



Dictionnaire des théâtres du monde

Marionnettes

Qu'elles soient à gaine, à tiges, à fils ou à baguettes, qu'elles soient grossièrement taillées ou d'un extrême raffinement, qu'elles atteignent la taille humaine ou soient miniaturisées, les marionnettes sont une des formes les plus anciennes, les plus vivaces et les plus répandues de théâtre traditionnel, en Orient et en Extrême-Orient. L'Europe, quant à elle, a chargé leur ingénuité – et leur ingéniosité – première d'intentions esthétiques, voire philosophiques qui ont fait d'elles un des enjeux majeurs du théâtre d'[avant-garde](#).

En Extrême-Orient

Les marionnettes de Sri Lanka sont très hautes, mais elles ne remontent qu'au milieu du XIX^e siècle et elles ont subi l'influence occidentale, par exemple pour le personnage de la danseuse qui apparaît dans toutes les pièces ; celles de Chine sont reliées à un contrôle qui est un simple bout de bambou et la manipulation se fait surtout par les doigts qui passent à travers des fils très longs, si bien que le marionnettiste fait penser à un harpiste ; celles de Birmanie ont un fil libre attaché par les deux bouts au corps de la poupée, en plus des fils fixés au contrôle ; elles servent avant tout à jouer l'origine du monde d'après la mythologie birmane. Celles de Perse sont très simples et petites. Les marionnettes à gaine se retrouvent dans le nord du Japon, dans la province chinoise du Fujian, à Taiwan ; en Inde, le genre Kathak?al?i se jouait aussi avec ces marionnettes. Les marionnettes à tiges les plus importantes sont celles du wayang golek d'Indonésie avec lesquelles sont jouées, outre les histoires indiennes, des pièces empruntées à la Perse et aux Arabes ; les marionnettes cantonaises, qui ont un mètre de haut et dont, avant l'influence des experts tchèques, les baguettes pour la manipulation des bras passaient à l'intérieur des vêtements ; les marionnettes du [bunraku](#) qui depuis le XVIII^e siècle sont manipulées par trois personnes ; mais celles de l'île de Sado conservent l'ancienne manipulation avec un seul marionnettiste par poupée comme au temps de Chikamatsu au XVII^e siècle.

Certains types de marionnettes sont particuliers. Celles qu'on appelle le théâtre à baguettes de Chaozhou (Chine) sont de petites poupées manipulées exactement comme les ombres au bout de baguettes de derrière le rideau au fond de la scène, et les têtes en terre peinte sont aussi interchangeables. Les marionnettes à feu qui existent encore dans quelques villages de Chine sont animées par des feux d'artifice et évoquent des scènes d'opéra. Les marionnettes à eau sont signalées en Chine sous les Song et ont survécu dans quelques villages au nord du Viêt-nam : elles possèdent à leur base un flotteur et les manipulateurs, dans l'eau jusqu'à la ceinture et dissimulés derrière un écran, les font bouger grâce à de longues perches en bambou et à un jeu de ficelles. Dans l'île de Ky?sh?, au Japon, des marionnettes font penser à des automates ; elles glissent sur des rails et sont actionnées par des tringles depuis les coulisses.

Quel que soit le genre, il s'agit toujours d'un théâtre chanté avec des mouvements de danse. Les marionnettistes doivent donc être aussi des chanteurs et des conteurs, sauf dans le cas du bunraku, où les poupées ne font que mimer ce qu'évoque le chanteur de joruri accompagné par un joueur de shamisen.

En Inde

Les origines du théâtre de marionnettes en Inde remontent bien avant notre ère et seraient même antérieures au théâtre d'acteurs. Les deux traditions continuent de coexister dans une relation vivante d'échanges de thèmes, de langage, de musique et de costumes. Entre l'effondrement du théâtre sanskrit au Xe siècle et la naissance d'un théâtre moderne vers 1850, les marionnettes ont été la seule manifestation théâtrale d'importance.

