



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**5 | 2012**

**L'entrée en scène**

---

## Entrée en scène des marionnettes, entrer en scène avec des marionnettes

Entretiens réalisés par Julie Sermon en mai 2012

Sylvie Baillon, Alain Recoing, Eloi Recoing et Julie Sermon

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2352>

DOI : 10.4000/agon.2352

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Sylvie Baillon, Alain Recoing, Eloi Recoing et Julie Sermon, « Entrée en scène des marionnettes, entrer en scène avec des marionnettes », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 13 décembre 2012, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2352>

---

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# Entrée en scène des marionnettes, entrer en scène avec des marionnettes

Entretiens réalisés par Julie Sermon en mai 2012

Sylvie Baillon, Alain Recoing, Eloi Recoing et Julie Sermon

---

- 1 Dans les théâtres de marionnettes et d'objets, les questions que soulève l'entrée en scène – à savoir : qui entre, dans quel espace et comment ? – se posent de manière spécifique, pour au moins deux raisons. La première est celle de l'extraordinaire ouverture des possibles inhérents à la marionnette : tant d'un point de vue morphologique que cinématique, ses modalités d'apparition s'étendent sur un spectre beaucoup plus large que celles de l'acteur, dont le corps échappe plus difficilement aux déterminismes des lois physiques. La seconde, propre aux théâtres où la manipulation se fait à vue, tient au dédoublement de l'entrée en scène : il y a d'une part celle des acteurs-marionnettistes, d'autre part, celle de l'effigie voire des effigies qu'ils mettent en jeu, les uns et les autres pouvant entrer simultanément, en différé, ou encore, alternativement.
- 2 Afin de mieux saisir les enjeux artistiques et pédagogiques propres à l'entrée en scène dans les théâtres, non pas d'incarnation, mais « par délégation »<sup>1</sup>, nous avons interrogé trois marionnettistes qui conjuguent activités de création et de formation :
  - Sylvie Baillon, qui est metteuse en scène et directrice artistique du Tas de Sable - Ches Panse Vertes<sup>2</sup> (Amiens), membre du conseil pédagogique de l'ESNAM (Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières), où elle intervient régulièrement, et responsable de l'option « Arts de la marionnette » proposée, depuis 2007, au Conservatoire à Rayonnement Régional d'Amiens ;
  - Alain Recoing, metteur en scène et acteur-marionnettiste qui, parallèlement à son parcours artistique (notamment aux côtés de Gaston Baty puis d'Antoine Vitez), n'a cessé d'œuvrer pour la formation de l'acteur-marionnettiste : membre du conseil pédagogique et formateur à l'ESNAM de sa création (en 1987) à 1999, chargé de cours à l'Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle de 1989 à 1995, il a ouvert, en 1995, ses propres ateliers de formation

professionnelle – ateliers qui, depuis 2001, se déroulent au Théâtre aux Mains Nues (Paris), « théâtre d'art et d'essai dédié aux arts de la marionnette »<sup>3</sup> qu'il a fondé et dont il a transmis la direction, en 2007, à son fils Éloi. En 2011, Alain Recoing a reçu le prix international de la transmission, décerné par l'Institut International de la Marionnette au festival mondial de la marionnette de Charleville Mézières ;

- Éloi Recoing, auteur, traducteur, dramaturge, metteur en scène et, depuis 2007, directeur du Théâtre aux Mains Nues, où il développe une quadruple activité de formation, de soutien à la création, de « recherche appliquée » et d'action culturelle. Enseignant-chercheur à l'Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, il enseigne également la marionnette au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris et est intervenant à l'ENSATT de Lyon.

- 3 L'entretien se déroule en deux temps. Le premier est consacré à l'entrée des marionnettes dans l'espace traditionnel du castelet, cas de figure où l'acteur-marionnettiste demeure invisible. Le second s'attache à l'entrée en scène des marionnettes dans les formes où, la manipulation se faisant à vue, les acteurs-marionnettistes entrent à leurs côtés.

## L'entrée en castelet : « vertu d'ubiquité »

*Le petit retable de Don Cristobal*, de Federico Garcia Lorca. Mise en scène Eloi Recoing (2010)



Marie Lépine.

