



Compagnie UEUEUE
Anastasia Puppis & Léandre Simioni

Sous les toiles des Polichinelles

Article de cadrage de l'exposition

Abstract

L'exposition « Sous les toiles des Polichinelles » présente une sélection d'une centaine d'œuvres graphiques — gravures, peintures, dessins — représentant des spectacles de marionnette en castelet en Europe, du XIV^e à la fin XIX^e siècle. Elle s'inscrit dans un travail de recherche mené depuis trois ans par Anastasia Puppis & Léandre Simioni, qui a réuni un corpus de plus de trois cents reproductions numériques en haute définition, croisées avec les sources textuelles disponibles.

Cet article en constitue le cadrage théorique. Il part d'un constat : l'abondance iconographique de ces spectacles contraste avec la rareté des études qui leur sont consacrées. Les images ont pourtant beaucoup à dire. Elles documentent un dispositif scénique dont les principes — un manipulateur seul, un castelet à sa taille, une voix artificielle, un bonimenteur, un public debout dans l'espace public — demeurent remarquablement stables à travers les siècles et les frontières.

L'analyse explore les raisons de cette stabilité. Elle propose que les contraintes physiques et économiques inhérentes à cette forme — deux mains, un castelet portatif, un espace non aménagé — engendrent des solutions techniques, dramaturgiques et sociales convergentes à travers l'Europe. Elle examine successivement la voix et le geste, la fabrication sur mesure des outils, l'inscription dans l'espace public, le rôle du bonimenteur, et les principes d'écriture qui en découlent.

Le point de vue est celui de praticiens contemporains de cet art. L'identification des invariants de cette forme vise à la fois à valoriser un patrimoine iconographique encore peu exploité et à nourrir la pratique actuelle de la marionnette en castelet — fabrication, écriture, rapport au public, jeu.

Introduction

Le titre de l'exposition : *Sous les toiles des Polichinelles* se construit sur une polysémie qui renvoie à la fois aux toiles du castelet qui dissimulent le manipulateur, à celles qui habillent les figures, et aux œuvres graphiques — gravures, peintures, dessins — qui composent le corpus de cette exposition. Dans tous ces cas, il s'agit de ce qui recouvre, et du support sur lequel l'œuvre d'art se produit : la surface sur laquelle la peinture se fait, l'espace où le spectacle se déploie. L'invitation est donc à dévoiler, creuser, aller au-delà du premier regard, voir le marionnettiste caché, la manipulation, la fabrication sous le tissu, et aller chercher dans les images les détails qui composent une constellation d'indices. Cette dimension n'est pas seulement conceptuelle. Les œuvres étant présentées sur des castelets, le visiteur peut lui-même pénétrer derrière les structures et habiter, momentanément, le point de vue du manipulateur. Quant au terme *Polichinelles*, au pluriel, il est utilisé pour pouvoir affirmer la complexité et la richesse iconographique des différentes figures protagonistes représentées dans le corpus.

L'article s'intéresse dans le détail aux spectacles de marionnette en castelet cernés par plusieurs composantes :

- manipulation en hauteur par une personne
- castelet transportable
- spectacle donné dans l'espace public et en accès libre
- présence de spectateurs
- continent européen jusqu'à la fin du XIX^e siècle



Figure 1 : «Punch and Judy Show», Isaac Cruikshank, Britain, late 18th century. Pen and ink and watercolour on paper. The Courtauld, London, D.1952.RW.3249.

L'analyse s'arrête aux frontières du continent européen, même si des pratiques similaires sont observées dans l'iconographie asiatique (voir annexe : Exemples asiatiques) à la même période, qui mériteraient aussi une analyse approfondie. Elle s'arrête également au XIX^e siècle, bien



que cet art soit toujours présent, dans plusieurs régions d'Europe, aujourd'hui. Le choix s'est porté sur cette période car, dans le corpus iconographique — qui vise à compiler toute l'iconographie ancienne liée à la marionnette — ces spectacles de marionnette en castelet sont les seuls représentés à cette époque, aux côtés des marionnettes à la *planchette* (voir annexe Marionnettes à la planchette).

À partir de la fin du XVIII^e siècle et durant le XIX^e siècle, s'affirme un autre emploi de la marionnette en castelet : manipulation en hauteur par plusieurs personnes, dans un grand castelet de plus d'un mètre de largeur, fixe ou semi-fixe. Le spectacle est alors donné dans des espaces protégés ou dédiés, et entretient un lien au texte écrit et lu. En France, cette pratique est nommée *marionnette à gaine*, voire *gaine lyonnaise*, en raison de l'importance qu'a pris Guignol dans le paysage artistique français, surtout dans les spectacles pour enfants.

Historiquement, les spectacles de marionnette en castelet ont été nommés de manière variée, suivant les époques et les lieux. Dès le Moyen Âge, les sources bibliographiques confondent les marionnettes dans le genre des bateleurs (*bagatto* en italien) qui comprend un ensemble de métiers de la magie, de la virtuosité, de tours de passe-passe, de dressage d'animaux. Donner l'illusion de la vie à des objets de bois et de tissu relève à la fois de la prouesse gestuelle et de l'illusion.



Figure 2 : «De val van de tovenaard» [«The Fall of the Wizard»] (detail), Pieter van der Heyden (after Pieter Bruegel the Elder), Antwerp, 1565. Engraving on paper, 22.3 x 29.3 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, 28.4(18).

Le troubadour Guiraut Riquier se plaint au roi Alphonse X de Castille de ce mélange des métiers en 1274 :

*Car hom aquels menssona ses autre nom joglars, ni sels que trasgitars es lor us, ses als far, ni cels que fan joglar cimis ni **bavastels**, ni d'autres, que capdels bos non lur es donatz.*¹

1 « Sont appelés jongleurs, sans autre nom, ceux qui font des tours de prestidigitation, ceux qui font jouer des singes et des bagatelles, et d'autres encore qui ne pratiquent pas d'activités respectables. » Guiraut Riquier, *Declaratio*, 1274, v. 580-587.



Même quand le texte parle spécifiquement d'animation de marionnette, le type de manipulation n'est pas spécifié : fil, gaine, marottes, automates, pantins ... Ils sont tous confondus au sein du même genre et difficiles à identifier.

*Iam si enumerem quot quantaque statuis ligneis parvis, Magatellos vocat vulgas, dies me deficiet. Nam ludunt, pugnant, venantur, saltant, tuba canunt, coquinariam exercent artem, atque haec omnia ut mirabilia sunt, ita nullius ut dixi utilitatis, et cum resciveris rationem qua oculos fallunt, ea autem dubius constat, instrumentis var-rijs ad hoc paratis manumque agilitate...*²

Les mots *bagatelle*³, *magatelle* et *bavastel* sont utilisés dans les textes anciens pour désigner les tours des bateleurs ou les marionnettes en général⁴. Les mots *guaratelle* et *bagatelle* se retrouvent à Naples, où ils signifient spécifiquement « les spectacles de Pulcinella en castelet ». Comme le note Anna Leone dans son glossaire:



Figure 3 : «Le Bagatelle», Naples, early 19th century. Hand-colored engraving and water-colour on paper, 16.6 x 24.6 cm. Victoria and Albert Museum, London, S.1127-2010.

Bagatelle, plur. fém. : nom du théâtre des marionnettes à gaine napolitaines, utilisé notamment dans des écrits (en italien ou en napolitain) du XVI^e siècle au XIX^e siècle. Ce mot — dérivé de l'italien bagatelle indiquant plutôt des jeux d'adresse — était employé exclusivement au

-
- 2 « Si je voulais raconter toutes les actions que l'on peut faire accomplir à ces petites figurines de bois que le peuple appelle Magatelli, une journée entière ne me suffirait pas. En effet, elles jouent, combattent, vont à la chasse, dansent, jouent de la trompette, pratiquent l'art culinaire [...] le moyen par lequel elles trompent les yeux est composé de deux parties : de divers instruments disposés à cet effet et de l'agilité de la main... » Girolamo Cardano, *De subtilitate libri XXI* (Nürnberg: Johannes Petreius, 1550), 344.
- 3 « Venga, venga pur, acconcio mi son con la tasca et un gioco apparecchioli di bagatelle, il più bello e mirabile che non si vedesse mai. » « Qu'il vienne, qu'il vienne donc, je me suis installé avec ma sacoche et je lui ai préparé un spectacle de marionnettes, le plus beau et le plus admirable qu'on n'ait jamais vu. » Lodovico Ariosto, *La Cassaria in Versi* [1508], in Filippo-Luigi Polidori (ed.), *Opere minori in verso e in prosa di Lodovico Ariosto*, Tomo II (Firenze : Felice Le Monnier, 1857), 171.
- 4 « BAVASTEL, s. m., marionnette, mannequin. — Cimils ni BAVASTELS (G. Riquier, Pus Dieu). *Singes et marionnettes.* — E paucx pomels / Ab dos cotels / Sapchas gitar e retenir, / E chans d'auzèls / E BAVASTELS. / E fay los castels assalhir. (Giraud de Calanson : Fadet joglar.) *Et sache jeter et retenir petites pommes avec deux couteaux, et chants d'oiseaux et tours de marionnettes et fais assaillir les châteaux.* — Dels cavalliers semblaz del BAVASTEL, / Quant el caval etz poiaz ab l'arnes (P. Bremond Ricas Novas : Tant fort) Vous ressemblez au mannequin des chevaliers, quand vous êtes monté à cheval avec l'équipement. » François-Just-Marie Raynouard, *Lexique roman, ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, vol. 2 (Paris: Silvestre, 1838-1844), pp. 203-204.



pluriel. Tout comme le terme *guarattelle*, il indique généralement le théâtre des marionnettes à gaine plutôt que les marionnettes elles-mêmes.⁵

Les images du corpus, comme les textes, reflètent une pratique réelle, mais sont aussi sujettes aux incompréhensions, à l'imaginaire et aux libertés de leurs auteurs. Cette étude s'appuie sur les constantes observables à travers l'ensemble du corpus, sans chercher à interpréter les cas isolés. Lorsqu'une image présente des particularités qu'aucune autre représentation ne vient corroborer, ces éléments sont écartés de l'analyse : en l'absence de confirmation, ils ne peuvent renseigner sur la pratique.

Dans cette étude, l'appellation « spectacles de marionnette en castelet », que Didier Plassard nomme « Puppeth Booth Shows »⁶, fait référence au genre de spectacles observé sur l'iconographie occidentale, qui implique un public et un castelet vertical.

Le terme *castelet* signifie petit château et est la forme diminutive de *castel*, issu du latin *castellum*, lui-même diminutif du latin *castrum* — du grand fort romain au château, jusqu'au castelet des marionnettes. Dans la citation de Giraud de Calanson de 1202–1212 (note bas de page 4), le terme *bavastel* est suivi de cette phrase : « E fay los castels assalhir. », les marionnettes donnent l'assaut aux châteaux. Dans l'iconographie du XIII^e et XIV^e siècles, le castelet est orné de remparts, tours et créneaux. Aujourd'hui, en français, il désigne toute structure qui cache les marionnettistes et laisse voir les marionnettes.



Figure 4 : «Li romans d'Alixandre» (marginal illustration of a puppet show on folio 76r), Jean de Grise (illuminator), Flanders, 1338–1344. Illuminated manuscript on parchment. Bodleian Library, Oxford, MS. Bodl. 264, fol. 76r.

En considérant l'ensemble des images répertoriées, les spectacles de marionnette en castelet partagent des caractéristiques remarquablement constantes. Cette étude explore comment cet écosystème professionnel singulier s'est manifesté aux travers des époques et des lieux différents. Les aspects analysés sont : la technique, les outils, le rapport à l'environnement et l'inscription dans un système économique. L'objectif de cette étude est de mettre en valeur ce patrimoine, et de donner de nouvelles pistes et un nouveau regard sur la pratique et l'écriture contemporaine pour la marionnette.

5 Anna Leone, *Pupi et guarattelle, les marionnettes de Naples et de Palerme* (Paris: Classiques Garnier, 2022), 491.

6 Didier Plassard, *Puppetry and Dramaturgy: Western European Plays for Puppet Theatre, 1582–2020* (Cham: Palgrave Macmillan, 2025), 50.



Figure 5 : «Il Casotto dei Burattini in Roma», Bartolomeo Pinelli, Rome, 1809. Printing ink on paper, 25.9 x 39.1 cm. Theatre and Performance Collection, Victoria and Albert Museum, London, S.1213-2010.



1. La voix et les mains

Cette première partie se concentre sur ce qui est visible dans le cadre de scène, là où les marionnettes agissent. Chaque main du marionnettiste peut porter une marionnette, ce qui donne souvent à voir un duo. L'une des deux marionnettes, probablement portée par la main dominante⁷, partage à l'intérieur du corpus des caractéristiques physiques remarquables. Ces particularités ne sont pas intégralement partagées mais constituent une base d'attributs que l'on retrouve indépendamment des lieux et des époques. Il est donc possible d'établir une liste de traits :

- bosses (dos/ventre)
- nez proéminent (parfois masqué ou coloré)
- chapeau long (haut)
- port du bâton
- grelots
- fraise



Figure 6 : «Montreur de marionnettes (Zaratan / Charlatan)» (Planche 59 de la série *Le Arti che vanno per via nella città di Venezia*) (detail), Gaetano Gherardo Zompini, Venice, 1785 (première éd. 1753). Engraving. Bibliothèque nationale de France, Paris, OB-48-FOL.

Ces éléments correspondent à une mode et à une culture mais ont surtout une efficacité visuelle. Le nez proéminent est un indicateur directionnel : il permet au public de saisir instantanément l'orientation de la tête et le point focal du regard. Les bosses fonctionnent comme un second vecteur de mouvement, amplifiant la gestuelle et contribuant à créer une silhouette immédiatement reconnaissable. Le chapeau, souvent haut, parfois pointu, permet d'agrandir et allonger le personnage sans alourdir la marionnette, il varie et témoigne de la plasticité historique du personnage. Le masque ou le visage stylisé aux couleurs saturées et primaires (rouge, noir, blanc) achève ce système de signaux visuels conçu pour la lisibilité à distance et dans le mouvement. Les grelots confèrent une identité sonore aux gestes, et rappellent la figure du fou.

La fraise quant à elle, permet de cacher l'attache de la robe sur le cou de la marionnette.

7 « It is obvious that the hero of the show is Punch, and therefore he must occupy the operator's right hand. » « Il est évident que le héros du spectacle est Punch, et par conséquent, il doit occuper la main droite de l'opérateur. » George Speaight, *The History of the English Puppet Theatre* (London: Robert Hale, 1990), 182.



