

**Faculté de philosophie, arts et lettres**

# **Pour une histoire du théâtre d'ombres et une analyse de ses résurgences sur la scène contemporaine**

**Un exemple à travers la vidéoprojection  
filmée en direct par une caméra**

Autrice : Sarah Samain

Promoteur : Jonathan Châtel

Année académique 2022-2023

Master [120] en arts du spectacle, à finalité spécialisée : pratiques et métiers du théâtre



## **Remerciements**

*Je tiens d'abord à remercier mon promoteur, Monsieur Jonathan Châtel, pour son soutien, sa disponibilité, sa confiance et sa bienveillance. Il a su m'aiguiller patiemment lorsque je devais choisir des directions de recherche. Son suivi et son intérêt pour mon sujet m'ont permis d'avoir confiance en mon travail.*

*Je souhaite également le remercier particulièrement, ainsi que l'ensemble des professeurs du Centre d'études théâtrales, pour ce beau master qui m'a aidé à m'épanouir à l'UCLouvain. Ces deux années m'ont amené à rêver du métier de metteuse en scène. Le CET m'a montré une place entre la théorie et la pratique.*

*Je remercie Sophie Courtade pour son aide précieuse durant ma longue recherche de sources. Notre entretien a orienté mon regard vers de nouveaux angles d'étude du théâtre d'ombres. De plus, cela m'a encouragée davantage à étudier cette pratique fascinante et définitivement marginalisée.*

*Je remercie Gabrielle Cougneau pour le temps qu'elle a passé à relire ce mémoire.*

*Je remercie Antoine Cammarata, mon ami historien, pour ses conseils judicieux lors de la rédaction de la première partie historique de ce travail.*

*Je remercie chaleureusement mes amies de toujours, le Kapodastre et le Kot Amnesty pour leurs encouragements.*

*Je remercie tendrement mes parents, mon frère, Héloïse, Amélia et Sylvain pour leur confiance en moi sans failles qui m'a aidé à surmonter les miennes.*

*Enfin, je remercie, par l'allégorie, Louvain-la-Neuve pour ces cinq merveilleuses années qui m'ont fait grandir. Elle a été une très belle école de vie qui a contribué grandement à ma construction personnelle.*



## **Table des matières**

<b>Remerciements</b> .....	3
<b>Table des matières</b> .....	5
<b>Introduction</b> .....	8
<b>Partie 1 : Sous le prisme historique</b> .....	11
<b>Chapitre 1 : Histoire du théâtre d’ombres</b> .....	11
Naissance en Orient .....	11
Persistance « aujourd’hui » en Orient .....	32
Apparition en Occident .....	42
« Persistance » aujourd’hui en Occident .....	51
Évolution spatio-temporelle .....	54
<b>Chapitre 2 : Évolution de la technique</b> .....	56
<b>Partie 2 : Sous le prisme des sciences humaines</b> .....	60
<b>Chapitre 3 : Analyse théologique</b> .....	60
La perte du caractère rituel .....	60
<b>Chapitre 4 : Analyse sociologique</b> .....	62
L’un visible et l’autre invisible .....	62
Le statut social particulier des montreurs extrême-orientaux .....	63
<b>Chapitre 5 : Analyse philosophique</b> .....	67
Un théâtre qui enferme les <i>ombres</i> .....	68
<b>Chapitre 6 : Analyse psychologique</b> .....	69
Un intérêt naturel pour l’ombre .....	69
Une identification naturelle à l’ombre .....	70
La connotation infantile .....	71
<b>Partie 3 : Similitudes avec la vidéoprojection filmée en direct via une caméra</b> .....	74
<b>Chapitre 7 : Aperçu historique</b> .....	74
<b>Chapitre 8 : Un dispositif commun</b> .....	77

La frontière du cadre .....	78
Deux projections de lumière pour ranimer par l'image .....	79
Une mise en vision .....	80
<b>Chapitre 9 : Deux manipulateurs</b> .....	82
Deux virtuoses de la projection en direct .....	82
Deux créateurs dans l'ombre du spectacle ? .....	83
Les écrans de projection exigent-ils des manipulateurs isolés ? .....	85
La perte de l'improvisation .....	86
<b>Chapitre 10 : Deux publics fascinés par l'écran</b> .....	87
<b>Chapitre 11 : Analyse philosophique</b> .....	88
Le rapport à la réalité .....	88
Le visible et l'invisible .....	90
<b>Chapitre 12 : Analyse psychologique</b> .....	92
Le double .....	93
L'image .....	96
L'image du double .....	102
<b>Conclusion</b> .....	104
<b>Bibliographie</b> .....	109
<b>Ouvrages</b> .....	109
<b>Ouvrages collectifs</b> .....	110
<b>Articles de revues</b> .....	111
<b>Mémoires, thèses et cours</b> .....	111
<b>Entretien</b> .....	112
<b>Sites internet</b> .....	112
<b>Documentaires</b> .....	113
<b>Spectacles inspirants</b> .....	113
<b>Images</b> .....	114