Julie SERMON : Comment les marionnettes entrent-elles dans l'espace traditionnel du castelet ?

Alain RECOING : Dans le castelet, il y a deux façons de faire entrer les marionnettes : de manière réaliste, c'est-à-dire, par les coulisses ou depuis un lointain, avec la mise au point des démarches appropriées (l'une des spécificités des castelets est que la ligne

d'horizon se trouve en-dessous du cadre) ; et de manière « magique », sur le mode du surgissement, de l'apparition / disparition<sup>4</sup>.

Eloi RECOING : Il est certain que l'on peut toujours reconstruire du naturalisme dans le castelet, jouer du hors-champ ou de la profondeur (entrées latérales, entrées au lointain), mais au fond, la vertu fondamentale de cet espace est de favoriser des entrées en scène qui sont détachées d'un quelconque réalisme de « passage de seuil », qui déroutent toute apparition normée de l'objet.

La position cachée du manipulateur confère à la marionnette une vertu d'ubiquité. Le personnage peut apparaître très rapidement à un endroit puis à un autre, voire apparaître simultanément à deux endroits. Avec les marionnettes, l'entrée en scène est toujours recommencée, c'est toujours une réapparition, qui joue des entrées multiples du même.

D'avantage que pour l'acteur, il me semble que l'entrée en scène dans le castelet est fondée sur l'effet de surprise : il y a de l'inattendu dans le surgissement de la marionnette, qui peut apparaître à n'importe quel « point d'entrée » du castelet (par en bas, par en haut, sur les côtés, dans le coin etc.). Finalement, c'est un espace isomorphe – alors que les dispositifs scénographiques dans lesquels joue l'acteur ont généralement des points forts et des points faibles, dont il est tributaire. Dans le castelet, il me semble que ce qu'on pourrait appeler les tensions, les tenseurs d'espace, sont donnés par les rythmes d'apparition / disparition de la marionnette, beaucoup plus que par sa position.

JS : Dans le théâtre incarné, le cadre dans lequel apparaît l'acteur, les lieux dans lesquels il entre, sont généralement assez stables (tout dépend du nombre et de l'importance des variations scénographiques...). La marionnette, en revanche, a la possibilité de faire varier les coordonnées de l'espace, les rapports d'échelle et de plans, à chacune de ses apparitions.

E.R : Le castelet est un espace abstrait, et c'est la marionnette qui engendre l'espace : par son échelle, par la manière dont elle apparaît et agit. D'une certaine manière, l'espace est manipulé par ce que la marionnette fait dans cet espace, par ce qu'elle en fait.

## Les qualités rythmiques de l'entrée marionnettique

*Le petit retable de Don Cristobal*, de Federico Garcia Lorca. Mise en scène Eloi Recoing (2010)

Marie Lépine

JS : Qu'est-ce qui fait qu'une entrée de marionnette est réussie ou ratée ?

A.R. : C'est une question de rythme, qui dépend elle-même de l'action et de la situation. Dans le castelet, une entrée est réussie si elle est au « top » du temps nécessaire à l'existence de la marionnette comme personnage. Une entrée en scène est ratée si elle manque de précision, si elle est en retard ou en avance sur ce temps nécessaire.

E.R. : Le « mot d'ordre » fondamental que je donne aux jeunes acteurs-manipulateurs du Théâtre aux Mains Nues, est de prendre leur temps : souvent, ils bradent l'entrée en scène, ils ne prennent pas ce temps d'exposition. Or, on sait que la marionnette est un lieu de projection extraordinaire pour celui qui regarde, dans l'immobilité, dans le presque rien. Je tâche de développer chez eux la confiance faite à l'objet dans son apparition. Cela a à voir avec l'espace vide et les exercices de Peter Brook demandant à l'acteur d'entrer du lointain, de venir jusqu'à la face, de s'exposer, puis de repartir de dos. Il s'agit d'être là, sans intention autre que d'être présent à l'instant de l'apparition. On peut très vite être tenté, avec la marionnette, de sursignifier sa présence, de sur-jouer le signe dont elle est porteuse. Cela me paraît intéressant de faire travailler les élèves en creux.

J.S. : Cette tendance à la surcharge, c'est ce qui définirait pour toi une entrée en scène de marionnette ratée ?