Pour pouvoir continuer ici l'analyse du personnage, il faut soulever la toile du *burattino*, pour comprendre comment ce répertoire de gestes est construit.



Figure 7 : «Val van de magiër Hermogenes» [«The Fall of the Magician Hermogenes»] (detail), Pieter Bruegel (I), 1564. Pen and light brown ink on paper, 23.3 x 29.6 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-T-00-559.

Le spectacle de marionnette en castelet repose sur une limite simple et fondamentale : le marionnettiste dispose de deux mains. Et c'est de ces deux mains et de leurs mouvements que va naître l'intérêt du public pour le spectacle.

Eccì di novo una femina delle nostre d'Italia, la qual giuoca ogni dieci, quindecì, venti, vinti-cinque (né mai passa i trenta) anni a fraccurradi⁸, & fa per Eccellenza l'arte del maestro mucchio.⁹ & va torno facendo vedere queste sue prove.(...) Fraccuradi è uno certo trattenimento da brigate spensierate, il qual gioco si fa con certi fantocci, su per le punte delle dita, & si pigliano l'uno l'altro, giostrano, scherzano, s'ammazzano, si tolgono l'uno a l'altro certi castegli: & questa Donna maneggia lei questi fraccurradi, hora toglie in mano l'uno, & hora l'altro, & gli fa azuffare, questo anno l'è venuta, & fa questo giuoco benissimo: onde ciascuno corre per veder questi bei passatempi; ma il vedere bene è, quando questa femina gli viene à noia il gioco,

8 « Fraccurrado (fraccurrado), sm. Ant. Nome con cui era chiamato un burattino che al posto dei piedi aveva manici di legno e che manovrato dal burattinaio faceva gesti grotteschi e ridicoli » « Fraccurrado (ou fraccurrado), s. m. – Ancien. Nom donné à une marionnette qui, à la place des pieds, possédait des manches en bois et qui, actionnée par le marionnettiste, faisait des gestes grotesques et ridicules. » Salvatore Battaglia, Grande dizionario della lingua italiana, vol.VI (Turin: UTET, 1970), 267.

9 « arte di mastro mucchio, cioè l'abilità nel manovrare bagatelle e fraccuradi » « l'art de maître Muccio, c'est-à-dire l'habileté à manier les marionnettes et les figurines » Massimo Calì, Burattini e marionette tra Cinque e Seicento in Italia (Azzano San Paolo: Edizioni Junior, 2002), 59.



lo getta via la pazienza: & i fraccurradi alla mall' hora, che l'ha tenuto un pezzo in seno: & ne toglie de gli altri di nuovo.¹⁰

Comme les autres bateleurs, les marionnettistes attirent la foule grâce à leur habileté gestuelle¹¹ et à des tours d'adresses. Même si l'humain croit à la vie des marionnettes, les deux mains restent des mains. Les scènes sont écrites par leurs mouvements. Toute la grammaire de l'animation est dictée par les possibilités de mouvement des doigts, de la main, du poignet, des bras et du corps du manipulateur, qui, debout, a une grande mobilité. Le marionnettiste peut faire apparaître et disparaître, tourner sur lui-même, et composer ses mouvements grâce à toutes ses articulations. Les jeux de dissociation, l'habileté à donner l'illusion de la vie de la marionnette associés à la présence du castelet font oublier au spectateur la présence humaine. La main, ne répondant pas aux mêmes lois physiques que le corps, autorise une double recherche : si d'un côté elle peut essayer d'imiter l'humain, de l'autre elle a un potentiel propre. La marionnette peut dépasser certaines limites comme la mort, la douleur, la gravité, la vitesse, ...



Figure 8 : «Swazzle», Bob Wade, Rochester (Kent), early 1980s. Aluminium and cotton. Victoria and Albert Museum, London, S.1461-1986.

L'efficacité et l'exceptionnalité des spectacles de marionnette en castelet ne sauraient être comprises sans prendre en compte la voix artificielle du protagoniste. Les marionnettistes, pour la produire, utilisent un instrument que l'on nomme aujourd'hui pratique ou sifflet pratique en français, *pivetta* en italien, *swazzle* en anglais. L'instrument est plaqué contre le palais, la langue du marionnettiste guide l'air dans l'instrument qui produit la vibration. Contraire-

10 « Il y a ici de nouveau une femme des nôtres d'Italie, laquelle joue depuis tantôt dix, quinze, vingt, vingt-cinq ans (sans jamais dépasser les trente) aux fraccurradi, et pratique par excellence l'art du maître Mucchio. Et elle va partout faisant voir ses prouesses. (...) Fraccurradi est un certain divertissement pour joyeuses compagnies, lequel jeu se fait avec certains fantoches, sur la pointe des doigts, et ils se prennent l'un l'autre, joutent, plaisantent, s'entretiennent, se prennent l'un à l'autre certains châteaux : et cette femme manipule elle-même ces fraccurradi, tantôt elle prend en main l'un, et tantôt l'autre, et les fait s'affronter ; cette année elle est venue, et fait ce jeu très bien : c'est pourquoi chacun accourt pour voir ces beaux passe-temps ; mais le beau à voir est quand cette femme, le jeu lui venant à ennui, elle jette la patience : et les fraccurradi à la male heure, qu'elle a tenus un moment dans son sein : et elle en prend d'autres de nouveau. » Anton Francesco Doni, *Mondi celesti, terrestri et infernali*, de gli Academici Pellegrini (Venice: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1562), 91-92.

11 « Frachurrade et baghatelle guoche lanzi destrememente; che le fora et che le drente Star bel guoche gherminelle. (...) Tante guoche toste toste Non poter mai far San Pucce Se n'zuccate molte moste, far più guoche ch'un bertucce. Ch'i fetute Mastre Mucce Non stimo più niente: Mastre Marche Frachurade spesse for vien ratte ratte. Se ti star suo guoche a grade preste assai te n'aver fatte Perché queste dolze matte sole ogniun lasciar contente: » « Il joue habilement des marionnettes et des bagatelles ; qu'elles soient dehors ou qu'elles soient dedans, c'est un beau jeu de passe-passe. (...) Il joue tant et si vite qu'il ne peut jamais faire San Pucce ; s'il montre bien des ruses, il fait plus de tours qu'un singe. Celui qui a vu Maître Mucchio n'estime plus rien d'autre. Maître Marco, les marionnettes sortent souvent très rapidement. Si son jeu te plaît, il t'en aura bien vite montré d'autres, car ces douces folies laissent chacun content. » Guglielmo il Giuggiola (16th century), *Canzona de' Lanzi di Bagattelle*, in Charles S. Singleton (ed.), *Canti carnascialeschi del Rinascimento* (Bari: Laterza, 1936), pp. 281-283.



ment à ce que pensaient les académiciens^{12,13}, **cet instrument ne modifie pas la voix** du marionnettiste mais produit en lui-même un son qui est ensuite articulé par le mouvement de la bouche. L'instrument n'est pas visible dans l'iconographie ; en revanche, de nombreux passages de la littérature y font référence.

« *Burattini : Intende quei figurini di rilievo, che son fatti muover da uno, che a tal'effetto s'asconde in un castelletto di legno, coperto di panno: e gli fa operare, mettendosgli sopra alle punta delle dita, e con un certo **fischio** gli fa parlare.* »¹⁴

L'usage du sifflet pratique est attesté^{15,16,17,18,19}, avec tous les mystères et affabulations associées, aussi bien pour les marionnettistes en castelet que pour les marionnettistes à fil :

« *De par le Roi, & de l'Ordonnance de Messire Nicolas René Berryer, Chevalier, Conseiller du Roi en ses Conseils, Maître des Requêtes ordinaire de son Hôtel, Lieutenant Général de Police de la Ville, Prevôté & Vicomté de Paris. (...) permettons aussi aux maîtres de loges de Marionnettes, de représenter ainsi qu'ils ont accoutumé, des pièces & des Pantomimes sur leurs*

-
- 12 « On appelle encore Pratique, Un instrument d'acier ou de cuivre, dont les Joueurs de marionnettes se servent pour changer le son de leur voix » Académie française, Dictionnaire de l'Académie française (Paris, 1762), 442.
- 13 « Il burattinaio parla, tenendo in gola una pivetta (diminutivo di piva = cornamusa) o strega (franc. sifflet pratique), piccolo strumento d'avorio, dal suono squillante, costruito come i fischietti di cui si servono i cacciatori per imitare il gorgheggio degli uccelli. » Burattino, in Silvio D'Amico (ed.), Enciclopedia dello spettacolo. Fondata da Silvio D'Amico, vol. 2, Bas-Cap (Roma: UNEDI, 1975), 1337-1342.
- 14 « Burattini : Entendez ces petites figurines en relief, qui sont mises en mouvement par un seul [homme], qui à cet effet se cache dans un castelet, couvert de drap ; et il les fait opérer en les posant sur les pointes de ses doigts, et avec un certain sifflement il les fait parler. » Lorenzo Lippi, Il Malmantile racquistato, di Perlone Zipoli colle note di Puccio Lamoni e d'altri, vol. I (Prato: Nella stamperia di Luigi Vannini, 1815 [1st ed. Firenze, 1676; 2nd ed. Firenze, 1688]), Cantare II, ottava 46, 197.
- 15 « ...a Puppet Show, where a senseless dialogue between Punchenello and the Devil was conveyed to the ears of the listening rabble through a tin squeaker, which was thought by some of'em as great a piece of conjuration as ever was performed by Dr Faustus. » « ...un spectacle de marionnettes, où un dialogue insensé entre Polichinelle et le Diable parvenait aux oreilles de la populace attentive à travers un sifflet en fer-blanc, ce qui était considéré par certains d'entre eux comme une pièce de sorcellerie aussi grande que tout ce qui fut jamais accompli par le Docteur Faust. » Edward Ward, The London-spy compleat, in eighteen parts (London: J. How, 1709), 173.
- 16 « Ho veduto ancora che gli stessi, che fanno i fantocci giuocare, far ciascuno d'essi la parte della maneggiata figura: e ciascuno con una pivetta in bocca, o più grande, o più piccola, o più aperta o più chiusa, accomodare la propria voce al personaggio, che giuoca, e rifarlo per tal maniera, che non potrebbe la voce di quel fantoccio, se avesse la voce, essergli più naturale. » « J'ai vu aussi que ces mêmes personnes, qui font jouer les marionnettes, font chacune d'elles la voix du personnage qu'elles manipulent : et chacune, avec un sifflet dans la bouche, soit plus grand, soit plus petit, soit plus ouvert, soit plus fermé, adapte sa propre voix au personnage qui joue, et le contrefait de telle manière que la voix de cette marionnette, si elle avait la voix, ne pourrait lui être plus naturelle. » Francesco Saverio Quadrio, Della storia e della ragione d'ogni poesia, vol. 3, no. 2 (Milan: Ferdinando Pisarri, 1744), 249.
- 17 « Coloro, che in un castello di tela occultati, danno con esse intrattenimento al popolo, si vagliono ordinariamente d'una pivetta, che chiusa tengono in gola, mediante la quale alterano la voce giusta la diversità dei personaggi, che maneggiano. E un solo tutta la Burletta recita per ordinario, formando la voce, secondo che richiede la qualità della maneggiata figura. » « Ceux qui, dissimulés dans un castelet de toile, divertissent le peuple avec ces dernières [les marionnettes], se servent ordinairement d'un sifflet qu'ils tiennent enfoncé dans la gorge, au moyen duquel ils altèrent leur voix selon la diversité des personnages qu'ils manipulent. Et un seul récite ordinairement toute la farce, modulant sa voix selon ce que requiert la qualité de la figure maniée. » Francesco Saverio Quadrio, Della storia e della ragione d'ogni poesia, vol. 3, no. 2 (Milan: Ferdinando Pisarri, 1744), 249.
- 18 « Our speaking instrument is an unknown secret, cos it's an 'unknown tongue,' that's known to none except those in our own purfession. It's a hinstrument like this which I has in my hand, and it's tuned to music. We has two or three kinds, one for out-doors, one for in-doors, one for speaking, one for singing, and one that's good for nothing, except selling on the cheap. They ain't whistles, but 'calls,' or 'unknown tongues;' and with them in the mouth we can pronounce each word as plain as a parson, and with as much affluency. » « Notre instrument pour parler est un secret inconnu, parceque c'est une « langue inconnue », qui n'est connue de personne sauf de ceux de notre propre profession. C'est un instrument comme celui que j'ai là dans la main, et il est accordé pour la musique. On en a deux ou trois sortes : un pour le dehors, un pour le dedans, un pour parler, un pour chanter, et un qui ne vaut rien du tout, sauf pour être vendu pas cher. Ce ne sont pas des sifflets, mais des « appels », ou des « langues inconnues » ; et avec ça dans la bouche, on peut prononcer chaque mot aussi clairement qu'un pasteur, et avec tout autant d'éloquence. » Henry Mayhew, London Labour and the London Poor (London: Griffin, Bohn, and Company, 1861), 53.
- 19 « La pivetta è formata da due pezzi di latta riuniti da un cordone, attraverso ai quali passando la voce, acquista un suono stridulo e ridicolo, somigliante al chiocciare di una gallina. Sebbene Gaetanaccio fosse abilissimo nel cacciarsi in gola e ricacciarne costoso strumento, pure accadde più d'una volta che il medesimo gli s'incastò nelle fauci, talchè per estrarlo, dovette ricorrere all'opera del chirurgo. Com'egli da sè solo recitava tutte le parti, così da sè solo reggeva e muoveva tutti i suoi burattini, talvolta cinque o sei insieme, con tanta maestria, che quei mostriciattoli tra le sue mani sembravano uomini vivi. Bastava vedere una loro mossa per isbellicarsi dalle risa. » « La pivetta est formée de deux morceaux de fer-blanc réunis par un cordon, à travers lesquels la voix, en passant, acquiert un son strident et ridicule, semblable au gloussement d'une poule. Bien que Gaetanaccio fût très habile pour s'enfoncer cet instrument dans la gorge et l'en ressortir, il arriva plus d'une fois que celui-ci resta coincé dans son gosier, si bien que pour l'extraire, il dut recourir à l'intervention d'un chirurgien. Comme il récitait seul toutes les parties, il tenait et déplaçait seul tous ses pantins, parfois cinq ou six à la fois, avec une telle maîtrise que ces petits monstres entre ses mains semblaient être des hommes vivants. Il suffisait de voir un seul de leurs mouvements pour se tordre de rire » Francesco Sabatini (ed.), Il Volgo di Roma (Rome: Ermanno Loescher & Co., 1890), 13-14.