En Inde du Nord, on trouve (entre autres régions) des marionnettes à fils au Rajasthan, à gaine et sous forme de théâtre d'ombres en Orissa, à tiges au Bengale de l'Ouest seulement. Les marionnettes du Nord, comme celles du Sud, tirent principalement leur origine de l'épopée du Rāmāyaṇa et présentent des traits communs dans leurs modes de présentation. Les textes appartiennent à la tradition littéraire et orale à laquelle les manipulateurs, excellents versificateurs, ajoutent de leur cru. Musiciens et percussionnistes accompagnent les récits chantés ou contés et les dialogues improvisés, durant la manipulation. Dans certains cas, des versions locales furent spécialement écrites, tels le Rāmāyaṇa en télugu de Ranganathan (XIV^e siècle) et ceux inspirés du texte tamoul du poète Kamban (XII^e siècle). Les marionnettistes utilisent souvent des versions libres, de tradition familiale et constamment remodelées. Les marionnettes à gaine de l'Orissa (en voie de disparition), portent sur les amours de Kṛṣṇa et de Rādhā. Au Rajasthan, la tradition du Kathaputali (poupée de bois) est populaire et bien vivante. Les figurines ont 45 centimètres de haut et sont faites d'une seule pièce de bois ; les mains de chiffon sont attachées au buste. Elles n'ont pas de jambes mais sont drapées dans de longues jupes traditionnelles. Les fils sont enroulés autour des doigts du manipulateur qui, avec dextérité, entraîne le mouvement du cou et des épaules par d'infimes secousses. Pendant près de 400 ans, cette tradition a survécu avec une seule pièce : Amar Singh Kathor , qui relate les combats de ce héros, à la cour de Chah Jahan. L'histoire elle-même ne dure que 15 à 20 minutes, les deux heures de la représentation étant occupées par divers intermèdes comiques et acrobatiques.

Dans l'ouest du Bengale, le Putul Naach (danse de la poupée) ne se donne plus qu'occasionnellement lors de fêtes et de festivals. Les récits sont adaptés de pièces de Yātrā (nommées Yātrā Palas) dont s'inspirent aussi les costumes. Les marionnettes à tiges, très réalistes, mesurent environ 1,20 mètre et leur mode de présentation est hautement théâtral. Un long bambou de 1,80 mètre, tenu par le manipulateur grâce à un cercle de bambou attaché à la taille de la poupée, permet les manœuvres ; un bâton plus petit anime la tête, les mains sont mues par des ficelles. La longue jupe flottante traditionnelle cache les bâtons et les mains des manipulateurs, eux-mêmes dissimulés derrière un rideau. En Orissa, la tradition du Rāvana Chhāyā (l'ombre de Rāvana), semble la plus ancienne car les figurines sont rudimentaires par leurs facture et mode de manipulation. Les textes sont tirés du Rāmāyaṇa en oriya du poète Vishvanath Khuntia. Hautes de 30 à 45 centimètres et très expressives, en particulier l' « Hanuman ailé volant vers Lanka » et celle de Rāvana (incroyablement découpée), avec ses dix têtes et ses vingt mains, les figurines produisent sur l'écran un contraste en noir et blanc ; bien qu'elles ne soient pas articulées, les marionnettistes réussissent à créer des ombres pleines de sentiment et de poésie par de subtiles impulsions. L'aspect le plus spectaculaire est la manière dont les manipulateurs « gèlent » une scène sur l'écran en utilisant de petits éléments dont ils font des temples, des palais, des arbres ou des montagnes. Ce théâtre agonisait lorsqu'il fut redécouvert au début des années 1970 ; le soutien financier du gouvernement l'a sauvé.