E.R. : Pour beaucoup, en effet, c'est la précipitation, l'agitation, qui constitue pour moi une entrée en scène de marionnette ratée. Mais, plus largement, je dirais que, dans le cadre du castelet, l'entrée me paraît avant tout liée à ce que j'appellerais la donation rythmique du personnage. C'est comme si le rythme d'apparition / disparition de la marionnette était beaucoup plus décisif, plus déterminant que pour l'acteur. Selon les modulations rythmiques de ses entrées, le personnage va être caractérisé différemment : la perception que les spectateurs ont de lui, mais aussi, de

l'espace dans lequel il évolue, dépend de ce rythme. Du coup, une entrée en scène ratée, c'est aussi une entrée qui n'a pas conscience de l'espace qu'elle engendre : pour un jeune marionnettiste, il est très difficile de se repérer dans l'espace du castelet, d'inscrire son action dans cet espace qui n'est plus l'espace quotidien, et donc, de se représenter ce que les spectateurs voient de ce qu'il fait. Seule la pratique permet d'atteindre cette conscience et cette qualité d'entrée.

J.S. : Est-ce qu'il y a des lois rythmiques différentes selon les types de marionnette qu'on met en jeu, ou bien est-ce que les seules lois rythmiques qui comptent sont celles de la dramaturgie (les marionnettes pouvant, quant à elles, épouser n'importe quel rythme d'entrée en scène). ?

A.R. : Les lois rythmiques sont très différentes selon les types de marionnette (fils, tringle, gaine...). Les marionnettes à gaine et à tringle sont très vives, rapides, et permettent de provoquer des surprises visuelles constantes. Le fil, en revanche, est beaucoup plus lent. Quelle que soit la technique de manipulation, les fondamentaux de la projection de l'acteur-manipulateur dans la marionnette restent les mêmes, en revanche, le temps de la transmission de l'impulsion à la poupée varie énormément : alors qu'il est immédiat avec la gaine (gantée sur la main), il demande plus de temps avec les fils, qui provoquent une sorte de retard dans le mouvement de la marionnette.

J.S. : Outre la technique de manipulation, la plastique et la morphologie de la marionnette sont, elles aussi, déterminantes pour l'entrée en scène. Selon son poids, sa taille, ses articulations, la marionnette ne pourra pas faire les mêmes choses, et notamment, pas le même type d'entrée. Dans l'écriture d'un spectacle, comment interagissent ces deux aspects ? J'imagine que, souvent, la marionnette est construite, et que l'acteur-manipulateur invente une manière d'entrer à partir des possibilités et des contraintes de la poupée. Mais vous est-il arrivé de faire construire ou de modifier des marionnettes en fonction de tel ou tel désir d'entrée en scène ?

E.R. ; Dans ma mise en scène de *La Famille Schroffenstein* (1992), je voulais que les acteurs manipulant à vue des marionnettes puissent les abandonner et que ces dernières conservent leur verticalité comme les pièces d'un jeu d'échecs. Cette exigence initiale a déterminé la nature des articulations, la taille, le choix du matériau etc. À l'inverse, dans mon travail en cours sur *Käthchen*, ce sont les étapes de recherche successives, à l'écoute de l'objet dans son dialogue avec l'espace, qui engendrent une évolution de la conception. Je crois à la contrainte comme tremplin de la liberté créatrice. Ces contraintes sont variables et leur place dans le processus change en fonction des projets. Mais dans tous les cas, l'écoute et l'attention portée à l'objet sont source de connaissance. C'est un peu comme les mots de la langue. Ils en savent plus long que nous. Celui qui manipule est toujours transformé par l'objet qu'il rencontre. Et sa maîtrise se fonde aussi sur un abandon de souveraineté de l'esprit. Je me méfie donc de l'idée d'une entrée préalable, réfléchie. Tension banale entre désir de clarté et objectivation du hasard, donation volontaire de la forme et ouverture à la part obscure qui nous travaille.