Théâtres ; à la charge de se servir du sifflet appelé Pratique, & de se conformer au surplus à ce qui est prescrit pour les Danseurs de Corde, sous les mêmes peines »²⁰

La voix artificielle, élément central des spectacles de marionnette en castelet, possède avant tout une puissance sonore remarquable, capable d'attirer et de retenir l'attention des foules. Son universalité fonde l'une de ses qualités essentielles : produite indépendamment des cordes vocales du manipulateur qui souffle au travers de l'instrument et ne fait qu'articuler le son ainsi produit²¹, tous les protagonistes possèdent la même voix. Le même personnage peut ainsi apparaître simultanément en différents lieux, dans différents pays, et lorsqu'un père décède, son fils peut perpétuer le personnage sans rupture, conférant à la marionnette une forme d'immortalité. Ni clairement masculine ni féminine, elle soustrait le protagoniste aux assignations de genre. Cette voix artificielle interdit aux personnages toute normalité — ils incarnent nécessairement des figures marginales, uniques et extraordinaires. Ce qui explique peut-être pourquoi les historiens peinent à établir les liens de filiation entre tous les personnages européens qui ont cette spécificité : leur caractère commun réside précisément dans cette voix artificielle qui, elle-même, entraîne toute une série de caractères. L'incompréhension technique qui entoure sa production maintient aujourd'hui encore une dimension magique, rapprochant le marionnettiste du prestidigitateur.



Figure 9 : «Roman d'Alexandre» (detail of folio 54v), Tournai, c. 1338–1344. Illumination on parchment, 41 x 29 cm. Bodleian Library, Oxford, MS. Bodl. 264.

La difficulté à se faire comprendre entraîne un besoin d'expressivité gestuelle, visuelle, musicale et dansée²². D'ailleurs, l'iconographie montre que les marionnettistes sont souvent accompagnés de musiciens, pour soutenir les danses, les chants, ou accompagner les percussions des mains en bois sur la tablette du castelet²³.

La présence du bonimenteur auprès du castelet remplit dès lors une fonction essentielle : il essaie de traduire les propos du protagoniste et peut jouer sur leur ambiguïté²⁴, par exemple

20 Les Affiches de Paris, avis divers, &c., no. 50 (Paris, 29 June 1750), 5.

21 « Le son produit ne dépend pas du timbre de la voix du marionnettiste, mais uniquement de la dimension du « sifflet pratique » et de la qualité du ruban. » Anna Leone, Pupi et guarattelle, les marionnettes de Naples et de Palerme (Paris: Classiques Garnier, 2022), 351.

22 « La voix du « sifflet pratique » est dure à comprendre à cause de la difficulté à l'articuler et de son ton extrêmement aigu et perçant. » Anna Leone, Pupi et guarattelle, les marionnettes de Naples et de Palerme (Paris: Classiques Garnier, 2022), 357.

23 « Le guarattellaro (...) se rapporte souvent à un collaborateur situé en dehors du théâtre, dans le même espace que le public. Le Pulcinella des guarattelle peut alors dialoguer avec les musiciens qui l'accompagnent, avec un marionnettiste qui assiste à sa performance ou avec le guarattellaro même. » Anna Leone, Pupi et guarattelle, les marionnettes de Naples et de Palerme (Paris: Classiques Garnier, 2022), 356.

24 « Standing in front of his booth, Leatherhead announces his show, introduces the characters, comments on the story, and also serves the puppets, as interpreter of their distorted speech. » Henryk Jurkowski, A History of European Puppetry, vol. 2 (Lewiston: Edwin



pour contourner la censure, et ces malentendus peuvent être générateurs de sens nouveaux ou de rires. Le décalage entre l'intention du manipulateur et la compréhension du public fait écho à la logique même de la marionnette : le personnage, comme son discours, se construit en interaction avec les spectateurs. Parfois le protagoniste veut dire quelque chose et le public comprend autre chose, et c'est cette autre chose qui devient importante et qui rentre dans le canevas pour la prochaine représentation. C'est de ces approximations que naît le sens. La voix à l'intelligibilité variable devient ainsi le ferment d'une dramaturgie collective.

C'est en gardant en tête la primauté du geste et l'étrangeté de la voix artificielle que l'on peut appréhender les protagonistes du répertoire des spectacles de marionnette en castelet. Par leur voix, leurs capacités motrices extraordinaires ils sont en soi déjà un personnage, avant même toute qualification ou habillage, avant même de porter un nom et un costume déterminé.



Figure 10 : «Spectacle de marionnettes sur une place» (detail), Nicolas Antoine Taunay, 1765–1830. Pen in grey ink and brush in bodycolor on paper, 23 x 18.6 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-T-1975-87.



Figure 11 : «Willemynten vermaakt zich bij poppenkast tijdens pelgrimage» [«Willemynten entertains herself at a puppet theater during a pilgrimage»] (detail), After Boetius à Bolswert, Antwerp, 1590–1627. Engraving on paper, 11.3 x 6.5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-BI-2192.



À travers l'Europe, cette figure prend des costumes différents qu'aujourd'hui on connaît surtout sous ces noms : Polichinelle, Pulcinella, Punch, Kasperl, Petrouchka, Jan Klaasen, mais qui ont eu aussi d'autres noms au fil du temps. Ces *Polichinelles* sont liés et incarnent des personnages multiples – le fou, le serviteur, le bouffon sacré – et leur fonction sociale varie selon les cultures, tout en restant des entités ambiguës, fluides et inclassables. Il s'agit de figures homologues car elles descendent d'une forme théâtrale commune et en ont hérité des traits fondamentaux : la voix artificielle, le geste codifié, la fonction de héros populaire ambigu.



Figure 12 : «A puppet showman» (detail), Attr. Jean Berain, France, 1640–1711. Drawing on paper, 26.2 x 18.5 cm. British Museum, London, 1852,0214.412.

Les *Polichinelles* ont diversifié un patrimoine initial selon les contextes culturels locaux, tout en conservant leur parenté profonde. Le héros protéiforme se définit par son indétermination même. Ni tout à fait homme ni tout à fait animal, ni pleinement inscrit dans une classe sociale ni totalement en dehors, il offre un point d'identification universel. Le public, par son interprétation et ses attentes, détermine en grande partie le caractère de cette figure. Cette plasticité explique sa persistance au travers des siècles et des frontières.²⁵

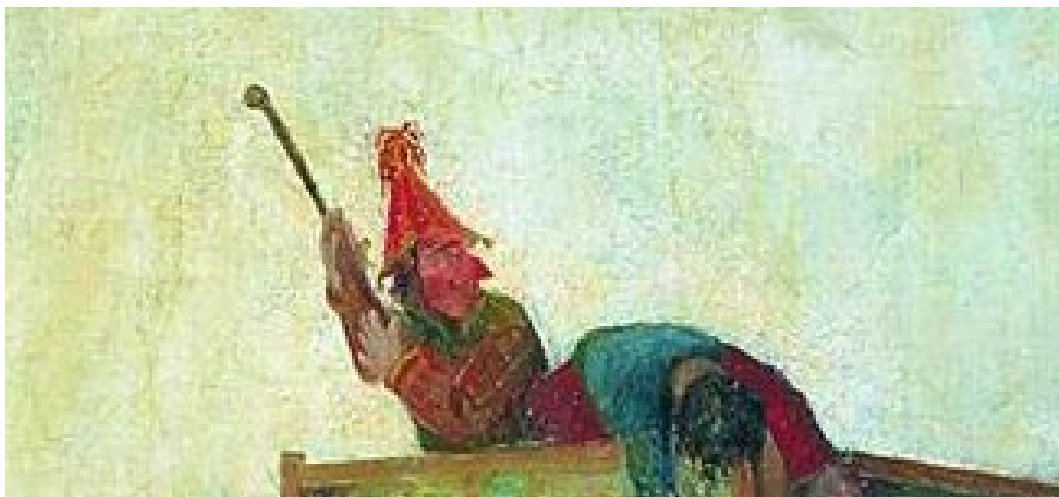


Figure 13 : «Petrushka» (detail), Solomatkin, Russia, 1882. Oil on canvas. A. Radishchev State Art Museum, Saratov, Zh-109.

25 Elena Slonimskaya and Alexander Gref, « Pétrouchka: marginalité et satire sociale », in *Marionnettes et pouvoir: censures, propagandes, résistances* (Montpellier: Deuxième époque, 2019), 285–296.



Les *Polichinelles*, en tant que héros populaires ambigus, présentent des similitudes avec la figure médiévale du Fou, dont ils prennent peut-être la place. Investis d'un rôle licencieux et carnavalesque, ils évoluent dans un univers de transgression où la morale s'efface au profit d'une bouffonnerie libératrice. Le Fou incarne une forme de licence sociale : il pouvait transgresser les hiérarchies, critiquer les puissants, énoncer des vérités obscènes sous couvert de folie. Cette position liminale, entre les catégories sociales rigides des sociétés européennes pré-modernes, autorisait une mobilité unique.²⁶

Les *Polichinelles* couvrent aussi ces fonctions. Socialement mobiles, ils peuvent jouer successivement les rôles du serviteur, de l'amoureux, du criminel, du roi – tout en gardant leurs traits spécifiques. Ils échappent aux assignations fixes – qualité d'autant plus précieuse dans des sociétés où les catégories sociales demeuraient largement imperméables jusqu'au XIX^e siècle. Les attributs des *Polichinelles* d'Europe et ceux du Fou médiéval entrent en résonance à travers de nombreux motifs : des traits gallinacés, la présence des bosses, les grelots, la présence d'un âne qui les accompagne, ou encore l'usage de la marotte. Ce bâton à tête humaine préfigure un dialogue entre le porteur et son double objectivé — tel celui du marionnettiste ou du bonimenteur avec la marionnette. Cette parenté s'exprime également par l'ambiguïté entre humanité et animalité, par les thèmes de la naissance de l'œuf et d'une fertilité exubérante, où des enfants — doubles miniaturisés — jaillissent des bosses, sont semés ou éclosent. L'iconographie témoigne aussi d'une existence démultipliée de ces personnages, évoluant souvent en groupes de fous ou de *Polichinelles*, des figures en pleine pullulation, effaçant l'individu au profit d'une présence collective foisonnante.

Enfin, les *Polichinelles* personnages existent tous au delà du castelet : commedia, théâtre, marionnettes à fils, jouets, icônes, publicité... Tout ce foisonnement a évidemment influencé la marionnette comme la marionnette a influencé d'autres sphères mais c'est sur les spécificités des marionnettes en castelet que l'étude est centrée.



Figure 14 : «Guignol au village» (detail), Petiet, France, c. 1886. Oil on canvas, 177.5 x 206 cm. Musée Petiet, Limoux, 886.001.

26 « Néanmoins, le noyau de cette culture, c'est-à-dire le carnaval, n'est pas le moins du monde la forme purement artistique du spectacle théâtral et, de manière générale, n'entre pas dans le domaine de l'art. Il se situe aux frontières de l'art et de la vie. En réalité, c'est la vie même présentée sous les traits particulier du jeu. En fait, le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. (...) Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le vivent tous, parce que, de par son idée même, il est fait pour l'ensemble du peuple. Pendant toute la durée du carnaval, personne ne connaît d'autre vie que celle du carnaval. Impossible d'y échapper, le carnaval n'a aucune frontière spatiale. Toute au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois de la liberté. » Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trans. Andrée Robel (Paris: Gallimard, coll. « Tel », 1982).



2. Le sur-mesure

Dans le corpus iconographique on observe une grande stabilité dans la forme du castelet et dans la taille des marionnettes : Le castelet peut être porté par un seul homme et l'ensemble des marionnettes tient dans un petit panier.



Figure 15 : «La casa di Pulchinella», Gatti E Dura, Italy, 19th century. Hand-colored lithograph with watercolour on paper, 31 x 23.7 cm. Theatre and Performance Collection, Victoria and Albert Museum, London, S.1211-2010.

Jusqu'à la révolution industrielle, la production matérielle obéit à une logique d'ajustement singulier entre l'artisan et son outil. Cette économie du sur-mesure structure l'ensemble de la société : les objets se fabriquent pour un usage spécifique, et circulent par héritage, récupération, adaptation... La standardisation n'existe pas. L'outil de travail se configure selon les mesures anthropométriques et les habitudes gestuelles de celui qui le manie, il porte la trace du corps qui le manipule. Cette relation d'ajustement mutuel – l'artisan façonne l'outil qui en retour discipline le geste – trouve dans la marionnette et son castelet une exemplification particulièrement intense, puisque la virtuosité de la performance elle-même dépend directement de la qualité des outils employés.

La fonction principale du castelet est de cacher le manipulateur et permettre une vision optimale des marionnettes. L'iconographie montre une remarquable constance formelle à travers l'Europe. Les structures sont légères, constituées d'une ossature en bois qui est revêtue de tissu.

- Le castelet peut être divisé en quatre parties :
- la partie basse sert à cacher et à entourer le marionnettiste tout en laissant passer ses voix, elle a exactement la taille du marionnettiste ;



- la tablette, bord de scène qui fonctionne comme plateau, support d'appui pour les objets ou encore comme élément percussif où résonnent les coups de bâton ou les éléments en bois des marionnettes ;
- l'espace de jeu des marionnettes calibré sur l'envergure du marionnettiste qui va du bord de scène au fond de scène ;
- le toit, qui sert à délimiter l'espace scénique et protéger l'intérieur du castelet des intempéries et du soleil.



Figure 16 : «Punch or May Day» (detail), Haydon, London, 1829. Oil on canvas, 150.5 x 185.1 cm. Tate, London, N00682.

Le castelet remplit d'autres fonctions encore. Il est l'élément scénographique du spectacle et une attention particulière est portée à son esthétique, les différents tissus sont assortis, il est souvent décoré avec des franges, frontons, peintures, et cætera. Il est parfois équipé de rideaux, poches, fentes, permettant des coups de théâtre, des sorties, des effets de surprise et de magie. Il dissimule l'identité du manipulateur, et sert de loge pour les changements.

Posé au sol ou sur des tréteaux, le castelet constitue un instrument de travail complet, dont la légèreté relève d'une nécessité stratégique : pouvoir partir rapidement, changer de lieu selon les opportunités ou les exigences et vivre dans cette mobilité constitutive des métiers de rue.



L'ergonomie rejoint l'économie : l'objet doit être à la fois performant pour la manipulation et viable pour l'itinérance²⁷.