L'Inde du Sud possède une tradition d'une richesse au moins égale. Marionnettes sculptées et ombres découpées témoignent d'une étroite relation avec les arts décoratifs, l'iconographie et l'artisanat local ainsi qu'avec le théâtre régional dont elles sont souvent la réplique. Le théâtre d'ombres domine dans trois régions : le Kérala, l'Andhra Pradesh et le Karnataka. C'est toutefois au Karnataka que la tradition est restée la plus vivante et offre le plus d'originalité, de complexité et de diversité dans la conception et la taille des figurines. Les marionnettes du Karnataka et d'Andhra Pradesh sont translucides et projettent des ombres colorées, celles du Kérala sont opaques, leurs ombres sont noires et blanches. Les figurines d'Andhra Pradesh, en particulier celles des héros, ont l'ampleur des dimensions humaines ; outre le Rāmāyaṇa, les récits sont également extraits du Mahābhārata. Le Bommalattam du Tamilnad prévaut dans la région de Tanjavur ; ce « jeu de poupées » qui mesurent plus de 60 centimètres, joliment sculptées et décorées, subtilement articulées et de manipulation complexe, associe les techniques à fils et à tiges manœuvrées d'en haut ; le Karnataka possède une tradition équivalente inspirée du théâtre Yakshagāna. La tradition des marionnettes à gaine ne s'est maintenue qu'au Kérala mais tend à disparaître ; esthétique et répertoire sont la reproduction miniaturisée et abrégée du théâtre traditionnel régional : le Kathakali.

Après l'indépendance, on assiste à la naissance d'une forme moderne. Quelques expériences sont faites au début des années 1950 à partir de marionnettes à fils du Rajasthan et Udaypur en devint un centre important sous la direction de Devi Lal Samar, aujourd'hui disparu. De nouvelles histoires sont écrites, on améliore les costumes et le mode de présentation. À la fin des années 1960, on envoie des marionnettistes se perfectionner en Union soviétique, en Tchécoslovaquie et des spécialistes étrangers viennent en Inde. Tout cela donne un nouvel élan mais, d'une certaine façon, brise le lien avec la tradition et la plupart des productions modernes restent des imitations. Le gouvernement s'est servi de ce mode d'expression dans le cadre d'une campagne d'information, de protection et de régulation des naissances.

En Europe occidentale

Hérodote rapporte que les Égyptiens avaient dans leurs temples des statues animées, et des figurines articulées ont été retrouvées dans leurs tombes ; il ne semble pas, toutefois, que les unes ou les autres aient servi pour des représentations théâtrales. Grecs et Romains, en revanche, ont recours aux marionnettes pour des spectacles privés ou publics ; d'après Athénée (IIe - IIIe siècle après J.-C.), Pothin fait même jouer les siennes dans le théâtre de [Dionysos](#) à Athènes. Par ailleurs, les théâtres d'automates hydrauliques, dès l'époque hellénistique (Héron d'Alexandrie), sont capables de représenter une action suivie en plusieurs tableaux.

Au Moyen Âge, statues articulées et automates racontent dans les églises la vie du Christ, de la Vierge ou des saints, pendant que les jongleurs illustrent les chansons de geste en manipulant des figurines. Mais c'est en Italie, au XVIe siècle, qu'apparaissent des représentations de marionnettes profanes. On les retrouve très vite par toute l'Europe, dans un répertoire héroïque ou satirique, burlesque ou édifiant : en Espagne, Don Quichotte les affronte en un combat inégal ; en Angleterre, Ben [Jonson](#) les fait triompher d'un puritain dans Bartholomew Fair, en Allemagne, la légende de Faust trouve grâce à elles sa première adaptation pour la scène.

Le clivage se fait, au XVIIe siècle, entre deux types de manipulation : les théâtres de marionnettes à fils rivalisent de luxe et d'ingéniosité dans la mise en scène d'opéras miniatures, devant un public bourgeois et aristocratique, tandis que les marionnettes à gaine, caustiques et irrévérencieuses, conquièrent dans la rue la faveur populaire. Parmi la multitude des figures locales qui surgissent alors, le Pulcinella italien est le seul à connaître une fortune internationale, donnant naissance au Polichinelle français, au Don Cristobal espagnol, au Punch anglais et au Petrouchka russe ; la dramaturgie, très simple, se base sur une série d'affrontements avec épouse, gendarme, Mort, Diable, dont le héros triomphe successivement.