A.R. : L'art du signe qu'est pour moi la marionnette tient évidemment grandement compte de ces qualités plastiques et matérielles. Un personnage habillé en toile de jute ou en velours, sculpté de manière réaliste ou caricaturale, sont des données qui agissent directement sur l'interprétation – sans parler du fait que manipuler un homme ou une femme, un enfant ou un vieillard, un paysan ou un Punch, a aussi des implications majeures dans les formes d'entrée en scène. Constamment, le

marionnettiste est à la fois l'interprète et le metteur en scène de son ou ses personnage(s) : c'est pourquoi la marionnette – la gymnastique mentale et corporelle qu'elle exige – m'apparaît comme un formidable instrument de formation de l'acteur.

## Le double jeu de l'entrée

J.S. : Dans les théâtres de marionnette, l'acteur-manipulateur met généralement en scène, non pas un seul, mais plusieurs voire une multitude de personnages. Comment s'apprennent et se préparent ces entrées multiples ?

A.R. : Dans le castelet traditionnel, le manipulateur a souvent à ganter la poupée qu'il va faire entrer en scène tout en continuant, de son autre main, à faire jouer un autre personnage. Il y a une dissociation complète entre, d'un côté, la projection de l'acteur-manipulateur dans le personnage qui lui est extérieur et qu'il anime, et, d'un autre côté, l'attention purement technique, en dehors de toute préoccupation psychologique, qu'il porte aux différentes entrées et au passage d'un personnage à l'autre. Cette technique ne s'apprend que par l'entraînement ; il n'y a pas de « trucs » ; il faut faire et refaire.

Sylvie BAILLON : Quelle que soit la technique de manipulation, l'un des apprentissages fondamentaux pour l'acteur-marionnettiste est le distinguo entre temps technique et temps de jeu. Ce n'est pas au moment où il y a entrée en scène que la prise de la marionnette s'effectue ; il faut l'anticiper. Il peut du coup y avoir un vrai trac dans le quart de seconde qui précède la prise – peur que la marionnette ne soit pas à sa place, qu'elle glisse, qu'elle chute, qu'elle se casse... Ce temps de préparation technique de l'entrée en scène des marionnettes, est une vraie différence avec l'entrée en scène de l'acteur, qui n'a à penser qu'à sa propre entrée. L'acteur-marionnettiste, lui, a à ménager, au sein même des temps de jeu, des temps de préparation pour l'entrée future d'autres personnages.

A.R. : C'est la différence fondamentale entre l'acteur qui entre en scène et le manipulateur qui fait entrer en scène sa marionnette : le premier est le personnage, le second met en scène le personnage.

J.S. : Quand la manipulation se fait à vue, le double travail, et d'interprétation et de mise en scène, auquel se livre tout marionnettiste, est clairement donné à voir au spectateur. Dans quelle mesure ce double statut se trouve-t-il affirmé dès l'entrée en scène ?

S.B. : L'entrée en scène peut raconter différentes choses, mais il est capital que cette entrée soit très claire : qu'elle donne à lire lisiblement le type de relation, le code de jeu, la convention théâtrale qu'on établit avec le spectateur. Dans les formes marionnettiques où la manipulation se fait à vue, le personnage peut être aussi bien porté par l'effigie que par l'acteur, et les relations que l'acteur entretient à sa marionnette sont elles-mêmes multiples : il peut être en arrière, au-dessus, en-dessous, à côté – dans un sens non seulement physique, mais aussi et surtout symbolique.

*Le jeune homme aux rats*, de et par Jeanne Vitez . Mise en scène Eloi Recoing (2010)



Marie Lépine.

E.R. : Dans l'apparition de la marionnette avec acteur-manipulateur à vue, la question qui se pose me paraît en effet moins être celle de la double entrée, que celle du double espace, celui de la marionnette et celui de l'acteur – comment ils coexistent, dialoguent, s'opposent..., et comment ils peuvent être lus par le spectateur. Circuler d'un espace à l'autre demande souvent un temps d'acclimatation : l'entrée en scène de la marionnette me paraît moins évidente que dans le cadre du castelet.

J.S. : Quels sont les exercices que vous proposez aux jeunes acteurs pour travailler ces différentes qualités d'entrées en scène, pour leur faire prendre conscience des différents types d'espace et de relations qu'elles génèrent ?