Figure 17 : « On the Road to the Derby – The Punch and Judy Man », E.F. Brewtnall, 1870. Printing ink on paper (Engraving), 22.5 × 24.9 cm. Published by The Graphic. Victoria and Albert Museum, London, George Speaight Punch & Judy Collection, S.693-2010.

En ce qui concerne la marionnette, l'équation entre poids, taille et possibilité gestuelle obéit aux mêmes lois physiques que par exemple celles qui influencent la jonglerie ou la lutherie : plus les balles sont adaptées et équilibrées, plus l'instrument est ajusté à la main du musicien, plus la prouesse technique peut être déployée.

Les marionnettes sont composées de :

- une tête et son cou sculptés en bois, trouée pour pouvoir y enfiler l'index ;
- deux mains également en bois ;
- une robe clouée ou cousue au cou et aux poignets des mains de la marionnette ;²⁸
- d'éventuelles décorations, postiches, cheveux, ou accessoires.

Les marionnettistes travaillent avec des marionnettes de petite taille, dimensionnées selon la pointure de la main qui doit les ganter et les animer.²⁹ Une marionnette à la bonne taille per-

27 « At his back he carried a deal box, containing the dramatis personae of his little theatre [...] The theatre itself was carried by a tall man... » Henryk Jurkowski, *A History of European Puppetry: Folk & Popular Puppetry of Europe in the 20th Century* (Lewiston: Edwin Mellen Press, 1998), 306-307.

28 « de la marionnette » est ajouté ici pour éviter tout accident

29 « The size of a glove puppet is largely controlled by the size of the human hand, and little variation is possible. » George Speaight, *The History of the English Puppet Theatre* (London: Robert Hale, 1990), 209.



met des mouvements vifs, des combats rythmés, une chorégraphie précise, et permet de ne pas fatiguer, user ou blesser le manipulateur.

Les techniques de fabrication des castelets et des marionnettes restent inchangées sur la période observée. La fabrication d'une marionnette mobilise principalement trois compétences artisanales distinctes : sculpture des têtes et des mains dans le bois, peinture décorative, couture des costumes. Cette tripartition correspond à des métiers bien établis dans l'économie de l'époque – sculpteurs sur bois, peintres, tailleurs-couturiers – dont les savoir-faire circulent largement dans les communautés urbaines et rurales.



Figure 18 : «Tractatus de lapidibus» (detail), from Hortus sanitatis, Jacob Meydenbach, Mainz, 1491. Woodcut on paper. Cambridge University Library, Cambridge, Inc.3.A.1.8[37], fol. 378v.

Quelques représentations anglaises montrent des marionnettistes en train de réparer ou d'ajuster leurs figures, révélant à tout le moins une capacité d'entretien et de maintenance, sinon une maîtrise complète du processus de fabrication.

Avant l'industrialisation, la production recourt à des matériaux locaux (essences de bois régionales, tissus de laine ou de lin, pigments minéraux ou végétaux) et intègre la réparabilité comme principe structurant. Cette durabilité répond à une nécessité économique : les objets coûtent cher et doivent servir longtemps. Dans une économie où le matériel représente la part principale du coût, la réparation reste toujours moins onéreuse que le remplacement. Le spectacle de marionnettes en castelet s'inscrit pleinement dans cette logique : objets durables, réparables, transportables à la seule force humaine.

Cette conception de l'objet – ajusté au corps, réparable, mobile – demeure fondamentale pour les praticiens contemporains de cet art. La peinture reste une nécessité technique : on ne peut bien manipuler qu'avec des outils à sa taille.



Figure 19 : «Preparing for the Fair», The Illustrated London News, London, c. 1883. Engraving on paper, 20.7 x 37.3 cm. Victoria and Albert Museum, London, S.684-2010.



3. Espace de représentation

Les représentations graphiques des spectacles sont majoritairement au format paysage, et sont composées d'un castelet avec marionnettes, d'un public groupé et de l'espace public. Le castelet se trouve rarement au premier plan, c'est l'espace qui domine — avec le public, les bâtiments, monuments, passants et autres activités. Ce choix pictural témoigne de la nature profondément publique de cet art, le spectacle existe par et dans l'espace qui l'accueille.



Figure 20 : «Vue De La Salle De Spectacle A Aix-La Chapelle», Jean Nicolas Ponsart, c. 1830. Lithograph highlighted with gouache and white, 30.5 x 38.5 cm. Private Collection.



Figure 21 : «Veduta delle Piazze Biava, e Grande in Parte», Cristoforo dall'Acqua, Vicenza, 1744–1787. Engraving on paper, 35.9 x 61.2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-38.916.

Les artistes peintres, comme d'ailleurs les écrivains, manifestent une attention particulière au public, à son engouement pour ces bagatelles et à l'effet que le spectacle produit sur lui plutôt qu'à la scène des marionnettes elle-même.

Quando Gaetanaccio attraversava le vie della città col suo casotto sulle spalle era un correre, un affollarsi di gente da tutte le parti. Al suono della sua pivetta si fermavano non solo gli artigiani, i rivenduglioli, i carrettieri, ma anche le persone della più civil condizione. L'accigliato causidico, il severo esculapio, il superbo professore di lettere non avevano difficoltà di mescolarsi fra i suoi uditori. Perfino i signori, i signori di baldacchino, fermavano spesso le loro carrozze pel gusto di assistere alle sue rappresentazioni.³⁰

Dans l'espace public, les spectateurs sont debout, la configuration de la représentation ne prévoyant aucun dispositif d'assise ; de plus, la saleté du sol et la difficulté de lavage des habits

30 « Quand Gaetanaccio traversait les rues de la ville avec son castelet sur les épaules, c'était une course, un afflux de gens venant de partout. Au son de sa pivetta, s'arrêtaient non seulement les artisans, les revendeurs et les charretiers, mais aussi les personnes de la condition la plus civile. L'avocat renfrogné, le sévère médecin, l'orgueilleux professeur de lettres n'avaient aucun mal à se mêler à ses auditeurs. Même les grands seigneurs, les seigneurs de haut rang, arrêtaient souvent leurs carrosses pour le plaisir d'assister à ses représentations. » Filippo Chiappini, Gaetanaccio, *memorie per servire alla storia dei burattini*, in Francesco Sabatini (ed.), *Il Volgo di Roma* (Rome: Ermanno Loescher & Co., 1890), 13-14.



devait avoir un effet dissuasif. Les seules occurrences de personnes assises sont : les gens à cheval et les mendiants. Cette configuration crée une promiscuité sociale remarquable.

*Non manca Zan dalla vigna di farsi innanzi ancora lui, e con diverse bagatelle trattenere la brigata facendo passar per arte, e per parte di mastro muchio, ove la brigata scoppia dalle risa, vedendo i gesti di simia, gli atti da babuino, & le diverse scaramelle di mano, che fà **alla presenza di tutti**, & di ciò la nobiltà ride, la plebe sgrigna, il villano creppa a veder tanti motivi di corpo, tante destrezze di mano, tante fusarie, che fà, e che dice in un fiato solo.³¹*

Comme le souligne bien ce passage, ainsi que l'iconographie, le spectacle se fait en présence de tous et chacun y trouve un intérêt : femmes, hommes, enfants, bébés, personnes âgées, paysans, bourgeois, nobles, gens d'armes, religieux, mendiants, voleurs, vendeurs ambulants, ... S'adresser à un public large est une nécessité économique car la générosité du public (et quelquefois le vol³²) est la principale source de revenu de ces artistes.



Figure 22 : «Il Casotto dei burattini, divertimento popolare in Roma», Bartolomeo Pinelli, Rome, 1830. Pencil, pen and watercolor on paper, 32 x 42.8 cm. Istituto Centrale per la Grafica, Rome, D-CL1354.

Le public compte quelques dizaines de personnes, pas plus d'une cinquantaine, à en juger par les représentations iconographiques, ce qui correspond à la portée de la voix humaine, et à la taille des marionnettes visibles à distance limitée. Cette jauge est suffisamment petite pour créer une relation directe et suffisamment grande pour constituer un événement collectif.

La question de la visibilité est au cœur du théâtre. Les marionnettes en castelet sont manipulées en hauteur, au-dessus des têtes, même une foule debout et compacte ne cache pas la

31 « Jean de la vigne ne manque pas d'intervenir, encore lui, il retient le public avec diverses bagatelles qu'il fait passer pour art, et par la partie de maître muchio, où le public éclate de rire, voyant les gestes de singe, les actes de babouin, et les diverses escarmouches de main, qu'il fait en présence de tous, et de ceci la noblesse rit, la plèbe ricane, le paysan meurt (de rire) à voir tant de mouvements de corps, tant de dextérités de main, tant de tours, qu'il fait, et qu'il dit en un seul souffle. » Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venice: Appresso Gio. Battista Somasco, 1585), 551.

32 Plusieurs images montrent des pickpockets agissant pendant le spectacle et que les bourgeois sont focalisés sur la scène du castelet. (voir annexe : Marionnettes et pickpockets)



scène. Cette caractéristique technique offre un avantage majeur dans l'espace public non aménagé, où les comédiens installent et montent sur des tréteaux pour se faire voir, le castelet fonctionne en soi comme une scène miniature surélevée.



Figure 23 : «Eutopiaansche Kermis» [«Eutopian Fair»], Anonymous (published by v.d. Ven), The Hague, 1845. Lithograph on paper, 35.5 x 45.2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-88.755.

Les illustrations mettent en évidence plusieurs espaces où les spectacles de marionnette en castelet se produisent : la place (Largo del Castello à Napoli, Piazza San Marco à Venezia, ...), la foire (Canstatt, La Haye, ...) la rue et les campagnes. La foire accueille un public venu pour se divertir, plus enclin à s'arrêter, et regarder un spectacle ; la rue et la place, elles, confrontent l'artiste au défi de capter l'attention des passants pressés. Dans les deux cas, l'environnement sonore et attentionnel est saturé : vendeurs, charlatans, ... Tous se disputent l'attention dans le vacarme urbain.³³

*Ces cochers ont beau se haster,
Ils ont beau crier gare, gare,
Ils sont contraints de s'arrêter
Dans la presse, rien ne démarre.
Le bruit de penetrans sifflets,
Des flustes & des flageollets,
Des cornets, hauts-bois & muzettes,
Des vendeurs & des acheteurs,
Se mesle à celui des sauteurs*

33 « Les robes de palais, les manteaux, les robes de chambre, les Turcs, les Grecs, les Dalmates, les Levantins de toute espèce, hommes et femmes, les tréteaux de vendeurs d'orviétan, de bateleurs, de moines qui prêchent, et de marionnettes ; tout cela, dis-je, qui y est tout ensemble, à toute heure, la rendent la plus belle et la plus curieuse place du monde, surtout par le retour d'équerre qu'elle fait auprès de Saint-Marc, ce que l'on nomme Broglio. » Charles de Brosses, Le président de Brosses en Italie: lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740, ed. R. Colomb, 2nd ed., vol. 1 (Paris: Didier, 1858), 172.



*Et des tambourins à sonnettes
Des ioueurs de Marionnettes
Que le peuple croit enchanteurs.³⁴*

L'espace campagnard ou excentré constitue un troisième terrain, avec ses propres rythmes et ses propres publics.



Figure 24 : «Punch in the Country», Charles James Lewis, United Kingdom, 1852. Watercolour and gouache on paper, 32.5 x 41.6 cm. Victoria and Albert Museum, London, S.1420-2010.

Le lieu de représentation n'est pas un lieu fixe, le spectacle se produit là où il y a un public, ce ne sont pas les spectateurs qui vont au théâtre, c'est le théâtre qui va à leur rencontre. Même dans les places où les marionnettes sont attestées de manière régulière, l'iconographie montre des lieux de représentations et des castelets différents. (voir annexe : Venise et Naples). Il y eut des marionnettistes, fortement liés à une ville, qui jouaient à différents endroits, tandis que d'autres marionnettistes étaient itinérants, changeaient de ville et de pays.³⁵ L'impulsion à changer de lieu peut être conséquence de plusieurs facteurs : trouver des nouveaux publics pour un même répertoire, suivre les foires et les grandes fêtes publiques ou fuir pour des raisons sociales ou politiques, comme par exemple la censure. L'itinérance et la légèreté des castelets expliquent, entre autres, le peu de traces qu'ont laissées les marionnettistes de leur passage, n'ayant pas besoin de licence pour jouer sur la voie publique.³⁶ C'est paradoxalement en voulant les interdire et les censurer que l'institution leur a donné une existence posthume :

Un Bando della Gran Corte della Vicaria , pubblicato il 22 gennaio 1581, ordinava : « a tutte e qualsivogliano persone (...) che da oggi in avanti non ardiscano nè presumano di recitar comedie in luoghi pubblici ed ordinarii, nè fare altri giuochi, nè bagattelle, sotto la pena la prima volta di once 25 e d'un mese di carcere, la seconda volta di quattro tratti di corde al pubblico agli uomini, o di due anni d' esilio da questa città di Napoli, territorio e distretto da esigersi irremissibilmente contro trasgressori »³⁷

34 Paul Scarron, La Foire Saint-Germain, dédiée à Monsieur (Paris: J. Bréquigny, 1643), 7.

35 Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette (Montpellier: Éditions de l'Entretemps, 2009).

36 Didier Plassard, Puppetry and Dramaturgy: Western European Plays for Puppet Theatre, 1582–2020 (Cham: Palgrave Macmillan, 2025), 45–46.

37 « Un ban de la Grande Cour de la Vicaria, publié le 22 janvier 1581, ordonnait : « à toutes et quelconques personnes (...) que dorénavant elles n'osent ni ne présumant de réciter des comédies en lieux publics et ordinaires, ni de faire d'autres jeux, ni bagatelles, sous peine pour la première fois de 25 onces et d'un mois de prison, pour la seconde fois de quatre traits de corde en public pour les hommes, ou de deux ans d'exil de cette ville de Naples, territoire et district, à exiger irrémisiblement contre les transgresseurs. » » Benedetto Croce, Teatri di Napoli: dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo (Naples: Luigi Pierro, 1891), 56.



Le castelet portatif permet la mobilité³⁸ et une forme de protection de la censure mais en même temps, il enferme le marionnettiste qui est coupé visuellement de l'espace public, et ne peut pas s'occuper du public et des aléas de la rue pendant qu'il joue. C'est pour cette raison, que l'on retrouve un ou plusieurs complices autour du castelet, avec un rôle actif ou de présence.



Figure 25 : «Punch and Judy», Smythe, Great Britain, 19th century. Oil on canvas, 40.7 x 40.7 cm. Private collection.

38 voir note page 31 de Francesco Saverio Quadrio, Della Storia, e della Ragione d'Ogni Poesia, vol. III, parte II (Milan, 1744), 247.