Le xix e siècle est l'époque du plus grand essor de la marionnette. Des personnages apparaissent ([Guignol](#)), d'autres se développent (dans les pays germaniques, le Kasperl autrichien l'emporte sur Hanswurst), et des formes originales se font jour : ainsi des lourdes marionnettes à tringles de l'opera dei pupi en Sicile, racontant les exploits des compagnons de Charlemagne, ou bien de celles, plus sommaires, du théâtre Toone et de Tchanch et en Belgique. Parfois, les figures traditionnelles donnent naissance à un répertoire littéraire (Pocci) ; plus souvent cependant, les écrivains et les artistes qui prennent pour modèle la marionnette ([Kleist](#), [Maeterlinck](#), [Craig](#)) restent assez distants vis-à-vis de sa réalité contemporaine.

La plupart des marionnettes populaires s'éteignent, selon les régions, entre la fin du XIXe siècle et les années 1950, concurrencées par le cinéma puis la télévision ; les rares compagnies qui parviennent à s'imposer (Holden, Walton's, Podrecca) doivent beaucoup de leur succès à des spectacles de music-hall miniature, multipliant les performances techniques pour créer l'illusion du réel.

Le renouveau esthétique commence, autour de 1900, dans les cercles artistiques pour lesquels la marionnette constitue au contraire l'antithèse du réalisme. Brann, Teschner, Morachinaugurent une tradition féconde de collaboration avec les peintres, les écrivains et les musiciens, tandis que futuristes ([Depero](#), [Prampolini](#)), dadaïstes (Sophie Taeuber-Arp, Huszár, Mehringet [Grosz](#)) et membres du [Bauhaus](#) font de la marionnette le laboratoire du théâtre à venir. Sur le plan du répertoire, [Ghelderode](#) et [García Lorca](#) redonnent vie aux figures traditionnelles.

À partir de 1960, la marionnette connaît de nouveaux développements : les techniques se croisent et se diversifient, le public (notamment adulte) s'élargit, la frontière avec le théâtre d'acteurs se fait moins étanche en raison du recours généralisé à la manipulation à vue. Surtout, les échanges avec les autres arts s'intensifient, et le choix instrumental de la marionnette s'affirme de plus en plus comme un choix de mise en scène : c'est pourquoi la plupart des compagnies ne se limitent plus, aujourd'hui, à une seule technique de manipulation (gaine, tiges, marottes, marionnettes sur table, ombres), mais les utilisent soit successivement, soit simultanément dans un même spectacle. Festivals internationaux, écoles, publications s'emploient à multiplier ces circulations tout en redéfinissant l'identité et les frontières d'un art en complète mutation. Dans la création théâtrale contemporaine, metteurs en scène (Peter Schumann, [Brook](#), [Mnouchkine](#), [Kantor](#)) et auteurs dramatiques (Gabily) font de plus en plus fréquemment appel à la marionnette pour faire jouer, au côté des acteurs vivants, d'autres modes de figuration du personnage.

En France

Comme pour la plupart des pays européens, les origines du théâtre de marionnettes en France sont à rechercher, au Moyen Âge, dans une double filiation : religieuse (la statuaire animée des églises) et profane (figurines des jongleurs, actionnées par deux fils tendus à l'horizontale). Les premiers témoignages d'une activité régulière des montreurs de marionnettes, pourtant, ne datent guère que de la fin du XVIe siècle, personnages et répertoire se distinguant encore mal de ceux de la [farce](#).

Autour de 1650, Jean Brioché, arracheur de dents installé près du Pont-Neuf, popularise la figure de Polichinelle ; sa renommée est telle qu'il est invité pendant plusieurs mois à la Cour. Des spectacles plus ambitieux tentent bientôt leur chance à Paris, mais c'est surtout aux [foires](#) Saint-Germain et

Saint-Laurent qu'ils séjournent durablement, parodiant les pièces ou les opéras à la mode. À côté de ces représentations pour marionnettes à fils, caustiques et assez libres, ou des figurines dansantes des [spectacles de rue](#) (marionnettes à la planchette), le [théâtre d'ombres](#) fait son apparition peu avant la Révolution (Séraphin), amorçant un repli du répertoire en direction de l'enfance.