S.B. : Avec les tout jeunes acteurs du Conservatoire d'Amiens, avec qui je privilégie la manipulation sur table, il y a un code de jeu très simple : on est de dos, et on se retourne. En figurant ainsi le rideau, le passage des coulisses à l'espace de jeu, l'objectif est de faire prendre conscience aux interprètes du fait que le moindre mouvement, le moindre geste qu'ils effectuent sur le plateau alors même qu'ils ne sont pas encore dans l'action, qu'ils n'ont pas commencé à faire jouer leur poupée ou leur objet, peuvent être interprétés par le spectateur comme une proposition de jeu. Une fois qu'ils se sont retournés, se pose immédiatement la question de la marionnette qui « entre », non pas seulement une fois qu'elle a été posée sur la table de jeu, mais dès qu'elle apparaît : le rapport du corps de la marionnette à l'horizontalité de la table (qui, par convention, dessine le sol), mais aussi, la vitesse à laquelle elle arrive sur cette table – tout cela fait sens pour les spectateurs, et il faut que les acteurs en soient conscients.

Passées ces premières prises de conscience, on peut développer des exercices qui permettent de travailler les différents « points d'entrée » : comment l'acteur se met au service de la poupée, se tient en retrait, ou, au contraire, comment il coexiste à ses côtés, voire prend le pas sur elle. La relation du corps de l'acteur à l'objet – la façon



dont il se place par rapport à l'effigie – est déterminante : c'est elle qui, en grande partie, va permettre au spectateur d'interpréter le rôle de l'acteur – simple opérateur, accompagnateur, commentateur...

Ces variations dans l'affirmation de la présence du manipulateur aux côtés de sa marionnette, seule la pratique permet de les affiner : il n'y a pas d'exercices miracles ! Par contre, ce qui est important dans l'apprentissage, c'est que les jeunes acteurs-manipulateurs apprennent à lire ces différentes possibilités. C'est pourquoi je les place souvent en position de direction d'acteurs : c'est la lecture de ce que font leurs camarades, le passage par des propositions de jeu qui leur sont extérieures, qui leur apprend à mesurer leur propre pratique.

## Infinis réglages de l'entrée – Se tenir sur le seuil

J.S. : À côté de cette prise de conscience extérieure, liée à l'observation de ce que fait l'autre, est-ce qu'il existe des formes de repères plus intérieurs, liés à la perception de son corps dans l'espace, notamment ?

S.B. : Oui. La question des appuis au sol est très importante : la place faite à l'objet change selon que l'acteur-marionnettiste est en appui sur les avant-pieds ou sur les talons ; cela change son axe corporel, ainsi que le rapport de cet axe à celui de la marionnette.

J.S. : Est-ce qu'il existe, comme l'analysent les spécialistes de la proxémie, une sphère « intime » ou « personnelle » de la marionnette, qui ferait que, si l'acteur se rapproche trop d'elle, s'il entre dans l'espace propre à la marionnette, quelque chose de l'ordre de la violation de territoire s'opère ?

S.B. : Cela arrive souvent de dire à un acteur qu'il est trop proche de la marionnette (plus rarement trop loin, mais cela arrive aussi). Cela dit, ce réglage de la « juste » distance est assez intuitif ! En fait, la manipulation est beaucoup affaire de cadrage : on dessine des cadres d'apparition et on déplace le regard du spectateur à l'intérieur de ces cadres. Quand le manipulateur empiète trop sur le cadre de la marionnette, il empêche le spectateur de la voir. De même, s'il est trop en retrait, il contribue à faire fuir le regard du spectateur, ou donne l'impression de commenter la situation. Encore une fois, tout est possible, mais il faut que l'acteur soit très conscient de ce qu'il joue et donne à lire.

*Et Cependant* d'Alain Cofino Gomez. Mise en scène Sylvie Baillon (2010)

Mickaël Troisveaux

**E.R. :** Même quand la manipulation se fait à vue, et dans une très grande proximité, il est toujours possible de réinventer des espaces, des horizons et des cadres d'apparition pour la marionnette : c'est notamment ce qu'ont développé Alain Recoing et Nicolas Gousseff avec la technique du corps-castelet, où le corps tout entier du manipulateur peut servir de scénographie pour la marionnette (qui apparaît derrière l'épaule, entre les jambes, dans l'encadrement d'un bras plié...).

