

De la gaine chinoise à la marionnette aquatique vietnamienne : Récits d'expériences d'un praticien en exploration.

Je vais vous présenter un exposé qui n'est pas scientifique, car je n'en suis pas un. Je suis un artiste marionnettiste qui a dû, par sa pratique spécifique, entreprendre un travail d'autoanalyse, introspectif et d'autoévaluation, afin de dégager des pistes possibles en matière de méthodologie - entre autres pédagogiques - , de processus créatif, de modélisation et de possible répétition d'une geste spécifique, lié à un environnement spécifique.

Si pour la gaine chinoise, j'ai pu bénéficier d'un enseignement personnalisé, en ce qui concerne les marionnettes aquatiques, en compagnie de Marja Nykänen, co-directrice de notre compagnie, le Théâtre d'Illusia, nous n'avons pas pu recevoir d'enseignement de la part des marionnettistes vietnamiens malgré un séjour d'étude et notre volonté. Notre apprentissage s'est donc fait sur le terrain, en créant nos propres spectacles et expérimentant nos marionnettes.

Et pour entreprendre ce voyage entre les deux mondes, aérien et aquatique, les marionnettes à gaines chinoises et les marionnettes aquatiques, quoi de plus évident, dans un premier temps que de prendre appui pour mon propos sur l'expérience vécue avec la création du spectacle "ROI OCEAN", mise en scène par Marja Nykänen.

Pour ce spectacle, nous avons tenté le mariage de la marionnette à gaine chinoise et la marionnette aquatique et avons passé un temps relativement long pour essayer d'utiliser les propriétés propres à chaque technique.

Entre les deux éléments, les marionnettes nous ont permis de produire et développer des capacités à utiliser les "trajectoires proches de l'accidentel" ou inventer des «combinaisons aléatoires de mouvements (des marionnettes) au contact de l'eau", combinaisons que le marionnettiste parvenait avec de la pratique à deviner et à se servir comme d'une grammaire pour écrire son propre vocabulaire, et jouer de manière moins imprévisible pour lui-même, mais pas pour le spectateur, puisque l'illusion et la "magie" restait" intactes. Il s'y dessine dans ce cas, une forme de modélisation, qui ne sera reproductible imparfaitement que par le même marionnettiste; tout autre marionnettiste, de corps, de nature, d'humeur et de physiologie différente, développera une modélisation évidemment différente : à la manière de l'apprentissage d'un art martial, que cela soit dans l'air ou dans l'eau, le marionnettiste aura dû passer beaucoup de temps à apprendre des gestuelles de bases, dans l'air, puis comprendre l'eau , ou plutôt, "se comprendre dans l'eau" pour que cette grammaire puisse apparaître et se développer. Là réside aussi la difficulté de la transmission d'un tel spectacle où se combinent deux techniques d'énergie et de formes si différentes, mais qui peuvent se combiner à merveille.

A travers notre expérience et nos explorations, il convient donc pointer et d'interroger les distinctions et spécificités des deux techniques du point de vue proprioceptif, ce qui les différencie et ce qui les rassemble. Cela permettra peut-être de comprendre les fonctions qui leur ont été attribuées dans notre spectacle et pourquoi ces choix ont été faits.

Fort de cette expérience humide, j'esquisserais les perspectives et questionnements que nous avons envisagés dans notre travail d'exploration d'une technique asiatique traditionnelle en lien avec ces deux éléments, en vue de développer de nouveaux projets. C'est dans ce sens que j'interrogerai plus particulièrement l'élément aquatique.

EXTRAIT - vidéo

Roi Océan, un voyage entre l'eau et l'air

« Roi océan », est accepté comme une des traductions littérales (en proto-turc) de Gengis Khan. En effet, nous avons, avec ce spectacle, l'ambition d'évoquer la vie et l'œuvre du conquérant Mongol.

