais peut-être des choses comme ça. Mais on commence tout juste à avoir la capacité de filmer certains passages et de les projeter en direct, cette possibilité permet de créer un côté marionnettique ou irréel que la technologie lumière ou la technique que nous utilisons actuellement ne peuvent pas nous apporter. C'est un débat intéressant.

Nous vivons dans une société de consommation, aujourd'hui, si quelque chose se casse on ne sait pas quoi en faire. Il faut grandir avec la technologie, intégrer dans la technologie les faiblesses de la technologie, pour que ça reste quelque chose d'humain. La technologie humaine est encore beaucoup plus compliquée que la technologie pure.

EE : En 2007 on a fêté les 30 ans des giboulées, en 2008 on célébrera les 200 ans de Guignol, 20 ans de Charleville-Mézières, on a l'impression d'être dans une période où l'on ressent une volonté de faire une sorte de bilan de ce qui se passe au niveau de la marionnette en France. Est-ce que ça vous touche de faire partie de cette édition des 30 ans de festival ?

MN : Déjà ça me touche beaucoup d'être à Strasbourg. On sent qu'à Strasbourg il y a un peu de toutes les facettes de la marionnette qui sont représentées, il y a quelque chose de sain là-dedans, quelque chose qui me touche personnellement beaucoup. Je pense que la marionnette a toujours puisé sa force dans sa marginalité, donc quand on essaye de forcer l'idée que la marionnette soit un art majeur, j'ai parfois l'impression que l'on nie à la marionnette tout ce que j'aime. Moi j'aime le côté métaphorique, j'aime bien le côté populaire sans être populiste, j'aime le côté sage sans être compliqué. C'est un art mêlé, et si l'on ne prend que le côté formel et qu'on essaye d'en un art extrêmement sophistiqué, majeur, je crois qu'on se trompe... Dans cette fête de la marionnette, ce qui me plaît c'est que ce soit très ouvert.

Je ne suis pas contre le fait qu'on dise que la marionnette est un art, je ne cherche pas la marginalité à tout prix. De temps en temps j'ai peur qu'on enferme la

marionnette dans son côté élitiste, qu'on veuille en faire quelque chose de très compliqué, très intellectuel, qui peut être très sympathique, si on défend son côté marginal. Mais si on veut que ce soit ça qui soit un art majeur, je pense qu'on se trompe. Il faut choisir, on sait que soit on fait des recherches extrêmement pointues pour lesquelles on sait qu'on va toucher un public réduit, mais ce n'est pas grave on fait de la recherche et on partage de bons moments... Soit on essaye de travailler un peu à contre courant ou avec certains mouvements de théâtre où l'on essaye d'ouvrir, de partager les questionnements sur ce qu'est la vie, sans prétention, sans proposer forcément de réponses mais en essayant de poser au moins les questions, et là on est plus dans un chemin humaniste.