4. L'humain

Une ou plusieurs figures humaines apparaissent systématiquement à côté du castelet. Soit la figure est discrète et a un rôle d'observation, elle ne participe pas ouvertement au spectacle, soit elle a un rôle actif de bonimenteur.³⁹ Ce dernier est représenté tourné vers le public, gesticulant, montrant les marionnettes; il semble commenter, expliquer, interpeller. Ou alors il joue de la musique, vend des remèdes ou fait d'autres tours de passe-passe. La bibliographie et les textes historiques le nomment de différentes façons : bonimenteur, charlatan, amuseur public, *spalla* (en italien épaule), showman...⁴⁰ Il a un rôle artistique et économique.



Figure 26 : «Volksfest bei Cannstatt» [«Folk Festival near Cannstatt»] (detail), Johann Michael Volz, Stuttgart, 1835. Lithograph on paper. Private collection.

Une marionnette mesure environ cinquante centimètres, une tête en bois peinte et une robe en tissu. Le bonimenteur, par sa présence humaine, portant le regard du public vers le castelet par ses gestes de monstration, désigne la marionnette comme digne d'attention. Il autorise le public à croire et à se laisser emporter par la vie de ce petit objet. Ce geste de légitimation est pragmatique : dans l'espace public saturé de stimuli, la voix artificielle intrigue les passants, mais il faut un corps humain pour signaler qu'il y a ici quelque chose qui mérite qu'on s'arrête, qu'on suspende ses affaires, qu'on accorde son regard, (et son portefeuille).

Son rôle va au-delà de la simple monstration : il contextualise les gestes. Dans un théâtre essentiellement visuel, il peut situer l'action, nommer et parler avec les personnages et interpeller le public pour créer de la complicité. Intermédiaire entre la scène et la rue, il transforme des passants en spectateurs. Il est lui-même à la fois spectateur et acteur du spectacle, il a

39 « The fust person who went out with me was my wife. She used to stand outside, and keep the boys from peeping through the baize, whilst I was performing behind it; and she used to collect the money afterwards as well. I carried the show and trumpet, and she the box. » « A footman is far superior to a showman, 'cause a showman is held to be of low degrade, and are thought as such, and so circumstantiated as to be looked upon as a mendicant; but still we are not, for collecting ain't begging, it's only soliciting; 'cause parsons, you know (I gives them a rub here), preaches a sermon and collects at the doors, so I puts myself on the same footing as they—that's moral, and it's optional, ye know. If I takes a hat round, they has a plate, and they gets sovereigns where we has only browns; but we are thankful for all, and always look for encouragement, and hopes kind support from all classes of society in life. » « La première personne à m'accompagner fut ma femme. Elle se tenait dehors et empêchait les gamins de regarder à travers la serge pendant que je jouais derrière ; et c'est elle aussi qui récoltait l'argent ensuite. Je portais le castelet et la trompette, et elle la caisse. » « Un valet de pied est bien supérieur à un montreur de spectacle, parce qu'un montreur est tenu pour un être de basse condition, et considéré comme tel, et mis dans des circonstances telles qu'on le prend pour un mendiant ; mais nous ne le sommes point, car collecter n'est pas mendier, c'est seulement solliciter ; parce que les pasteurs, voyez-vous (là je leur donne un petit coup), prêchent un sermon et collectent aux portes, alors je me mets sur le même pied qu'eux — c'est moral, et c'est facultatif, voyez-vous. Si moi je fais passer un chapeau, eux ils ont un plateau, et ils reçoivent des souverains là où nous n'avons que des sous bruns ; mais nous sommes reconnaissants de tout, et espérons toujours des encouragements, et le bienveillant soutien de toutes les classes de la société. » Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor* (London: Griffin, Bohn, and Company, 1861), 45.

40 « In front of the booth there was the player's assistant, called a 'bottler', who entered into conversation with 'Mr.' Punch and his audience, and when the show was over, attempted to collect money from the crowd in his bottle. » Henryk Jurkowski, *A History of European Puppetry: Folk & Popular Puppetry of Europe in the 20th Century* (Lewiston: Edwin Mellen Press, 1998), 307.



fonction de tiers, ni tout à fait dans la fiction ni tout à fait témoin, et c'est cette liminalité qui peut ouvrir un espace de commentaire et de réflexivité.

De nombreuses représentations montrent le bonimenteur avec des instruments : tambour, trompette, violon, accordéon⁴¹. La fonction de la musique est de rythmer l'action des marionnettes, souligner les moments dramatiques et créer l'ambiance sonore. Elle permet aussi d'appeler le public, de signaler le début d'une représentation⁴².



Figure 27 : «Spectacle de marionnettes sur une place» (detail), Nicolas Antoine Taunay, 1765–1830. Pen in grey ink and brush in bodycolor on paper, 23 x 18.6 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-T-1975-87.

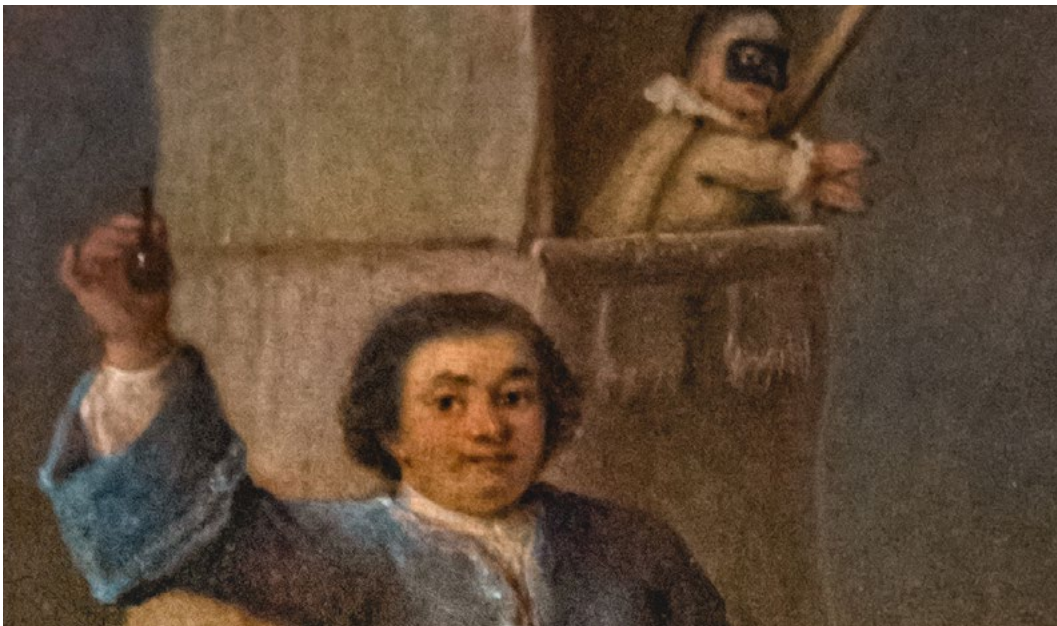


Figure 28 : «Il ciarlatano» (detail), Longhi, 1757. Oil on canvas, 62 x 50 cm. Cà Rezzonico, Venice, 129.

41 « Il Tamburino, dubitando del fatto suo, piglia il luogo per tempo, e comparendo in sulla piazza [...], s'ingegna col far salire un uovo per un bastone d'attirare in quel mentre quasi per arte magica a sé i quattrini. » « Le Tambourin, doutant de son affaire, s'empare de la place à temps et, apparaissant sur la place [...], s'ingénie à faire monter un œuf le long d'un bâton pour attirer à lui, comme par art magique, les deniers. » Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venice: Appresso Gio. Battista Somasco, 1617), 321v–324v.

42 « I have seen the same sort of management at a puppet show. Some puppets of little or no consequence appeared several times at the window to allure the boys and the rabble; the trumpeter sounded often, and the door-keeper cried a hundred times till he was hoarse, that they were just going to begin... » « J'ai vu le même genre de manège lors d'un spectacle de marionnettes. Quelques marionnettes de peu ou d'aucune importance apparaissaient plusieurs fois à la fenêtre pour attirer les gamins et la populace ; le trompettiste sonnait souvent, et le portier criait cent fois jusqu'à en être enroué qu'ils allaient tout juste commencer... » Jonathan Swift [Gregory Miso-sarum], *A Preface to the B---p of S---r--m's Introduction to the Third Volume of the History of the Reformation of the Church of England* (London: John Morphew, 1713). 8.



En plus de ce rôle dramatique, le bonimenteur a un rôle économique. Le marionnettiste, invisible aux yeux du public, reste un humain avec des besoins. C'est le ou les bonimenteurs qui s'assurent de la viabilité économique de ces spectacles.

L'équilibre entre castelet et bonimenteur est à double sens : le bonimenteur est en effet au service du spectacle mais de la même manière le spectacle est au service du bonimenteur. Beaucoup vendaient également des « boniments » : remèdes, talismans, lectures de la main, arrachage de dents.⁴³ Le spectacle peut être soit une attraction en elle-même, on paye pour le spectacle, soit un produit d'appel pour un autre service.

Entertainment was the key. To sell his wares the quack had to pull a crowd, and to do that he had to offer some spectacle. Showmanship and salesmanship went hand-in-hand. The stage was the marketplace, and the marketplace a stage.⁴⁴

Le bonimenteur incarne cette hybridation : mi-artiste, mi-commerçant, il navigue entre plu-



Figure 29 : «Polichinelle près du Pont des Arts» (detail), Jean Henri Marlet, Paris, 18e-19e siècle. Lithographie sur papier, 29.5 x 23.8 cm. Musée Carnavalet, Paris, G.16893.

sieurs registres d'activité. Le spectacle en accès libre fonctionne comme un investissement : il crée l'attroupement qui rendra possible la vente. L'attraction pouvait être très composite : alternance de marionnettes, de musique, de boniments, de vente, créant une forme de divertissement variée propre aux places publiques. Cette organisation témoigne des métiers de rue : leurs réseaux, leurs stratégies de collaboration.

Le marionnettiste et le bonimenteur peuvent être deux personnes travaillant chacune pour son compte, collaborant sans être nécessairement liées de façon permanente.⁴⁵ Un marionnettiste itinérant peut s'associer localement avec un bonimenteur connaissant la langue et les usages du lieu. Cette flexibilité expliquerait la diffusion géographique rapide de certains

43 « Ogni giorno à hora comoda comparisce in quella scena bancaria un Zanni, ò altro di simil fatta, e comincia ò sonando, ò cantando ad allettare il Popolo al circolo, e all'audienza [...] » Domenico Ottonelli, *Della cristiana moderazione del Theatro* (Firenze, 1652), 455-456.

44 « Le divertissement était la clé. Pour vendre sa marchandise, le charlatan devait attirer une foule, et pour ce faire, il devait offrir un spectacle. L'art de la représentation et l'art de la vente allaient de pair. La scène était le marché, et le marché une scène. » Roy Porter, *Health for Sale: Quackery in England 1660-1850* (Manchester: Manchester University Press, 1989), 38.

45 « Sans doute commence-t-il par jouer Polichinelle dans les squares et parcs de la ville, sans doute écume-t-il les marchés et les coins de rues passantes. Il joue seul, d'abord, dans un petit castelet à l'italienne, avec un compère violoniste, Lambert Grégoire Ladré dit le Père Thomas, qui harangue la foule, rassemble un auditoire et dialogue avec Polichinelle. Accessoirement, il maintient l'ordre devant le castelet et, essentiellement, passe le chapeau. » Paul Fournel, *Préambule. Guignol, in L'Idée de littérature à l'épreuve des arts populaires (1870-1945)* (Paris: Classiques Garnier, 2015), 15.



spectacles à travers l'Europe⁴⁶ – pas besoin de parler la langue locale pour manipuler des marionnettes si quelqu'un d'autre assure l'interface avec le public.

On retrouve parfois sur l'iconographie le marionnettiste qui sort du castelet pour assumer le rôle de bonimenteur.

Dans les traces écrites, on retrouve des femmes marionnettistes.⁴⁷ Derrière le castelet et avec le sifflet pratique, il est tout à fait possible pour une femme de dissimuler son genre. On peut supposer que sous les toiles de ces castelets on retrouve quelques femmes. Du côté du visible, elles apparaissent à côté du castelet, assument le rôle du bonimenteur : elles jouent de la musique, font la quête, allaitent, surveillent le public.



Figure 30 : «Largo del Castello», Naples, 19th century. Watercolour on paper. Private collection.

46 « [...] ayant, durant ce temps, parcouru la majeure partie de l'Italie et quelque partie de l'Allemagne, avec l'honneur d'avoir servi Sa Majesté de Pologne, les Majestés Impériales de l'Empereur et des Impératrices, ainsi qu'un grand nombre d'autres princes [...] » « [...] havendo, in questo tempo, scorso la maggior parte d'Italia et alcuna parte della Germania, con haver havuto l'onore di servire la Maestà di Polonia, le Maestà Cesaree dell'Imperatore e delle Imperatrici, con copioso numero di altri principi [...] » Lettre du marionnettiste Francesco Mazzetti, 1681, cited in A. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII* (Rome, 1888), 127-128.

47 « I bought the show of old Porsini, the man as first brought Punch into the streets of England. To be sure, there was a woman over here with it before then. Her name was—I can't think of it just now, but she never performed in the streets, so we consider Porsini as our real forefather. » « J'ai acheté le spectacle du vieux Porsini, l'homme qui introduisit le premier Punch dans les rues d'Angleterre. Il est vrai qu'une femme l'avait précédé ici. Son nom était... je n'arrive pas à m'en souvenir pour l'instant, mais elle ne se produisait jamais dans les rues, aussi considérons-nous Porsini comme notre véritable aïeul. » Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor* (London: Griffin, Bohn, and Company, 1861), 45. et voir citation de Anton Francesco Doni, page 9

5. Dramaturgie et perspectives

Le théâtre de marionnettes en castelet traverse les époques et présente une série de constantes (lieux de représentation, jeu, réception). Il apparaît comme une forme spectaculaire fortement liée au geste et au mouvement. Des aspects factuels, techniques et physiques, semblent influencer de manière déterminante le rendu sur scène. Les mouvements des mains, et plus généralement du corps du manipulateur, déterminent toutes les possibilités cinétiques des marionnettes et, associés aux voix, produisent l'ensemble des possibilités expressives des personnages.



Figure 31 : «Les Marionnettes à Naples», Italy, 1828. Hand-colored engraving on paper, 32.2 x 41.5 cm. Victoria and Albert Museum, London, S.1124-2010.