Nous étions en pleine tournée d'un précédent spectacle de marionnettes aquatiques (PREMIER CHANT) quand nous avons testé des marionnettes à gaines dans l'eau. Les premiers essais nous ont tout de suite enthousiasmés. Nous savions que nous allions poursuivre l'aventure dans un bassin et tenter le mariage des deux techniques pour la prochaine création.

Lors de l'élaboration du projet, nous avons déjà un certain nombre de questions pratiques :

Tout d'abord, avec qui travailler, quel marionnettiste ? Et quels autres artistes ?

Puis venait la question des marionnettes ? Quelles marionnettes pour quelles fonctions dans la dramaturgie ?

Et enfin, quels dispositif scénographique, sachant que la contrainte du bassin était et est un postulat incontournable ? Quel type de relation au public souhaitions-nous proposer ?

Nous avons écrit un scénario où les dialogues étaient importants. Il avait été écrit en étroite collaboration avec le metteur en scène, un comédien-conteur et moi-même, initiateur du projet. Très rapidement se sont invités des questionnements sur l'apprentissage et la création des scènes, à partir d'improvisations. Il fallait dans le même processus, transmettre et apprendre une technique (ou des techniques) et inventer un spectacle, des scènes.

Nous avons très vite compris que la contrainte de l'eau conditionnait nos conditions de travail : nous ne pouvions pas faire des séances de travail de plus de 2h30. Car même si nous étions équipés comme des hommes grenouilles (avec de solides combinaisons de plongée), notre corps ne supportait pas, même à température clémente, un séjour trop prolongé dans le bassin. Pour la transmission de la marionnette à gaine chinoise, il était évidemment aisé de faire les premiers pas hors du bassin.

Si faire ses « gammes » en survêtement debout sur un plateau de répétition ou dans une salle, les pieds au sec est déjà un travail en soi, Les choses se compliquaient dès lors que les marionnettistes se positionnaient dans le bassin en situation de jeu : à genou derrière un écran, semi opaque/semi-translucide, dans 50 cm d'eau, engoncés dans une combinaison en néoprène – qui comprime chaque cm carré de peau - avec les marionnettes à gaine qui doivent passer sous l'eau de l'autre côté de l'écran, sachant qu'il faut jouer à plusieurs dans le bassin.

Je rappelle que le marionnettiste à gaine est souvent seul dans son castelet, quasiment debout sans bouger : il est la « mesure ». Les dimensions du castelet sont à la dimension de son amplitude de bras, la marionnette à la taille de sa main. La dimension est résolument humaine, l'homme étant considéré comme étalon de mesure pour la pratique. Le castelet est son porte-voix, mais qui sera plus considéré comme une lucarne par laquelle le spectateur va devoir concentrer son attention pour appréhender le jeu des marionnettes. Une sorte de zoom à l'envers, un microscope qui focalisera par la précision du geste et des mouvements des marionnettes, l'attention du public (anecdote du Théâtre de marionnette à Genève en 1999 avec la troupe des fils de Maître Li Tien Lu).

Dans notre bassin, bien que de modestes dimensions par rapport aux bassins des vietnamiens, nous étions deux ou trois marionnettistes, par le choix fait de renforcer les possibilités de jeu théâtraux. C'est d'ailleurs également une tendance que l'on voit apparaître dans les castelets chinois, et pas que...Il fallait donc que dans notre bassin, derrière le rideau de scène, les marionnettistes parviennent à la maîtrise, outre des gestes et mouvement des marionnettes, des chorégraphies et mouvements entre eux dans le petit espace qui leur était dédié « en régie ». C'est-à-dire qu'ils devaient harmoniser et optimiser leurs déplacements en fonction de l'action et du jeu dans une position très inconfortable et peu commune pour les occidentaux. Je dis « occidentaux » car la position à genou sur les talons s'est avérée celle la plus adéquate pour ce spectacle et est une position que l'on adopte traditionnellement au Japon par exemple, sans trop de difficulté.

Très vite, nous avons compris que pour atteindre un niveau de « confort » pour les marionnettistes pour la pratique dans ce spectacle, nous devions les entraîner (nous entraîner) à ces postures et déplacements. La pratique de certaines disciplines des arts martiaux nous ont grandement aidées et finalement à plus d'un titre.