Le premier Empire voit la naissance de deux figures régionales, Guignol à Lyon et Lafleur à Amiens. Le premier est une marionnette à gaine, héritière des traditions populaires italiennes, le second une marionnette à tringle, proche de ses consœurs flamandes et wallonnes. D'autres suivent, Barbizier à Besançon, Jacques à Lille, mais aucune n'atteint la fortune de Guignol, qui finira par se confondre avec l'idée même de marionnette.

Constitué à l'origine de pièces à canevas qui laissent une grande place à l'improvisation, le répertoire de Guignol, journal vivant pour un public essentiellement populaire, est contraint par la police et la censure de s'assagir sous le second Empire. Pièces à machines et parodies s'imposent alors, la gouaille frondeuse du héros laissant peu à peu la place au conformisme d'un spectacle devenu à la fois bourgeois et familial. Peu avant 1914, les théâtres populaires de marionnettes ont presque entièrement disparu, ou ne survivent plus que grâce au soutien d'académies régionales.

Cependant écrivains et artistes (Nodier, Duranty, George et Maurice [Sand](#), Judith Gautier), tout au long du XIXe siècle, ont commencé de s'intéresser à cet art, au point parfois de créer leurs propres spectacles. Flaubert, écrivant La Tentation de saint Antoine, se souvient des marionnettes foraines. Lemercier de Neuville, avec ses pupazzi satiriques, séduit les salons. [Jarry](#) (qui adapte pour elle Ubu roi) et Anatole France célèbrent l'écart que creuse la marionnette par rapport à l'acteur réaliste. Signoret et Bouchor au Petit Théâtre de la galerie Vivienne, Rivière au théâtre d'ombres du Chat Noir, élargissent le répertoire tout en expérimentant de nouvelles techniques ; à la fin des années 1910, [Claudel](#) et [Albert-Birot](#) jettent les bases d'une écriture poétique originale.

Du côté des marionnettistes, si l'on excepte Geza Blattner, Jacques Chesnais ou Marcel Temporal dans les années 1930, il faut attendre les efforts de Gaston [Baty](#) pour que surgisse une véritable volonté artistique. Après 1945, les cabarets de la rive gauche accueillent une nouvelle génération de créateurs, Yves Joly, Georges Lafaye, Georges Tournaire, qui réinventent les formes, diversifient les techniques et les genres. Tout en renouvelant leur relation aux jeunes spectateurs (Jean-Loup Temporal), les compagnies, souvent implantées en province, s'emploient à renouer avec le public adulte (Raymond Poirson, Hubert Jappelle, Houdart-Heuclin).

Depuis 1970, expérimentation et métissage dominant la scène : le marionnettiste sort du castelet, fait dialoguer figures, acteurs et même danseurs (Philippe [Genty](#)), s'associe avec des plasticiens (Massimo Schuster, François Lazaro) et des metteurs en scène (Alain Recoing et [Vitez](#)), explore les capacités expressives des objets (Manarf) ou celles des projections (Jean-Pierre Lescot, Amoros et Augustin). Formes inédites et expressions traditionnelles réinventées (Nouveau Théâtre de Guignol, Théâtre du Fust) composent dès lors un paysage si varié que l'identité même de la marionnette devient problématique, certains préférant d'autres appellations, théâtre de [figure](#) ou théâtre d'[objets](#).

En Europe orientale

À bien des égards, les marionnettes des pays de l'Est se distinguent peu de leurs consœurs d'Europe occidentale. Certaines figures populaires à gaine, telles que Petrouchka en Russie ou Vitez Laszlo en Hongrie, se rattachent en effet soit à la famille de Polichinelle, soit à celle de Hanswurst, et le Kasperl viennois s'est diffusé dans une grande partie de l'ancien Empire austro-hongrois.