Le fait que le marionnettiste anime seul tous les personnages construit la dramaturgie. Le spectacle est une composition épisodique de scènes où deux personnages se rencontrent.⁴⁸ Dans les retranscriptions des canevas d'époque (et aussi dans l'ensemble des pratiques contemporaines qui ont un lien oral à cette tradition) l'action dramatique se développe autour d'un seul protagoniste. Il est présent sur scène de manière persistante, et il occupe la main dominante du marionnettiste pendant tout le spectacle. L'autre main se fait porteuse des autres personnages, qui agissent les uns après les autres. L'intrigue suit les péripéties d'un héros. Une mention particulière doit être faite au sujet de la présence d'animaux sur scène. Les marionnettistes, comme les autres bateleurs et charlatans, ont longtemps profité de l'appétence du public pour les animaux dressés sur scène. Des petits chiens, des chats et des singes ont été partie intégrante du spectacle, prenant place sur la tablette, placés sur le même plan que les marionnettes et jouant avec elles.⁴⁹ à l'échelle d'une marionnette, un petit chien devient tout à coup énorme. Les dresseurs d'animaux étaient associés aux marionnettistes, plusieurs

48 « The comedy's episodic structure was taken by each puppeteer from a collection of scenes much richer than was needed for a single performance. [...] The regional versions never lost their links with the international canon of episodes. » Henryk Jurkowski, *A History of European Puppetry: Folk & Popular Puppetry of Europe in the 20th Century* (Lewiston: Edwin Mellen Press, 1998), 313.

49 voir annexe : Marionnettes et animaux.



traces bibliographiques et iconographiques pré XVIII^e siècle montrent des numéros avec des serpents à côté des castelets, ou des montreurs d'ours⁵⁰.



Figure 32 : «Pierannizzi» (detail), Lafinio, Florence, 19th century. Hand-colored engraving on paper. Victoria and Albert Museum, London, S.242-2021.

En plus des personnages et des animaux, les marionnettistes exploitent le potentiel dramatique des objets. Le principal et le plus universel est le bâton⁵¹ : il n'y a rien de plus maniable pour une main que de se servir d'un bâton, ou d'un outil possédant un manche (épée, balai...). Les autres objets observés sont des boîtes ou des potences.



Figure 33 : «Le Spectacle ambulant de Polichinelle», Boilly, Paris, 1832. Oil on canvas, 33 x 41 cm. The Ramsbury Manor Foundation, Wiltshire.

Compte tenu de la structure dramaturgique, des contraintes liées à l'espace et à la voix, l'intérêt du spectacle pour le public est lié à une forme de virtuosité, et son efficacité relève de

50 voir annexe : Marionnettes et montreurs d'ours

51 « My playboard is a true tribunal of justice. Today the Doctor sends the trickster Pulcinella to the gallows, tomorrow Pulcinella will kill the cunning Doctor; today the Devil takes Pulcinella on his horns, tomorrow Pulcinella will kill the Devil. [...] the stick and the birch go from hand to hand and accounts are squared – for everybody. » Henryk Jurkowski, *A History of European Puppetry: Folk & Popular Puppetry of Europe in the 20th Century* (Lewiston: Edwin Mellen Press, 1998), 302.



situations dramatiques brèves et visuelles, plutôt qu'à une écriture dramaturgique au long cours. Les spectacles ne sont pas joués sur la base de textes, mais à partir de canevas, comme pour la commedia dell'arte. La marionnette permet d'apprendre des séquences gestuelles (que certains marionnettistes aujourd'hui appellent routine), qui prennent des sens différents selon la marionnette/personnages qui sont au bout des doigts.⁵² La main, contrairement au corps de l'acteur, a une richesse expressive propre bien moindre : le visage ne peut pas changer d'expression, il y a moins d'articulations dans la main qui manipule que dans l'entièreté du corps humain. D'un côté, le castelet et la technique de manipulation offrent un panel d'expressivité qui enrichit considérablement le jeu de l'acteur de bois ; de l'autre, ses contraintes physiques l'orientent vers des séquences gestuelles efficaces plutôt que vers des textes et une dramaturgie élaborés.



Figure 34 : «A Punch and Judy Show», Thomas Rowlandson, Great Britain, late 18th–early 19th century. Watercolor on paper, 14.6 x 23.8 cm. Yale Center for British Art, New Haven, YCBA/lido-TMS-5663.

(...) sì che un Uomo girando attorno col suo Castello, o Casotto, desse sulle pubbliche vie, o piazze agli oziosi sollazzo, con nascondersi dentro a quello; e fuori da un apertura, o quasi finestra della sommità, quasi da proscenio, mostrando i suoi fantocci, agir gli facesse, parlando egli, come se essi parlassero. Questa è nel vero la più usitata maniera, con che sogliono i Burattini, o Pupazzi venir nelle Piazze adoperati; dando poi loro parole, e gesti convenienti alle faccende, e agli affetti, che rappresentano; onde pajano persone vive, parlanti, e destre negli affari, e negozii mondani. A questo fine compariscono ne' Crocicchj, o Piazze tali Giocolatori sopra un banco; e dentro un finto Castello di tela nascosi con la persona, a quelle loro figurine, che solo alzano a veduta del popolo, fanno far gesti, e dir parole di curioso, e piacevole trattenimento. Nel vero non ordinario diletto sentono le persone non pur grossolane, ma le scienziate ancora a quella faceta e lepida imitazione, massimamente se l'Attore, o Cyritto, al maneggiare a tempo, e con destrezza i fantocci, accompagni una qualche favoletta bene a filo trattata.⁵³

52 Didier Plassard, *Puppetry and Dramaturgy: Western European Plays for Puppet Theatre, 1582–2020* (Cham: Palgrave Macmillan, 2025), 63–64.

53 « (...) si bien qu'un Homme, circulant avec son castelet ou baraque, donnât sur les voies ou places publiques du divertissement aux oisifs, en se dissimulant à l'intérieur ; et par une ouverture, ou quasi-fenêtre au sommet, comme depuis un proscenium, montrant ses fantoches, les faisait agir en parlant, comme s'ils parlaient eux-mêmes. Telle est en vérité la manière la plus usitée par laquelle les Burattini ou Pupazzi sont ordinairement employés sur les Places ; leur donnant alors paroles et gestes convenables aux affaires et aux affections qu'ils représentent ; de sorte qu'ils paraissent personnes vivantes, parlantes, et habiles dans les affaires et négoces mondains. À cette fin apparaissent aux Carrefours ou Places de tels Jongleurs sur un tréteau ; et dissimulés dans leur personne à l'intérieur d'un



Le répertoire joué sur les scènes des castelets est contraint par la grammaire du geste de la main et par l'économie de l'espace public. Pour attirer les spectateurs, des scènes à fort impact visuel sont particulièrement efficaces : combats, fornication, vulgarité, violence.... La dramaturgie des canevas qui ont été retranscrits est ponctuée de gestes forts qui répondent à ce besoin de toucher le public. La marionnette permet de mettre en scène les situations limites de l'existence humaine avec un certain niveau de détachement, en convoquant le rire.



Figure 35 : «The Great Actor, or Mr. Punch in all his Glory», Isaac Robert Cruikshank, London, 1825. Etching and aquatint on paper, 15.3 x 24.5 cm. Victoria and Albert Museum, London, S.938-2010.

Le protagoniste a fait l'objet de nombreux fantasmes au cours du XX^e siècle. Le besoin institutionnel d'affirmer des identités nationales et régionales fortes a figé les différents personnages dans des stéréotypes de caractère et d'apparence. Chercheurs, praticiens et amateurs se sont ensuite appuyés sur ces identités figées pour tenter de remonter à une origine commune aux *Polichinelles*.

L'iconographie relativise cette vision du théâtre de marionnettes en castelet avec des détails frappants. Par exemple, Pulcinella qui est aujourd'hui considéré comme uniquement napolitain, se produit à Venise, Rome et dans toute l'Italie pendant de nombreux siècles. Le costume du Polichinelle français et du Punch anglais ressemble davantage à celui du fou d'Europe du nord, qu'à la tenue blanche du Pulcinella italien, qui du point de vue du costume se rapproche plus de Pierrot, ou de Pierke.

La popularité des *Polichinelles* doit être comprise par le lien ontologique que ces spectacles ont avec le public. Contrairement au milieu du théâtre, dans lequel on observe de grandes évolutions, des courants et des modes, les spectacles de marionnette en castelet évoluent peu. Ils propulsent des figures populaires en protagoniste, en héros quotidien. Le personnage ne doit

faux château de toile, ils font faire gestes et dire paroles de curieux et plaisant divertissement à ces figurines qu'ils élèvent seules à la vue du peuple. En vérité, non seulement les personnes grossières, mais encore les savantes éprouvent un plaisir peu ordinaire à cette facétieuse et plaisante imitation, surtout si l'Acteur ou Cyritto, au maniement opportun et adroit des fantoches, accompagne quelque historiette bien filée. » Francesco Saverio Quadrio, *Della Storia, e della Ragione d'Ogni Poesia*, vol. III, parte II (Milan, 1744), 247.



pas être compris avec ses caractères qui dépendent principalement du marionnettiste, mais comme héros co-construit avec le public, et donc avec son temps, contemporain.⁵⁴

Le spectacle de marionnettes en castelet doit être analysé et écrit en tenant compte, non seulement des gestes qui sont associés aux textes (même s'il ne sont pas forcément écrits), mais, comme d'ailleurs l'ont fait de manière affirmée les dessinateurs et peintres dans toute l'iconographie, en prenant en compte l'ensemble des éléments constitutifs d'un spectacle : le public, le lieu, le castelet, le bonimenteur, les marionnettes et ce qui reste invisible – la voix, le marionnettiste et l'économie. L'iconographie refuse le gros plan parce que le gros plan mentirait : il isolerait artificiellement ce qui n'existe que dans sa relation à l'espace qui le contient.



Figure 36 : «Hand Puppet Booth» (detail), Graneri, Turin, 1742. Oil on canvas, 97.5 x 70 cm. Private collection.

L'étude approfondie de cette iconographie, effectuée depuis trois ans, nous a permis de comprendre, dans les sociétés du Moyen Âge au XIX^e siècle, les techniques et les pratiques de ces spectacles et de leur diffusion géographique. Cette présente étude essaie de transmettre ce que nous avons pu observer avec ce collectage iconographique. Cette base de données mériterait des études plus systématiques et approfondies pour essayer de quantifier de manière précise les variables et les constantes de ces spectacles. La base de données complète, avec les informations relatives à chaque image, n'est pas encore finalisée, mais reste à disposition de tous ceux qui souhaiteraient se pencher sur le sujet.

54 Aujourd'hui, les marionnettistes forains continuent d'emprunter les personnages à la mode de Disney® pour rendre attrayants leurs spectacles. Avec par exemple le fameux « Guignol & la REINE des NEIGES »



Annexes

A - Analyses d'images individuelles

Analyse d'image n°1

Analyse d'image n°2

Analyse d'image n°3

Analyse d'image n°4

B - Groupements d'images

Venise

Naples

Marionnettes et montreurs d'ours

Marionnettes et pickpockets

Marionnettes et animaux

C - Images hors-cadres

Marionnettes à fils

Marionnettes à la planchette

Exemples asiatiques

Passage à la marionnette « à gaine »

A -Analyse d'image individuelles

Analyse d'image n°1

Cette eau-forte, réalisée par l'artiste flamand Cornelis de Wael entre 1617 et 1667, représente une scène de rue à Rome lieu de vie du peintre, identifiable par l'architecture baroque, la présence d'une église et d'une porte à l'arrière-plan, ainsi que des armoiries du Vatican.



Figure 37 : «Poppenkast te Rome» [«Puppet Theater in Rome»], Cornelis de Wael, Rome, mid-17th century. Etching on paper, 15.7 x 22.4 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1894-A-18276.

L'image se divise en trois plans distincts : au premier plan, le public massé ; à gauche, le castelet avec un toit vouté⁵⁵ ; en arrière-plan, la place se déploie avec son architecture et ses activités parallèles à l'arrière-plan (stands, circulation, prière) Le spectacle de marionnettes s'insère dans un continuum économique, non dans un espace dédié.

Le point de vue permet d'embrasser simultanément l'intimité du spectacle et son inscription dans le tissu urbain. Le castelet n'occupe qu'environ 10% de la surface totale de l'image – le phénomène social prime sur la performance elle-même. Le sol est de terre avec quelques cailloux.

Public debout, densément groupé devant le castelet ; 25 spectateurs identifiables, dont 3 femmes et 4 enfants ; 2 personnes qui surplombent la scène (probablement à cheval vu leurs habits). Diversité vestimentaire manifeste : chapeaux à larges bords (bourgeoisie), chapeaux simples (classes populaires), vêtements civils, marchands et militaires (épée visible).

55 Ce toit caractéristique n'a pas été observé ailleurs dans l'analyse du corpus d'images



Les regards convergent vers le castelet, et certains ont l'air de commenter la scène. Postures statiques suggérant une attention soutenue. Pas de circulation – le groupe forme un bloc compact. Les classes sociales apparaissent mixées.

Le castelet a une structure commune en forme de parallélépipède vertical, seul le toit arrondi est particulier ; il protège la scène des intempéries. Hauteur estimée : environ 2,20-2,40m. Structure manifestement légère et élégante (franges), suggérant une forme de professionnalisation. Manipulation au-dessus de la tête des spectateurs. Le manipulateur est invisible, dissimulé.



Figure 38 : «Poppenkast te Rome» [«Puppet Theater in Rome»] (detail), Cornelis de Wael, Rome, mid-17th century. Etching on paper, 15.7 x 22.4 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1894-A-18276.

Deux marionnettes clairement identifiables au-dessus de la tablette, un homme qui porte un chapeau à plume (non masqué) et une femme. Position face à face suggérant un dialogue ou une confrontation. Petites marionnettes.

À droite du castelet, figure masculine qui tend un bâton vers les marionnettes – le bonimenteur. Vêtu d'un habit sombre, position corporelle d'interpellation. Le bonimenteur, clairement individualisé, confirme son rôle structurel.

Aucun musicien visible sur cette image.

Analyse d'image n°2

Cette gravure a été réalisée par Boëtius à Bolswert à Anvers et publiée par Hendrik Aertssens en 1627 comme illustration du livre *Duyfkens en Willemynkens pelgrimie tot haren be-minden binnen Iervsaem* (Le pèlerinage de Duyfken et Willemynken vers leur bien-aimé à Jérusalem). Cette image illustre un passage du texte flamand de 1627



Figure 39 : «Willemynken vermaakt zich bij poppenkast tijdens pelgrimage» [«Willemynken entertains herself at a puppet theater during a pilgrimage»], After Boëtius à Bolswert, Antwerp, 1590–1627. Engraving on paper, 11.3 x 6.5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-BI-2192.