En effet, il y a dans la pratique des arts martiaux une mise en concentration d'énergie, à la fois proche de la pratique sportive mais aussi proche d'une pratique d'« harmonisation énergétique », de mise en état de concentration qui permet de faire abstraction de contraintes physiques et/ou physiologiques. Il s'agissait de proposer aux marionnettistes une mise en condition similaire au pratiquant d'arts martiaux pour que l'état de concentration soit maximal sur un laps de temps relativement court (une séance donc). Quand je dis « arts martiaux », je pense plus particulièrement à la pratique de l'Aikido, ou du TaiChiChuan et QiQuong qui sont des pratiques où l'intention guerrière passe au second plan.

Et nous avons également compris que proposer aux marionnettistes une pratique régulière du TaiChiChuan et du Qi Qong pouvait à terme proposer des « ponts » imaginaires pour comprendre la fluidité d'un mouvement et faire des rapprochements entre le fluide de l'air et le fluide de l'eau. Evidemment, même si le travail sur l'imaginaire demandé fait *a priori* partie des compétences des artistes, il ne faut pas oublier que la densité de l'eau est infiniment plus importante que celle de l'air (près de 1000 fois supérieure). Nous allions vers un terrain où autant le marionnettiste dans l'air peut dans le cas de la gaine avoir un total contrôle de sa marionnette, via sa main - la marionnette n'étant qu'une prolongation de cette main - autant dans l'eau, la marionnette au bout de la perche, portée, immergée et jouée avec l'eau ne mettait pas en jeu les mêmes mécanismes de contrôle « total ».

En effet, dans l'eau, si l'on se réfère à la technique vietnamienne, on se trouve confronté à plusieurs facteurs qui concourent ensemble, si ce n'est simultanément, du moins dans une unité de temps et de lieu : *le temps de la représentation*. La marionnette aquatique entre dans l'eau, et peut être tout à la fois, totalement ou partiellement immergée. L'on pourrait donc dire que la marionnette n'est pas totalement aquatique...Disons qu'il n'est pas possible de parler de marionnettes *dans* l'eau...ou de marionnettes *sur* l'eau...la notion de la position du marionnettiste par rapport à la marionnette n'a par conséquent plus de place dans ce type d'analyse...contrairement à la marionnette aérienne pour citer Pierre Blaise (directeur Cie Théâtre sans toit, président de THEMMAA) qui redéfinissait les 4 positions du marionnettiste : au-dessus, derrière, en dessous et à distance...pour la marionnette aquatique, on pourrait dire « partout ». Car l'eau, est un élément de « contrôle », un accessoire, un outil, un intermédiaire de manipulation que nous ne pouvons plus ignorer : quand le marionnettiste est immergé, assis dans un bassin de 5000 Litres d'eau (en ce qui nous concerne, et 10 fois

plus pour les vietnamiens), et qu'il manipule une marionnette aquatique, il va bouger sa marionnette en interaction avec cette masse d'eau.

Nous entrons dans des considérations physiques et biomécaniques, et là il est aisé de comprendre que lorsque l'on bouge une marionnette dans l'air, la résistance de l'air est évidemment très faible par rapport à la force biomécanique que nous exerçons, et c'est ce qui nous fait dire que nous pouvons exercer un contrôle total sur une marionnette à gaines. Alors que quand nous sommes dans l'eau, et pour reprendre l'exemple de notre bassin, les marionnettes sont à la fois dans l'eau, et dans l'air, les marionnettistes de même...si les marionnettes étaient totalement immergées, il serait peut être possible d'arriver rapidement à modéliser un mode de manipulation, connaissant la masse d'eau environnante et par conséquent la pression exercée par celle-ci sur les corps, mais se poserait alors le mode de représentation, de la place du spectateur....