Une différence notable, cependant, réside dans le maintien de représentations à sujets religieux, interdites ou tombées en désuétude dans le reste de l'Europe vers le milieu du XVIIe siècle. La plus célèbre est la crèche polonaise (szopka), jouée pendant les offices jusqu'au XVIIe siècle, puis dans les campagnes par des troupes ambulantes ; des formes similaires se retrouvent en Ukraine (wertep) ou en Lituanie (jaselkai). À côté des personnages traditionnels de la Nativité, figures populaires (le Juif, le Cosaque) et allégoriques (la Mort, le Diable) s'y livrent à des affrontements comiques, ponctués de danses et de chansons.

En Russie, la marionnette connaît un regain d'activité après la révolution d'octobre : Petrouchka est utilisé par l'[agit-prop](#), tandis que des peintres (Efimov, Chaporina-Jakouleva) jettent les bases d'un théâtre artistique. Encouragées par le pouvoir, les troupes se multiplient ; leur répertoire, inspiré de contes folkloriques, s'oriente majoritairement vers l'enfance, sans négliger pour autant les grands textes. Figure dominante pendant les années trente et quarante, Obratzsov diversifie formes et contenus, tout en élargissant son public.

Après la Seconde Guerre mondiale, les régimes socialistes donnent l'impulsion à un important développement des théâtres de marionnettes professionnels, sur le modèle de celui d'Obratzsov. Dotées de moyens considérables par comparaison avec les compagnies de l'Ouest, ces structures, telles que le Théâtre national de marionnettes de Hongrie, le Théâtre Tandarica (Roumanie), le Théâtre Drak (République tchèque) ou le Théâtre Lalek de Varsovie, deviennent des lieux de

créations extrêmement actifs, l'inspiration folklorique se conjuguant heureusement avec l'invention de nouveaux langages (manipulation à vue, relation acteur/m Marionnette...). Très majoritaire, le travail en direction du jeune public n'empêche pas l'émergence de démarches plus expérimentales en direction des adultes (Scena Plastyczna en Pologne).

L'effondrement des régimes socialistes, s'il a pu mettre en danger le fonctionnement des institutions les plus lourdes, n'a pas diminué pour autant la vitalité de la création artistique. La principale mutation qu'on a pu observer, au cours des deux dernières décennies, est le développement de plus en plus important des spectacles destinés à un public non exclusivement enfantin.

En Bohème

L'histoire du théâtre de marionnettes commence au Moyen Âge quand les marionnettes sont utilisées au cours des jeux religieux et des productions populaires de foire.

Après les montreurs de marionnettes anglais, allemands et italiens (XVII^e siècle), les premiers marionnettistes locaux apparaissent dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. À l'époque de la renaissance nationale, ce théâtre joue un rôle important dans le processus de l'émancipation de la nation, surtout à la campagne. Le style des marionnettes et des productions est très baroque, et le répertoire traditionnel (*Faust*, *Jenovefa*, *Herkules*) s'élargit au fur et à mesure, en accueillant des pièces romantiques dites « de chevalerie », et des adaptations du théâtre dramatique de l'époque. Cette étape est représentée par Matěj Kopecký (1775-1847). À partir de la fin du XIX^e siècle, le théâtre amateur de marionnettes va se développer de façon considérable ; presque chaque ville voit la naissance de nouvelles scènes pour marionnettes ; nombre d'entre elles tentent ensuite l'expérimentation artistique. En 1929, l'ampleur et l'élan du mouvement du théâtre de marionnettes sont à l'origine de la fondation à Prague de l'Union internationale de la marionnette (UNIMA). En 1930, Josef Skupa (1892-1957) fonde à Plzeň le premier théâtre de marionnettes professionnel, qui est, depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, installé à Prague. Ses protagonistes, un père jovial mais quelque peu borné nommé Spejbl et son espiègle de fils Hurvínek, créent ensemble un duo contrasté. Ce théâtre, qui jouit d'une renommée internationale, utilise de façon systématique les marionnettes à fils. À partir de 1930, c'est Jan Malík (1904-1980) qui apporte non seulement d'importantes innovations en fabrication et scénographie, mais aussi un enrichissement de la mise en scène.