Durant leur pèlerinage, Willemynken s'arrête devant un spectacle de marionnettes. Elle s'amuse tant que « mijn ooghen tranen » (ses yeux pleurent de rire). Duyfken la réprimande : c'est perdre son temps, elle devrait penser aux joies célestes qui les attendent. Mais Willemynken défend son droit au plaisir : « den boogh en can soo altydt niet ghespannen staen » (l'arc ne peut pas toujours rester tendu). Elle refuse une vie sans joie ni divertissement.

Format vertical lié au format du livre. L'image se divise en deux registres : au premier plan, le castelet et ses spectateurs ; à l'arrière-plan, une femme (Duyfken) attend à distance. Un paon faisant la roue occupe l'espace central gauche – élément allégorique lié au récit du pèlerinage. Le castelet occupe environ 25% de la surface. Le cadrage resserré crée une intimité narrative : il s'agit d'illustrer un moment du récit littéraire, non de documenter l'espace urbain.



Figure 40 : «Willemynken vermaakt zich bij poppenkast tijdens pelgrimage» [«Willemynken entertains herself at a puppet theater during a pilgrimage»] (detail), After Boetius à Bolswert, Antwerp, 1590–1627. Engraving on paper, 11.3 x 6.5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-BI-2192.

19 spectateurs identifiables, dont au moins 3 femmes et 3 enfants. Diversité sociale – vêtements simples, bourgeoisie modeste. Les regards convergent majoritairement vers le castelet. Willemynken, personnage principal du récit est captivée par le spectacle, un homme communique avec elle. La structure du castelet n'est pas identifiable, ou une structure plus grande dans lequel est inséré un castelet, ou une licence de l'auteur. Nous ne retrouvons pas de castelets similaires dans l'iconographie. Les deux marionnettes visibles apparaissent d'une ouverture protégée par un auvent.

La marionnette de droite porte un grelots de chaque côté de la tête, attributs caractéristiques du Fou médiéval. Face à elle se trouve une marionnette féminine vêtue d'un costume élaboré avec des fausses hanches prononcées, typiques de la mode bourgeoise de l'époque. Les deux figures sont positionnées face à face suggérant un dialogue ou une interaction. Le Fou médiéval se reconnaît traditionnellement à ses attributs : grelots, oreilles d'âne, bosses, costume bicolore et marotte. La présence de ces grelots identifie clairement le personnage comme appartenant à cette typologie. Sur le tréteau, un acteur en plein action avec un long chapeau, comme on retrouve chez Callot⁵⁶, indique les marionnettes d'une main et est ouvert sur le public de l'autre.

56 Jacques Callot, Balli di Sfessania, c. 1620–1622. Eau-forte. Département des Arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild, Musée du Louvre, Paris.



Analyse d'image n°3

Cette eau-forte a été réalisée par George Cruikshank en 1827 pour la première édition du livre *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy*. La version présentée ici provient de la réimpression de 1928 par George Allen & Unwin Ltd.



Figure 41 : «Behind the Curtains», from *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy*, George Cruikshank, London, 1827. Etching on paper. Private collection.

Point de vue remarquable : l'image montre le castelet vu de derrière au premier plan, avec le public visible au second plan regardant le spectacle. On aperçoit les visages des spectateurs derrière le castelet. Cette perspective révèle les « coulisses » du spectacle.

À l'intérieur du castelet, le manipulateur est visible. Le castelet est surélevé à l'intérieur, le manipulateur ne se trouve pas au sol. Sur les côtés intérieurs, les marionnettes sont accrochées par la tête – réserve de personnages disponibles.

Le manipulateur anime actuellement Punch et Judy, visibles dans l'ouverture supérieure du castelet face au public.

Un pavillon de trompette ou d'instrument de cuivre dépasse clairement du côté du showman/bottler – musicien

Environ 12-15 spectateurs visibles. Diversité vestimentaire : chapeaux hauts-de-forme (bourgeoisie), casquettes (classes populaires), femmes avec châles, enfants. Les visages sont tournés vers le spectacle, regards dirigés vers les marionnettes. Postures d'attention.



Figure 42 : «Behind the Curtains» (detail), from *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy*, George Cruikshank, London, 1827. Etching on paper. Private collection.

Le bottler (collecteur) est visible sur le côté droit, chapeau haut-de-forme, manteau sombre, face au public.

Analyse d'image n°4

Cette gravure en taille-douce a été réalisée par Jacques-Philippe Le Bas d'après un dessin de Charles Parrocel en 1736. Elle représente une foire vénitienne avec ses spectacles de rue et son architecture caractéristique.



Figure 43 : «Foire de Venise», Charles Parrocel (drawing) and Jacques-Philippe Le Bas (engraving), Paris, 1736. Intaglio engraving on paper, 17.8 x 27.2 cm. Bibliothèque nationale de France, Paris, EE-11-BOITE FOL.

L'image se divise en trois plans : à gauche, les structures foraines avec leurs spectacles; en arrière-plan, l'architecture vénitienne avec campanile, à droite une autre activité. Les spectacles occupent environ 30% de la surface à gauche. Le sol est de terre battue. Un chien est visible au premier plan.

À gauche, structure foraine à deux étages. À l'étage supérieur, castelet avec marionnettes visibles. À l'étage inférieur, un diseur de bonne aventure et un souffleur. Les structures en bois sont ornées d'un panneau peint. Public d'environ 30 personnes identifiables, groupé devant les tréteaux, principalement debout sauf pour un spectateur à cheval et une femme assise. Forte diversité sociale : vêtements élégants, costumes populaires, femmes avec enfants. Plusieurs groupes distincts : spectateurs du castelet au centre et à gauche, groupes à droite près d'une baraque et autour d'un vendeur ambulancier. Postures variées suggérant mouvement et circulation.



B- Groupements d'images



Figure 44 : «I A. 5 Sc.» (modified), from *Der siegreiche Held Polichinell : ein Schwank in zwei Aufzügen* [«The Victorious Hero Polichinell: A Farce in Two Acts»], Leipzig and Frankfurt am Main, 1843. Hand-colored engraving on paper. Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, 18/22194.



Venise



Figure 46 : «The Library and the Piazzetta, Venice, Looking West with Numerous Figures and a Puppet Show», Giovanni Antonio Canal, Venice, c. 1740. Huile sur toile. Private collection.



Figure 47 : «Venice, the Piazza San Marco from the Piazzetta», Follower of Canaletto, Italy, 18th–19th century. Oil on canvas, 55.2 x 88.9 cm. Private collection.



Figure 45 : «Venice: The Piazzetta looking West, with the Library flanked by the Column of Saint Theodore and the Campanile, with a Puppet Show», Giovanni Antonio Canal, Venice, c. 1760–1768. Oil on canvas, 25.1 x 42.2 cm. Private collection.



Figure 48 : «The Library and the Piazzetta, Venice, Looking West with Numerous Figures and a Puppet Show», Giovanni Antonio Canal, Venice, c. 1740. Oil on canvas, 20 x 40 cm. Private collection.

Naples



Figure 49 : «Veduta del lar del castello», from *Principal parte della città di Napoli adornata da vintuna vedute delle più belle fabriche, forteze e strade*, Paolo Petrini, Naples, 1718. Engraving on paper. Biblioteca Nazionale di Napoli, Naples, VII.C7.



Figure 50 : «Piazza Plebiscito», from *Raccolta delle più interessanti vedute della città di Napoli e luoghi circonvicini*, Antoine Cardon (after Giuseppe Bracci), Naples, 1774. Etching on paper. Private collection.



Figure 51 : «Largo di Castello», Attr. Antonio Joli, Naples, c. 1760–1770. Tempera on paper, 47 x 25 cm. Private collection.



Figure 52 : «Largo del Castello con il molo grande e il molo piccolo» (detail), Alessandro Baratta, Naples, 1629. Etching on paper. Private collection.

Marionnettes et montreurs d'ours



Figure 53 : «Spectacle de marionnettes en Russie» (illustration de la page 193), Adam Olearius, Schleswig, 1656. Engraving on paper, folio. Bibliothèque nationale (Polona), Warsaw, SD XVII.4.3283.



Figure 54 : «Li romans d'Alixandre» (marginal illustration of a puppet show on folio 76r), Jean de Grise (illuminator), Flanders, 1338–1344. Illuminated manuscript on parchment. Bodleian Library, Oxford, MS. Bodl. 264, fol. 76r.



Figure 55 : «Kermis-tooneelen», from Meijer's prenten, Anonymous (published by De Ruyter & Meijer), Amsterdam, 1881. Color lithograph and letterpress on paper, 42.9 x 34.3 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-202.539.



Marionnettes et pickpockets



Figure 56 : «A Punch and Judy Show» (detail), Thomas Rowlandson, Great Britain, late 18th–early 19th century. Watercolor on paper, 14.6 x 23.8 cm. Yale Center for British Art, New Haven, YCBA/lido-TMS-5663.



Figure 57 : «L'occasion fait le larron» (detail), J. Langumé and Noël et Dauty, Paris, 19th century. Hand-colored lithograph, 35.2 x 26.2 cm. Victoria and Albert Museum, London, S.867-2010.



Figure 58 : «Il Teatrino di Pulicarella in Napoli» (detail), Naples, 1800–1900. Hand-colored engraving on paper. Private collection.



Figure 59 : «Punch or May Day» (detail), Haydon, London, 1829. Oil on canvas, 150.5 x 185.1 cm. Tate, London, N00682.



Marionnettes et animaux



Figure 60 : «Il casotto del Borgogna» (detail), Pietro Longhi, Venice, c. 1760–1765. Oil on canvas, 55.2 x 72.6 cm. Gallerie d'Italia, Vicenza.



Figure 61 : «Toeschouwers voor een poppenkast» [«Spectators in front of a puppet theatre»] (detail), Jan van Essen, Amsterdam, c. 1864–1936. Black chalk on paper, 45.8 x 30.4 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-T-00-2202.



Figure 63 : «Le Spectacle ambulant de Polichinelle» (detail), Boilly, Paris, 1832. Oil on canvas, 33 x 41 cm. The Ramsbury Manor Foundation, Wiltshire.



Figure 64 : «Speculum doctrinale» (detail of fol. 191r), Vincentius Bellovacensis, [Northern France], late 13th century (1250). Historiated initials and marginalia on parchment, 35 x 26 cm. Bruges Public Library, Bruges, Ms. 251.



Figure 62 : «Punch and Judy» (Detail), from The Illustrated London News, p. 8 (after Ralph Hedley), Paul Naumann, London, 12 February 1898. Wood engraving on paper. Private collection.



C- Images Hors Cadre



Figure 65 : «I A. 5 Sc.» (modified), from *Der siegreiche Held Polichinell : ein Schwank in zwei Aufzügen* [«The Victorious Hero Polichinell: A Farce in Two Acts»], Leipzig and Frankfurt am Main, 1843. Hand-colored engraving on paper. Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, 18/22194.

Marionnettes à fils

Cette boîte à priser est une des quelques représentations antérieures au XIX^e siècle de marionnette à fil où l'on voit clairement le dispositif des loges où se déroulaient les spectacles de marionnette à fil, c'est une ressource rare et précieuse pour ceux qui voudraient s'atteler à la même recherche mais avec la marionnette à fil, on observe un public plus riche (les entrées étaient payantes), deux musiciens, un chanteur et quatre marionnettes ce qui laisse supposer au moins 2 marionnettistes, une troupe beaucoup plus conséquente que les marionnettistes en castelet observés dans l'article.



Figure 66 : «Snuffbox with theatrical scenes of a rope dancer and a puppet show», Joseph Etienne Blerzy and Louis Nicolas & Henri Joseph van Blarenberghe, Paris, 1778–79. Gold, enamel, vellum, 2.7 x 7.1 x 4.1 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, 17.190.1130.

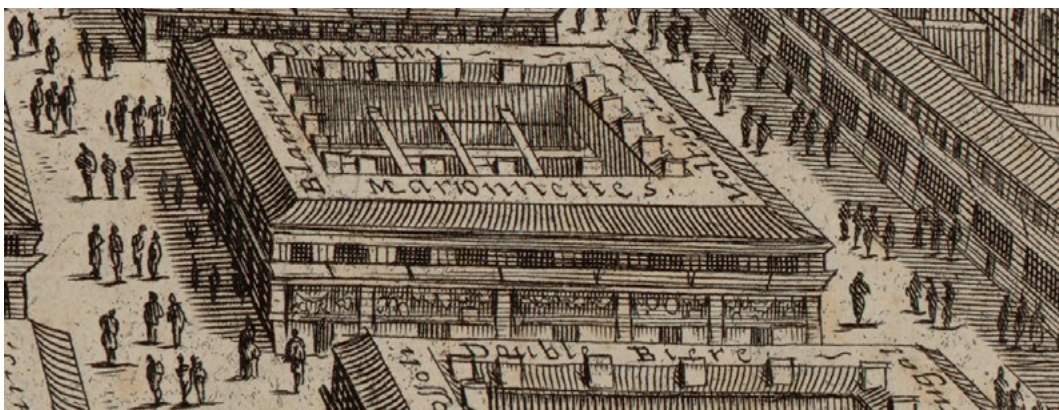


Figure 67 : «Plan de la Foire S(t) Germain», from Foire de Saint-Germain-des-Prés, Nicolas-René Jollain (publisher), Paris. Etching on paper, 48 x 59.8 cm. Musée Carnavalet, Paris, G.21980.



Marionnettes à la planchette

Voici un exemple de marionnettes à la planchette



Figure 68 : «Il zampognaro co' pupi», Filippo Palizzi, Italy, 19th century. Engraving on paper, 39 x 28 cm. Private collection.



Exemples asiatiques

Des représentations chinoises du XIV^e siècle (Zhu Yu, « Street Scenes in Times of Peace ») et du XVIII^e siècle (album « Rues de Pékin ») montrent des dispositifs présentant des analogies frappantes avec les spectacles européens : manipulation en hauteur, castelet vertical, présence d'un musicien, duo de personnages, public diversifié. L'album pékinois du XVIII^e siècle montre notamment une association protagoniste-animal qui, dans le corpus européen, n'apparaît pas de manière attestée avant la même période. Ces convergences formelles, qu'elles relèvent de contacts historiques ou de réponses indépendantes à des contraintes similaires, mériteraient une étude comparative dédiée qui dépasse le cadre de cette étude.