Mais dans notre cas, nous sommes bien à la frontière des deux mondes : nous sommes dans l'eau, dans l'air et à la frontière : la surface de l'eau. Le marionnettiste et sa marionnette opèrent ainsi un voyage incessant entre les deux, entre le monde aquatique et le monde aérien, se posant sur la surface, pour bien marquer cette frontière. Symboliquement, c'est bien lui qui fait émerger le rêve pour le porter au regard et au sens du spectateur.

Revenons aux considérations physiques, qui conditionnent évidemment les qualités proprioceptives du manipulateur/marionnettiste, pour comprendre qu'il va falloir jouer à la fois sur la gravité qui s'exerce dans l'air, et à la fois sur une gravité fortement amoindrie dans l'eau de par la pression exercée par celle-ci sur les corps et objets que l'on manipule – et qui va aussi dépendre des matériaux employés. Imaginons une marionnette qui effectue un mouvement étant immergée totalement dans l'eau, puis crevant la surface et jaillissant hors de l'eau, provoquant des gerbes puis retombant sur l'eau, provoquant d'autres gerbes : cette marionnette sera bougée par le marionnettiste avec des forces et sensations fort différentes selon les instants du mouvement et de la trajectoire de celui-ci. C'est à ce moment que nous constatons que l'eau devient un amplificateur d'intention : à la « petite » échelle du marionnettiste, il est possible de faire le même type de mouvement dans l'air et dans l'eau, avec la même force, la même intensité, la même durée. Et si l'on fait ce mouvement, dans l'air, on ne voit pas ni ne perçoit pas le brassage de l'air ni les effets provoqués, très peu de vent, ni de courant d'air ou si peu, pas de mur du son ! Par contre dans l'eau et sur l'eau, on observe immédiatement un ensemble de phénomènes qui accroissent notablement la perception à la fois du manipulateur et du spectateur : ondes, vagues, courants, maelstrom, vortex, bulles, bouillonnements, éclaboussures, gerbes, pluies et bruits ! Dans ce contexte, l'eau agit sur l'air notablement et pas l'inverse.

Dans ce sens, et on arrive à la notion de la perception et par conséquent dans la relation avec le spectateur, où nos problématiques d'expression, de perception sensorielles et de transmissions de celles-ci, trouvent une véritable piste de recherche.

Pour les raisons que nous avons évoquées plus haut (temps passé dans l'eau) nous avons procédé à de nombreux entraînements hors de l'eau dans les positions voulues et contraintes par notre espace de jeu, pour « assouplir » les corps – le corps du marionnettiste, pas celui de la marionnette. Après un certain temps, le passage du milieu aérien au milieu aquatique est devenu plus aisé : le marionnettiste n'avait plus de difficulté à se couler dans le bassin.

Il était alors possible d'aborder ce qui entre véritablement en contact avec l'aspect sensoriel vécu par le marionnettiste dans sa pratique. Je précise que cette étape est

importante dans l'apprentissage du marionnettiste aquatique pour conscientiser son propre travail de manipulation et de relation entre sa « geste » et le public.

Pour le marionnettiste « aérien », la mise en condition de jeu - l'échauffement - qui permet au marionnettiste d'être prêt à jouer, si elle est souvent nécessaire, peut être extrêmement réduite du fait de l'expérience et le niveau de maîtrise qu'a atteint le marionnettiste. Celui-ci évolue dans un espace où les variables d'environnement sont identiques et relativement constantes, pour lui et pour les éléments de décors, les marionnettes, le spectateur. Cette variable lui permet d'être déjà dans le même espace global que le spectateur.

Pour le marionnettiste « aquatique », cette mise en condition de jeu devient davantage nécessaire tout en étant spécifique dans sa méthode, tant les variables d'environnements sont plus importantes et diverses. Le marionnettiste doit passer d'un milieu aérien à un milieu aquatique, et il doit donc prendre la mesure de ce nouveau milieu qui n'est en rien « naturel » pour lui. Et de même qu'avec la pratique, le temps peut se réduire, il sera toujours nécessaire. Pour donner une image, on pourrait considérer l'eau du bassin et sa masse comme un super-costume dans lequel le marionnettiste doit de glisser, et qu'il doit « porter ». Il doit prendre le temps de sentir le mouvement qu'il produit et la réponse que cette masse qui n'est pas inerte produit en retour de son intrusion. Cette sensation, n'est pas immédiatement ressentie par l'apprenti marionnettiste, car les premiers indicateurs qu'il déclenche et perçoit sont d'ordre calorifique, sonore ou visuel.