## Introduction

Le théâtre d'ombres a parcouru le monde y laissant au fil des siècles la trace de son passage. Il s'est faufilé à travers les campagnes et les rues et s'est invité sous les toits des maisons, des palais, des temples avant les salles de théâtre. C'est un art de la projection lumineuse né du côté du globe où le soleil se lève et qui a suivi sa course jusqu'à ce qu'il se couche à l'autre bout de la Terre. Cela fait de lui un art millénaire en Orient et séculaire en Occident. De tout temps, petits et grands se sont rassemblés autour d'un écran, d'une lumière et d'une ombre. Il a su séduire en s'adaptant aux différentes langues, attentes, religions ou encore civilisations qu'il a rencontrées sur son chemin. Il a donné vie à mille et une histoires et a rassemblé les Hommes fascinés par ses ombres.

Les ombres étant à l'origine des premières images, le théâtre d'ombres renvoie nécessairement à la naissance de la projection. Cela nous permet de prendre du recul sur nos « nouvelles technologies » dont le fonctionnement nous échappe totalement. Selon Jean-Louis Chrétien<sup>1</sup>, nous sommes passés d'une « lucidité de l'usage »<sup>2</sup> à une « obscurité de l'utilisation »<sup>3</sup>. Ceci explique le décalage entre cet art ancestral et notre société contemporaine basée sur la consommation. La valeur économique s'est répandue de toutes parts jusqu'à toucher les images comme l'en atteste notre « supermarché du visible »<sup>4</sup> actuel, pour reprendre l'expression de Peter Szendy<sup>5</sup>. C'est pourquoi le théâtre d'ombres, par sa fabrication artisanale de l'image éloignée de toute « iconomie »<sup>6</sup>, nous paraît, plus que jamais, intéressant à mettre en lumière aujourd'hui. Pourtant ce dispositif semble avoir perdu sa popularité auprès de la scène contemporaine au profit de « nouvelles technologies » de projection dont fait partie la vidéoprojection filmée en direct par une caméra. Afin de vérifier cette impression, nous avons commencé par retracer l'histoire de cet art qui témoigne d'un affaiblissement et en même temps d'une survivance ce que l'on comprendra à l'aide des sciences humaines. Cela nous permettra, dans un troisième temps, d'analyser ses similitudes avec un dispositif de projection d'images

---

<sup>1</sup> CHRÉTIEN Jean-Louis, *Promesses furtives*, Paris, Editions de Minuit, 2004, p. 89.

<sup>2</sup> Selon Jean-Louis Chrétien, la lucidité de l'usage présuppose une connaissance de la chose avant de s'en servir, celle-ci s'oppose à l'obscurité de l'utilisation moderne – CHRÉTIEN Jean-Louis, *Promesses furtives, op. cit.*, p. 90.

<sup>3</sup> Selon Jean-Louis Chrétien, l'obscurité de l'utilisation se rapporte à nos techniques actuelles qui engagent des savoirs complexes et dont le fonctionnement nous échappe. L'utilisation se simplifie et ne nous instruit plus – *Ibid.*

<sup>4</sup> SZENDY Peter, *Le supermarché du visible : essai d'iconomie*, Paris, Editions de Minuit, 2017.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Selon Peter Szendy, l'*iconomie* désigne les enjeux de la diffusion et de la valeur économique des images. L'étymologie de ce terme vient du grec ancien avec *eikôn*, l'*image* et *oikonomia*, qui désigne une bonne gestion de l'argent – *Id.*, p. 14.

plus « moderne » pour aboutir à une réflexion sur notre fabrication d'images contemporaine et notre « utilisation » de celles-ci.

La première partie de ce mémoire iconographique fut laborieuse en raison du peu de sources existantes sur ce sujet qui nous a amené à nous appuyer sur la communauté francophone des ombres et particulièrement sur les conseils de Sophie Courtade<sup>7</sup>. La thèse de cette doctorante porte sur les pièces de théâtre d'ombres écrites en Europe de l'Ouest entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle nous a conseillé plusieurs ouvrages dont *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*<sup>8</sup> de Mariel Oberthür qui nous a permis de compléter nos recherches concernant le pan occidental qui était le moins documenté.