Ces théâtres travaillent avec différents types de marionnettes ; depuis les années 1970, ils mettent en valeur le principe de confrontation des marionnettes et des acteurs vivants. Cette tendance se manifeste surtout dans le travail du Naivní divadlo (Le Théâtre Naïf) de Liberec et du Théâtre Drak (Dragon) de Hradec Králové (représenté par le metteur en scène Josef Krofta et le scénographe Petr Matásek qui participent à des projets internationaux, par exemple la Tour de Babel, 1993). Une autre troupe, celle du Vedené divadlo (Théâtre Mené, 1969-1972), relevait de cette esthétique et représentait, par l'intermédiaire de manipulateurs visibles et de marionnettes démesurées, l'être humain manipulé et aliéné (*Le Malentendu* de Camus ; *Hop Signor !* de Ghelderode).

La revue spécialisée Loutkář (Le Marionnettiste) paraît sans interruption depuis 1912 ; le département du théâtre de marionnettes fonctionne à l'Académie des arts de Prague depuis 1952. Des festivals de théâtre professionnel (Skupova Plzeň), de théâtre amateur (Loutkářská Chrudim) et de théâtre pour enfants en âge préscolaire (Materinka Liberec) sont régulièrement organisés. Des musées spécialisés en art de la marionnette existent à Chrudim et à Prachatic.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Le théâtre d'ombres à Kelantan, Jeanne Cuisinier ; préf. de Jean Filliozat, Paris : Gallimard, 1957
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37421387d>
- Des poupées à l'ombre, le théâtre d'ombres et de poupées en Chine, par Jacques Pimpaneau, Paris : Université Paris 7, Centre de publication Asie orientale, 1977
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb346632176>
- Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, par Charles Magnin,..., Paris : Michel Lévy frères, 1852
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30858754k>
- Histoire générale des marionnettes, par Jacques Chesnais, Plan-de-la-Tour : Éditions d'Aujourd'hui, 1980
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34682910w>
- La marionnette et son théâtre, le "Théâtre" de Kleist et sa postérité, Claude Gaudin, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb410023885>
- L'acteur en effigie, figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie, Didier Plassard, [Charleville-Mézières] : Institut international de la marionnette Lausanne : l'Âge d'homme, 1992
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35539361r>

Rédacteur(s)

J. PIMPANEAU S. AWASTHI D. PLASSARD D. PLASSARD D. PLASSARD
A. DUBSKA

Édition Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Technique et créateurs techniques](#)

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Amar Singh Kathor R?m?yan?a Mah?bh?rata (le) Pothin Jonson (B.) Bartholomew Fair Kleist (H. von) Maeterlinck (M.) Craig (E.G.) Depero (F.) Prampolini (E.) Grosz (G.) Ghelderode (M. de) Brann Teschner Morach Taeuber-Arp (S.) Huszár (V.) Mehring (W.) García Lorca (F.) Brook (P.) Mnouchkine (A.) Kantor (T.) Gabily (D.-G.) Schumann (P.) Brioché (J.) Séraphin (F.D.) Sand (M.) Jarry (A.) Claudel (P.) Albert-Birot (P.) Nodier (Ch.) Sand (G.) Flaubert (G.) Lemercier de Neuville Signoret (H.) Bouchor (M.) Rivière (H.) Baty (G.) Blattner (G.) Chesnais (J.) Temporal (M.) Joly (Y.) Lafaye (G.) Tournaire (G.) Temporal (J.-L.) Poirson (R.) Jappelle (H.) Houdart et Heuclin Genty (Ph.) Vitez (A.) Schuster (M.) Lazaro (F.) Recoing (A.) Lescot (J.-P.) Amoros et Augustin Kopecký (M.) Skupa (J.) Malík (J.) Jenovefa Herkules Krofta (J.) Matásek (P.) Tour de Babel (la) Malentendu (le) Hop ! Signor

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-marionnettes>