C'est la première étape de l'apprentissage : doser l'intensité et la force que l'on imprime dans le mouvement de notre corps et dans celui de la marionnette va permette de modéliser la fabrication de la marionnette. Nous avons compris après un temps relativement long (plusieurs mois), que nos marionnettes ne pouvaient pas être faites de matériaux et articulations trop parfaites ou trop rigides, sinon elles se cassaient à chaque fois. Nous sommes donc allés dans un double mouvement d'apprentissage, vers une gestuelle plus fluide et vers l'adaptation d'articulations et éléments aisément réparables, remplaçables et ni trop rigides ni trop souple dans leur composition.

Nous avons enfin compris que la masse d'eau qui nous environnait était véritablement un élément important dans le contrôle des mouvements que nous tentions d'imprimer à nos marionnettes. Nous avons alors simplifié un certain nombre d'articulations et mécanismes de nos marionnettes afin de pouvoir jouer avec toutes les possibilités offertes par cet élément, qu'à priori nous n'aurions pas imaginé pouvoir remplir cette fonction.

Nous étions également parvenus à identifier la nature d'un mouvement aquatique en opposition à la nature d'un mouvement aérien – mouvement produit par le marionnettiste sur la marionnette, s'entend -. Dans le cas aérien, le mouvement conscient et volontaire suffit sans grand effort à produire l'effet recherché, même s'il demande un apprentissage. Dans le cas aquatique, le mouvement s'il est du même ordre, produira des effets diverses pour un ordre de résultat aléatoire et difficilement maîtrisable au premier abord. Ce fut de manière empirique et par une succession d'accidents que nous sommes parvenus à comprendre le phénomène et à le reproduire : Certaines marionnettes se détachaient de leurs commandes (tiges et articulations) et malgré tout, elles ne mourraient pas sur scène – à l'inverse d'une marionnette à fil dont on couperait les fils : elle tombe et meurt immédiatement. L'eau les portait et nous pouvions agir sur elles en « sous mains » ou sous l'eau...avec nos mains ou d'autres tiges pour les ramener en coulisse. C'est à ce moment que nous avons compris que l'eau était également un véritable partenaire de jeu.

La particularité de l'espace dans lequel nous évoluons a déterminé les différents niveaux de mouvement qui se jouaient entre le marionnettiste et la marionnette, entre la marionnette et le bassin, entre le marionnettiste et l'eau, entre l'eau et les marionnettes, et entre les marionnettistes entre eux puis entre l'espace scénique et l'espace public.

Le bassin est ovale, quasi circulaire, il n'y a pas de coin dans notre scénographie. Nous l'avions compris pour des raisons « pratique », mais aussi physiologique : le marionnettiste est un point fixe, central ; la marionnette au bout de la tige ou de ses bras, peut être mû à 360° dans un mouvement circulaire et non pas donc cadran, dans cette volonté de toucher les limites possible. C'est une première raison qui nous a contraints à adopter la forme circulaire. Ce qui renforce la justification de ce choix est économique : pour un volume moins important, l'on peut faire les mêmes mouvements.

Dans un questionnement d'exploration et d'utilisation de tout l'espace de jeu disponible, on note qu'un bassin ou une piscine rectangulaire (en *parallépipédique*) conditionne des déplacements linéaires ; un bassin ou une piscine circulaire, ronde (cylindrique) conditionne des déplacements circulaires. Dans un cas comme dans l'autre, les deux types de mouvements sont malgré tout possibles, mais si l'on se place de l'extérieur, c'est le premier mouvement qu'on imaginera pouvoir se produire. Faites l'expérience vous-même en regardant un aquarium boule ou un aquarium boîte rectangle, imaginez sans réfléchir les mouvements que ferait naturellement un poisson : il tourne en rond dans la boule et fait des allers/retour rectilignes dans la boîte.