Ce parcours historique nous a permis de comprendre d'emblée que les « ombres chinoises » ne sont pas nées en Chine, mais en Inde durant l'Antiquité qui a ensuite étendu son influence sur le reste de l'Orient. Cette expression n'est propre qu'à la langue française depuis son arrivée en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est le seul pays dans toute l'Europe à l'avoir rattaché à cet adjectif, dû à la mode de la chinoiserie, qui explique en partie son apparition sur tout le continent. C'est pourquoi nous n'utiliserons pas ce terme dans ce mémoire et nous le désignerons plutôt sous celui de *théâtre d'ombres* qui est son appellation initiale dans toutes les langues.

Son analyse sous le prisme historique nous précisera l'ampleur de sa persistance extrême-orientale face à son affaiblissement en Occident et au Proche et Moyen-Orient. En raison de sa nature technique, nous aborderons également son évolution concernant le son, la lumière et l'image. Le progrès de ses trois composantes primitives nous prouve qu'il est capable de s'adapter à la modernisation de la technique théâtrale, dès lors pourquoi la scène contemporaine semble-t-elle le rejeter ?

Afin de répondre à cette première question, la deuxième partie de ce mémoire sollicitera les sciences humaines parmi lesquelles la théologie et la sociologie nous permettront de comprendre cette différence de survivance en la liant à la perte du caractère rituel en Occident et au Proche et Moyen-Orient. Pour ce faire, il faudra analyser la relation que les religions orientales et les religions révélées<sup>9</sup> entretiennent avec la lutte entre le Bien et le Mal qui se situe au cœur de cette pratique. Puis, nous examinerons l'impact de ces deux visions du monde sur

---

<sup>7</sup> Lors d'un entretien personnel le 23 juin 2023.

<sup>8</sup> OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, Genève, Editions Slatkine, 2020.

<sup>9</sup> Les religions révélées sont des religions monothéistes qui affirment qu'elles détiennent la connaissance directement de leur Dieu.

l'illusion théâtrale et sur la position visible ou invisible du montreur toujours isolé de son public. Nous tenterons ensuite de saisir les répercussions de cet isolement qui lui semble nécessaire pour insuffler le *mot* et le *geste* à la figurine. Ce qui nous interrogera sur la place que la modernité accorde à la marginalité et au magico-religieux qui semblent l'effrayer, justifiant peut-être son rejet du théâtre d'ombres.

Cependant, le parcours historique ne témoigne pas d'une disparition, mais d'un tarissement, nous nous armerons donc de la philosophie pour intégrer comment l'« ombre », assimilée au Mal et à la mort depuis la nuit des temps, est l'élément constitutif d'un théâtre si ludique et inoffensif. De plus, la psychologie expliquera l'intérêt naturel que l'Homme lui porte et l'étude de l'identification entre l'enfant et son ombre éclairera la connotation infantile dont on l'accuse à tort. Ces analyses pourraient nous éclairer sur l'attrance qu'elle exerce sur l'humanité et sur chaque individu depuis toujours et aider à comprendre la survivance du théâtre d'ombres.

Si ce « vieux » dispositif semble désormais délaissé par la scène contemporaine, c'est au profit de « nouvelles technologies » dont fait partie la vidéoprojection filmée en direct via une caméra. Tous deux appartiennent à la même tradition expliquant leurs similitudes sur lesquelles se focalisera la troisième partie de ce mémoire. Nous analyserons leurs dispositifs communs dont le cadre délimite le monde imaginaire du quotidien grâce à une projection de lumière par devant pour la vidéoprojection et par derrière pour le théâtre d'ombres. Cette différence semble se répercuter sur leur fonction commune de « mise en vision », les positions isolées de leurs manipulateurs, l'intérêt du public, leurs techniques de renversement platonicien entre univers perceptible et imperceptible. L'étude de ces points permettra de confirmer la tendance du théâtre d'ombres à se situer dans l'invisible face à la vidéoprojection qui se placerait dans le visible, ce qui nous permettra peut-être d'interpréter son rejet par la scène contemporaine comme de la peur face à l'incompréhensible ? Enfin, la psychologie affirmera la persistance du théâtre d'ombres grâce à sa comparaison entre l'« image du double » qu'il renvoie et celle reflétée par la vidéoprojection. Cela éclairera notre nouveau mode de fabrication d'images et d'« utilisation » de celles-ci.