Figure 69 : «Joueur de marionnettes» (from the album *Rues de Pékin*), Anonymous, Beijing, 18th century. Watercolor and gouache on paper. Bibliothèque nationale de France, Paris, RESERVE OE-55 (A)-4, p. 175.



Figure 70 : «Street Scenes in Times of Peace» (detail), Zhu Yu, China, 14th century. Ink and colors on paper, 28 x 1092.2 cm. Art Institute of Chicago, Chicago, 1952.8.



Passage à la marionnette « à gaine »

Voilà un exemple de marionnette à gaine , ici Kasper et ses grandes marionnettes

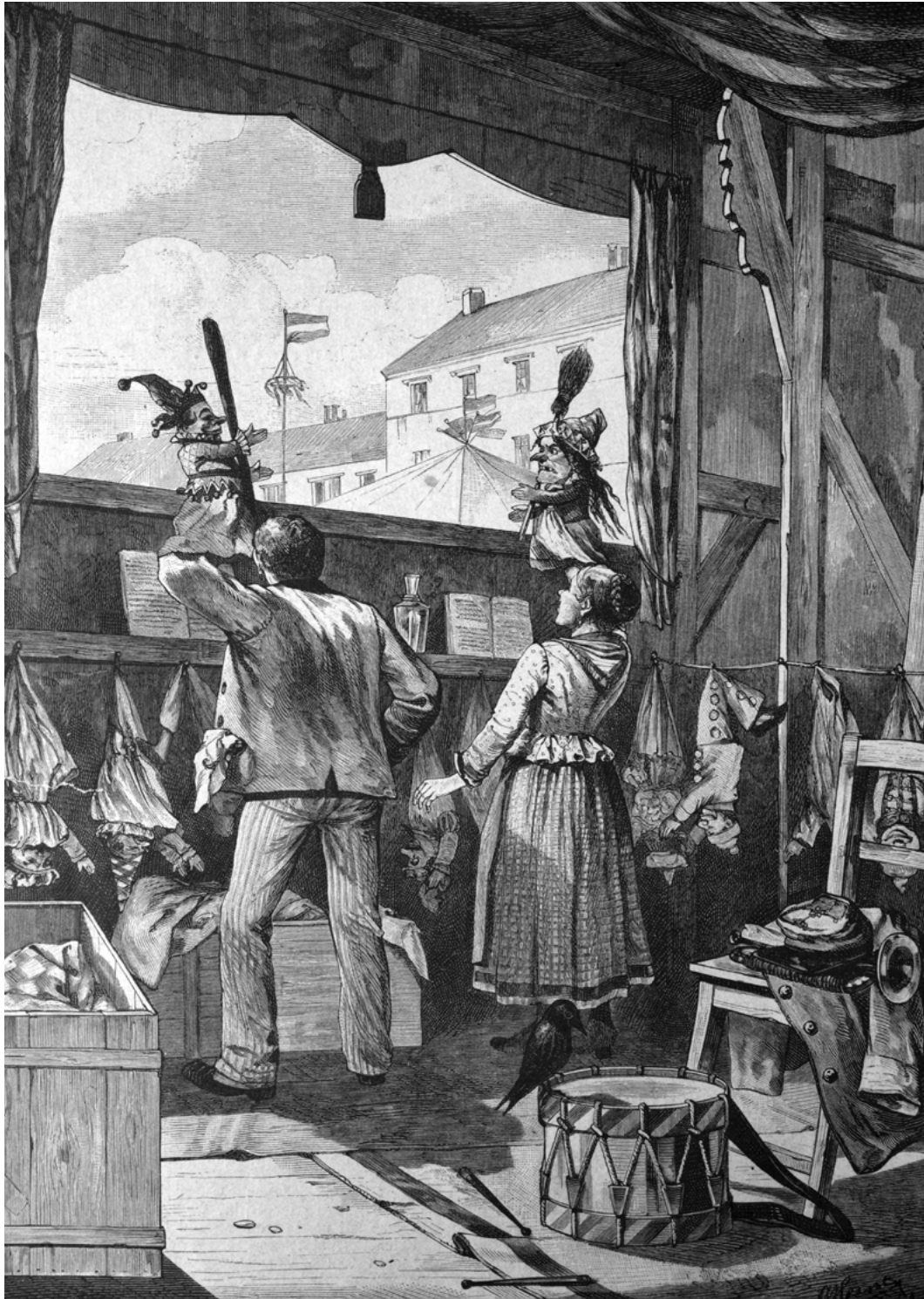


Figure 71 : «Hinter den Coulissen eines Puppentheaters» [«Behind the Scenes of a Puppet Theater»], Gustav Heine, Germany, 1886. Wood engraving on paper. Private collection.



Figure 72 : «Scènes du carnaval» (detail), Edouard Swebach, Paris, c. 1820 - 1850. Lithograph on paper, 41.4 x 56.5 cm. Library of Congress, Washington, D.C., LC-DIG-pga-08410.



Bibliographie

- A. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII* (Rome, 1888).
- Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, 4e édition (Paris, 1762).
- Alphonse X de Castille / Guiraut Riquier, *Declaratio* (1274).
- Angelo Papi, *Pulcinella Niro Niro : Un mostro venuto da lontano* (Lucca : Sapiens srl / Autopubblicato, 2015).
- Aniello Montano, *PULCINELLA : Dal mimo classico alla maschera moderna* (Napoli : Dante & Descartes, 2003).
- Anna Leone, *Pupi et guarattelle, les marionnettes de Naples et de Palerme* (Paris : Classiques Garnier, 2022).
- Anton Francesco Doni, *Mondi celesti, terrestri et infernali, de gli Academici Pellegrini* (Venice : Gabriel Giolito de' Ferrari, 1562).
- Bartolomeo Pinelli, *Il Casotto dei burattini, divertimento popolare in Roma* (Rome, 1830).
- Benedetto Croce, *Pulcinella e Il personaggio del napoletano in commedia* (Naples : Grimaldi & C. Editori, 2019).
- Benedetto Croce, *Teatri di Napoli: dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* (Naples : Luigi Pierro, 1891).
- Brunella Eruli, George Speaight, Charles Mazouer, Catherine Velay-Vallantin, Jean-Luc Impe, Henryk Jurkowski, John McCormick, Marie-Claude Groshens, Alain Recoing, Alain Lebon, Alain Guillemin, Michel Manson, Bénédicte Rolland-Villemot, Margareta Niculescu, Philippe Casidanus, Alban Thierry, Claudette Joannis, Hetty Paërl et Sally Jane Norman, *Séminaire Polichinelle* (Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette, January 31 - February 1 1998).
- Bruno Leone, *Le Guarattelle : Vita di un burattinaio* (Naples : Monitor edizioni, 2022).
- Cesare Molinari, *Storia del teatro* (Bari : Editori Laterza, 1996).
- Charles de Brosses, *Le président de Brosses en Italie : lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740* (Paris : Didier, 1858).
- Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe : depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours* (Geneva : Slatkine, 1981).
- Christian Armengaud, *L'art vivant de la marionnette : théâtre du monde* (Portet-sur-Garonne : Loubatières, 1998).
- Christina Grazioli, *In Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette* (Montpellier : Éditions de l'Entretemps, 2009).
- Claudia Contin Arlecchino, *Persone e ripersonanze : Manuale di storia, etnografia e costruzione delle maschere* (Trento : Edizioni Forme Libere, 2023).
- Daniela Paolucci, *Pulcinella e Punch: Due tradizioni a confronto* (Castellammare di Stabia : Compagnia degli sbuffi, 1997).
- Didier Plassard (ed.), *Les mains de lumière : Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette* (Charleville-Mézières : Éditions Institut International de la Marionnette, 1996).
- Didier Plassard, *Puppetry and Dramaturgy: Western European Plays for Puppet Theatre, 1582-2020* (Cham : Palgrave Macmillan, 2025).
- Domenico Ottonelli, *Della cristiana moderazione del Theatro* (Florence, 1652).
- Domenico Scafoglio / Luigi M. Lombardi Satriani, *Pulcinella* (Milan : Leonardo, 1992).
- Edward Ward, *The London-spy compleat, in eighteen parts* (London : J. How, 1709).
- Élisabeth Antoine-König / Pierre-Yves Le Pogam (ed.), *Figures du fou : Du Moyen Âge aux romantiques* (Paris : Musée du Louvre éditions / Gallimard, 2024).
- Ernest Maindron, *Marionnettes et guignols* (Paris : Félix Juven, 1900).
- Francesco Sabatini (ed.), *Il Volgo di Roma* (Rome : Ermanno Loescher & Co., 1890).



- Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e de la ragione d'ogni poesia* (Milan : Ferdinando Pisarri, 1744).
- Francis Marcoin (ed.), *Polichinelle* (Arras : Université d'Artois, 1999).
- Franco Carmelo Greco (ed.), *Pulcinella : Una maschera tra gli specchi* (Naples : Edizioni Scientifiche Italiane, 1990).
- François-Just-Marie Raynouard, *Lexique roman*, vol. 2 (Paris: Silvestre, 1838-1844).
- George Speaight, *The History of the English Puppet Theatre* (London : Robert Hale, 1955/1990).
- Girolamo Cardano, *De subtilitate libri XXI* (Nürnberg : Johannes Petreius, 1550).
- Guglielmo il Giuggiola (XVI^e siècle), *Canzona de' Lanzi di Bagattelle*, in Charles S. Singleton (ed.), *Canti carnascialeschi del Rinascimento* (Bari : Laterza, 1936), 281-283.
- Gustave Labore, *Polichinelle (de Guignol)* (Paris : E. Sansot & Cie, 1906).
- Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor* (London : Griffin, Bohn, and Company, 1861).
- Henryk Jurkowski, *A History of European Puppetry* (Lewiston : Edwin Mellen Press, 1996/1998).
- Hetty Paërl, *Pulcinella, la misteriosa maschera della cultura europea* (Sant'Oreste : Apeiron Editori, 2002).
- Jacques Chesnais, *Histoire générale des marionnettes* (Paris : Bordas, 1947).
- Jean-Luc Impe, *Opéra Baroque et Marionnette : Dix lustres de répertoire musical au siècle des lumières* (Charleville-Mézières : Éditions Institut International de la Marionnette, 1994).
- John McCormick / Bennie Pratasik, *Popular puppet theatre in Europe : 1800-1914* (Cambridge : Cambridge University Press, 1998).
- Jonathan Swift, *A Preface to the B——p of S—r—m's Introduction to the Third Volume of the History of the Reformation of the Church of England*. By Gregory Misosarum (London : John Morphew, 1713).
- José Antonio López Parreño (Rodorín) / Elena Odriozola Belástegui (illus.), *Hagamos títeres de cachiporra: De cómo Cristobita con destreza, no deja títere con cabeza* (Madrid : Ediciones Modernas El Embudo, 2023).
- Les Affiches de Paris, avis divers, &c.*, no. 50 (Paris, 29 juin 1750).
- Lorenzo Lippi (Perlone Zipoli), *Il Malmantile racquistato* (Prato : Stamperia di Luigi Vannini, 1815).
- Lodovico Ariosto, *La Cassaria in Versi [1508]*, in Filippo-Luigi Polidori (ed.), *Opere minori in verso e in prosa di Lodovico Ariosto, Tomo II*. Firenze : Felice Le Monnier, 1857.
- Luigi Allegri / Manuela Bambozzi (eds.), *Il mondo delle figure : Burattini, marionette, pupi, ombre* (Rome : Carocci editore, 2007).
- Margareta Niculescu (ed.), *Puck : La marionnette et les autres arts* (Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette, 1990/1999).
- Maria Giovanna Rak, *Burattini e marionette in Italia dal Cinquecento ai giorni nostri* (Rome : Fratelli, 1980).
- Marie-Caroline Janand, *Costumes de scène, costumes de marionnette* (Lyon: Éditions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 2012).
- Massimo Cali, *Burattini e marionette tra Cinque e Seicento in Italia* (Azzano San Paolo : Edizioni Junior, 2002).
- Max Von Boehn, *Puppets & Automata* (New York : Dover Publications, 1972).
- Melanie Zefferino, *Dramatic Figures in the Venetian Republic* (PhD thesis, University of Warwick, 2014).
- Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford, 1972).
- Michael Byrom, *Punch, Polichinelle, Pulcinella* (Gillingham : Millbrook Press, 2007).
- Michael D. Everett, *Punch and Judy* (Sheffield : MDE Publications, 1993).



- Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris : Gallimard, 1970/1982).
- Mme De Kadenole, *Autour de Polichinelle* (Bruges / Paris : Desclée, De Brouwer & Cie, vers 1912).
- Münchner Stadtmuseum, *Puppentheater : Bilder, Figuren, Dokumente* (Munich : Münchner Stadtmuseum, 1984).
- Paola Campanini, *Marionette barocche : il mirabile artificio* (Savona : Edizioni Junior, 2004).
- Paul Fournel, *Préambule. Guignol*, in *L'Idée de littérature à l'épreuve des arts populaires (1870-1945)* (Paris : Classiques Garnier, 2015).
- Paul Scarron, *La Foire Saint-Germain, dédiée à Monsieur* (Paris : J. Bréquigny, 1643).
- Penny Francis, *Puppetry : A Reader in Theatre Practice* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011).
- Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (London, 1978).
- Raphaële Fleury (ed.), *La marionnette traditionnelle* (Lyon : Musées Gadagne, 2010).
- Raphaële Fleury / Julie Sermon (eds.), *Marionnettes et pouvoir : censures, propagandes, résistances* (Montpellier : Deuxième époque, 2019).
- Robert Leach, *The Punch & Judy Show : History, Tradition and Meaning* (London : Batsford, 1985).
- Roberto De Simone, *Le Guarattelle fra Pulcinella, Teresina e la Morte* (Sorrento / Naples : Franco Di Mauro Editore, 2003).
- Roy Porter, *Health for Sale: Quackery in England 1660-1850* (Manchester University Press, 1989).
- Stefano Giunchi, *Mani e burattini : origini, animazione, drammaturgia* (Ravenna : Edizioni del Girasole, 2024).
- Silvio D'Amico (ed.), *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 2 (Roma : UNEDI, 1975).
- Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venice : Gio. Battista Somasco, 1585/1617).
- Tommaso Esposito (ed.), *I mille volti di una Maschera : L'immagine di Pulcinella nelle tradizioni e nell'arte di tutto il mondo* (Naples : Pagano Editoriale, 2001).
- Toni Rumbau, *Guarattelle, Dom Roberto, Punch and Judy : El Teatro Popular de Títeres de Guante* (Barcelona : Thot Arts, 2020).