Le rond ne pourrait-il pas signifier l'infini, le perpétuel ; le rectangle, le fini, le temporel ? Dans le rond, le mouvement ne s'arrête pas, dans le rectangle il se cogne au bord.

Nous avons gardé le bassin circulaire dans Roi Océan, car nous savions que nous étions dans la symbolique du rond : la yourte mongole est ronde, et c'est donc pour cela que nous en avons construit une semi-ouverte au-dessus de notre bassin : nous invitons le public à pénétrer dans notre yourte-monde qui était une yourte aquatique. De manière évidente, nous avons réuni tous les ingrédients pour provoquer la « tornade » que s'est révélé être Gengis Khan. Les marionnettes aquatiques pouvaient apparaître indifféremment à « cour » ou à « jardin » ou sortant de l'eau, puisqu'elle représentait le monde « stable », d'avant, l'eau profonde. Les marionnettes à gaine, elles venaient quasi-systématiquement de « cour » et les courses effrénées et jaillissements provoquaient des tourbillons et courants de plus en plus hypnotiques, tels les trances des derviches, pour toucher chez le spectateur le caractère terrible de notre histoire où les guerres, évolutions, cycles de vie et de transmissions se répètent sans cesse depuis plusieurs siècles et millénaires. L'on serait tenté de penser que les marionnettes aquatiques représentaient l'élément symbolique féminin de notre spectacle et les marionnettes à gaine, l'élément symbolique masculin.

Cette tentation est justifiée car nos marionnettes aquatiques étaient des maisons, des yourtes, des villes, les marionnettes à gaines des personnages qui faisaient jaillir l'histoire.

Comme dans un double mouvement centrifuge et centripète, nous souhaitons à la fois exprimer l'histoire comme un tourbillon qui expulse cette énergie furieuse, mais aussi engloutir le public dans ce maelstrom d'image et de sensations.

Cette interprétation vient essentiellement des intentions de notre metteur en scène, Marja Nykänen et nous avons pu les formuler et les confirmer après réception du spectacle par le public, du retour fait par celui-ci et du décryptage et de l'interprétation que nous ont renvoyés certains regards extérieurs constructifs, plus avertis et plus à même de nous fournir ces formulations.

Avec ces retours et les années d'expérience, nous étions à même d'identifier également un lien qui existait entre l'état intérieur du marionnettiste et ce qu'il tentait d'exprimer par la marionnette aquatique, évidemment plus précisément que pour la marionnette « aérienne » : sa relation avec le public et le spectateur.

Nous avons parlé précédemment, d'une fonction spécifique de l'élément EAU dans nos spectacles qui est l'amplification d'intentions ; nous pouvons également parler dans le même sens, du caractère amplificateur des sensations et des émotions. Le marionnettiste est tout à la fois un manipulateur, un interprète et un être humain « acteur », individu socialement existant, pourvu d'un intellect et d'un affect avec lequel il doit composer quand il interprète un rôle. Cela signifie qu'il ne sera jamais dans le même état intérieur, émotionnel à chaque représentation, et qu'il devra apprendre à composer avec ces états sans cesse nouveaux ou en tout cas, jamais identique. Par l'utilisation d'une marionnette aquatique, il devra apprendre à maîtriser davantage cette situation sous peine de laisser transparaître plus fortement des états qui ne devrait en rien interférer avec le spectacle.