**J.S. :** Est-ce qu'à l'origine du développement de cette technique, il y avait l'envie de redonner à la marionnette la possibilité de faire de « vraies entrées », sur le mode du surgissement – ce qui est le propre de l'entrée en castelet, mais que la généralisation de la manipulation à vue peut peut-être faire perdre ?

**A.R. :** Même si cette technique permet de démultiplier les possibilités de surgissement ou les entrées non réalistes de la marionnette, mon idée, au départ, était de pouvoir faire disparaître l'acteur quand la dramaturgie l'exigeait. Même dans le cadre d'un spectacle où la manipulation se fait à vue, il peut y avoir des moments où la marionnette demande à être la seule au centre des attentions : il fallait donc que l'acteur puisse devenir objet.

**J.S. :** Seriez-vous d'accord pour dire que, par rapport à l'acteur jouant dans une dramaturgie classique, l'acteur-marionnettiste n'en finit pas d'entrer ? À la différence du premier, qui instaure avec le spectateur une convention stable, durable (grosso modo, ses entrées successives ne font que réaffirmer le pacte qu'il a établi lors de sa première entrée), le marionnettiste, qu'il manipule à vue ou caché, a la possibilité de changer les règles de jeu plusieurs fois au fil du spectacle, et parfois à un rythme assez soutenu. On pourrait dire, finalement, qu'il se tient toujours sur un seuil.

*La Scie Patriotique* de Nicole Caligaris. Mise en scène Sylvie Baillon (2000)



Véronique Lespérat-Hequet

S.B. : L'acteur-marionnettiste qui manipule à vue est confronté à une double contrainte, une double difficulté : il doit être présent / absent, et dedans / dehors. Ces questions ont évidemment à voir avec la question de l'entrée, mais elles ne s'y limitent pas. Le sentiment de présence que va dégager, ou l'acteur marionnettiste, ou la marionnette, dépend du degré de délégation (totale, partielle) qui est exploré : un simple déplacement d'énergie de la part du manipulateur fait que le curseur se déplace, que le regard et l'attention du spectateur se dirigent, tantôt vers lui, tantôt vers telle ou telle marionnette, sans qu'il y ait, à proprement parler, de mouvement d'entrée ou de sortie dans l'espace de jeu.

---

## NOTES

1. J'emprunte l'expression de « théâtre par délégation » au marionnettiste et formateur François Lazaro (cie Clastic Théâtre, Clichy). L'intérêt de cette dénomination est d'échapper aux sous-catégories technicistes (théâtre de marionnette à gaine, à fils, Bunraku, théâtre d'objets...), pour se concentrer sur le trait discriminant de ces formes théâtrales où, par contraste avec le théâtre d'incarnation, le corps humain de l'acteur n'est plus le centre de la représentation, où il n'a pas l'exclusivité de l'interprétation des personnages ou, à défaut, de la conduite des actions scéniques.

---

2. Le Tas de Sable-Ches panses vertes est un « lieu-compagnie » dédié à la production, au compagnonnage, à la programmation et à la transmission des arts de la marionnette.

3. Voir : <http://www.theatre-aux-mains-nues.fr/lieu/>

4. Au Théâtre aux Mains Nues, c'est la grammaire de manipulation élaborée par Charles André Gervais, collaborateur de Gaston Baty, qui est enseignée. Cette méthode, fondée sur divers exercices visant à entraîner le bras, le poignet et les doigts du manipulateur, détermine quatre positions de base pour la marionnette à gaine, et toutes les variantes nécessaires pour les inclinaisons de tête et les positions des bras des personnages ((voir : *Marionnettes et marionnettistes de France*, par André-Charles Gervais, tableau général de l'activité des manipulateurs de poupées précédé de *Propos sur la marionnette...* et suivi d'une bibliographie des marionnettes..., Paris, Bordas, 1947). Parmi les formes d'entrées et de sorties traditionnelles auxquelles sont formés les élèves du Théâtre aux Mains Nues, citons : la montée ou la descente d'escalier, l'arrivée du lointain, le jeu de piston (un personnage monte, l'autre descend...).

---

## INDEX

**Mots-clés** : marionnette, théâtre d'objets