Transformer cette difficulté en outil a été notre chemin : Dans le spectacle « PREMIER CHANT », lors de répétitions, notre metteur en scène était parvenu à percevoir très clairement notre niveau de concentration ou état émotionnel, alors que nous ne manipulions que des fleurs de nénuphar au bout de perche, sans articulation, pour tenter d'interpréter une chorégraphie en trichromie. Au bout d'une centaine de représentations nous étions parvenu à prendre conscience que cette chorégraphie et ce moment dans le spectacle pouvait être un levier qui nous permettait de ramener le public à un certain calme pour ne pas dire le manipuler. Ce spectacle jeune public, sans parole, relatant la création du monde selon l'épopée finlandaise, provoquait lors de l'apparition des animaux, grenouilles bondissantes et poissons crachant de l'eau ou s'embrassant, l'hilarité et une excitation maximale peu contrôlables, surtout avec les enfants qui ne parlent pas encore. C'est à ce moment que la scène des nénuphars est devenue une scène de « retour au calme », comme une scène de méditation vécue comme un apaisement heureux par les spectateurs.

Si nous parvenions en tant que marionnettiste à trouver le calme intérieur alors à chaque fois, nous parvenions à le partager et à apaiser les spectateurs – « Calme intérieur » qui n'est pas sans rappeler l'attitude souhaitée et recherchée dans les arts martiaux et plus particulièrement dans la médiation Zen...

Je citerai ici Guido Cerronetti, écrivain, philosophe et marionnettiste italien, car ses mots sont ce à quoi nous aspirions : « *peut-on contraindre des hommes sans les faire souffrir ? Oui pourvu qu'on dispose d'un théâtre de marionnette....* »

Nous avons l'impression d'avoir touché cette maxime et étions parvenus à toucher quelque chose qui ne passait pas ni par les images, ni par la musique, ni par la voix ou le sens du texte : nous étions parvenus à trouver une résonance entre nos états intérieurs et nos marionnettes pour peu à peu mettre en résonance l'état intérieur des spectateurs.

Conclusions/Perspectives

Toutes ces questions, recherches, explorations liés à l'expérience vécue au travers de la création de nos spectacles conduisent à cette dernière interrogation : peut-on théoriser valablement sur notre pratique, sachant que nous avons choisi comme terrain de jeu, l'eau, un élément dont, d'après les plus éminents scientifiques, nous ne connaissons pas toutes les qualités qui nous composent, présent dans tout l'univers et enjeu sociétal majeur ?

L'eau coule entre nos doigts et ne donnons-nous pas un coup d'épée dans l'eau en tentant de mesurer la force du mouvement poétique que provoquent nos marionnettes aquatiques ? Ne sommes-nous pas comme dans la physique quantique en présence d'un phénomène similaire où l'observation et la mesure détruisent l'expérience ? Ne pouvons-nous pas finalement comme dans les arts martiaux, ou la pratique de disciplines « énergétique » asiatiques, rester dans l'approche sensible et poétique, sans nous attacher à l'analyse scientifique ? Notre but n'est-il finalement pas de reproduire des formes et techniques de manipulation dans une relation d'apprentissage d'une pratique traditionnelle, où la théorie ne serait pas primordiale, mais l'expérience accumulée prépondérante ?

Voici l'état actuel de nos questionnements, engagés que nous sommes dans la production de nouveaux projets de création. Le voyage que nous avons entrepris entre Orient et Occident n'a-t-il pas pour but de construire un pont entre ces cultures, en tentant de construire ce pont sensible entre notre interprétation artistique et l'imaginaire des spectateurs ? Le fait d'avoir collaboré avec des scientifiques ces dernières années nous a amené à écrire autrement que sur une scène, nos explorations aquatiques et marionnettiques. Nous apprenons à nommer des processus pour les rendre compréhensibles, appréhensibles (?), mais ne cessons de chercher à les comprendre par notre pratique et par l'expérimentation. Cela a été une autre manière de rendre productif – je n'aime pas ce mot - le fait de ne pas avoir pu bénéficier d'une transmission « traditionnelle » de l'art de la marionnette aquatique : nous avons appris par nous-même, et dans la pratique, et sommes loin, très loin, de pouvoir affirmer que nous sommes parvenus à une maîtrise : nous en sommes toujours à essayer de tenir de l'eau au creux de nos mains...

Je vous remercie de votre attention.

Jean-Christophe Canivet