# **Partie 1 : Sous le prisme historique**

## **Chapitre 1 : Histoire du théâtre d'ombres**

### **Naissance en Orient**

Le théâtre d'ombres a parcouru le monde et les siècles laissant sa trace sur les scènes et en dehors. De tout temps, des publics différents au niveau des âges, des cultures ou encore des époques se sont rassemblés pour voir parler et bouger des ombres. La naissance de cet art ancestral est située en Orient.

Le « monde oriental » est un concept culturel en géographie principalement utilisé par les Européens. Globalement, cela désigne une « région située vers l'est, par rapport à un lieu donné (opposé à *Occident*) – spécialement, L'Asie, certains pays du bassin méditerranéen ou de l'Europe centrale. *L'Extrême-Orient. Le Moyen-Orient, le Proche-Orient.* »<sup>10</sup>.

Dans cette partie, l'histoire du théâtre d'ombres est retracée en commençant par l'Extrême-Orient qui est la partie orientale de l'Asie comprenant l'Asie de l'Est où l'on étudiera le cas de la Chine ; l'Asie du Sud-Est à travers la Thaïlande, l'Indonésie, la Malaisie, le Cambodge ; l'Asie du Sud avec l'Inde. Ensuite, le cheminement historique continue son voyage en Moyen-Orient qui, toujours d'un point de vue occidental, est une région comprise entre la rive orientale de la mer Méditerranée et la ligne tracée par la frontière entre l'Iran et le Pakistan. Il fait partie de l'Asie de l'Ouest qui comprend la péninsule arabique et l'Iran que l'on étudiera. Enfin, l'aperçu historique termine son parcours oriental au Proche-Orient qui s'étend à l'est du bassin méditerranéen jusqu'aux plateaux iraniens. Cette région n'a pas de délimitation officielle et correspond plus ou moins aux frontières de l'ex-Empire ottoman qui comporte entre autres l'Égypte, la Syrie, la Turquie.

---

<sup>10</sup> Dico en ligne Le Robert, « orient », en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/orient> (page consultée le 2 juillet 2023).

- L'Extrême-Orient
- L'Asie de l'Est

*L'ombre a sa force propre qui lui permet toutes les réincarnations, les nouvelles naissances. Autrefois, elle fut surtout la garantie du bon accord entre les hommes et les divinités, entre les vivants et les morts. Magie agile, l'ombre va d'un royaume à l'autre témoigner de l'humain et de l'inhumain, de l'inquiétude et de l'espérance, comme elle le fit selon la légende du premier spectacle d'ombres, pour l'empereur de Chine pleurant sa favorite disparue.<sup>11</sup>*

Jean-Pierre Lescot

## Chine

Les « ombres chinoises » sont très présentes en Chine bien que ce ne soit pas leur pays d'origine. Leur pratique a exercé une influence considérable sur le reste de l'Asie. Pourtant, elle n'est pas le berceau des premières représentations de théâtre d'ombres qui est loin de se résumer à ce pays comme nous le prouverons tout au long de cette première partie historique.

Cette pratique semble être apparue en Chine au X<sup>e</sup> siècle sous la dynastie des Song<sup>12</sup> en parallèle du développement de l'art bourgeois et était un divertissement de cour réservé à l'Empereur avant de descendre dans les rues ou d'entrer dans les maisons. En revanche, il existe plusieurs légendes millénaires transmises par les montreurs qui témoignent de l'apparition de cet art. Celles-ci ne peuvent pas être considérées comme des sources, mais prouvent l'existence d'un théâtre d'ombres à l'état embryonnaire il y a deux mille ans. Liu Jilin<sup>13</sup> recense trois légendes fondamentales dans la genèse de ce dispositif.

La première, datée de la dynastie des Shang<sup>14</sup>, est celle de « Dragon jaune l'Immortel » qui est considéré comme le père du théâtre d'ombres par les artistes de la région centrale de la province du Shanxi.

La légende raconte que « Dragon jaune l'Immortel » et son neveu découpaient ensemble des formes humaines et animales et qu'ils faisaient refléter la lumière sur elles devant la

---

<sup>11</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 267.

<sup>12</sup> La dynastie des Song a régné en Chine entre 960 et 1279.

<sup>13</sup> JILIN Liu, *Le théâtre d'ombres chinois*, Beijing, Editions Aurore, 1988, p.6 et 7.

<sup>14</sup> La dynastie Shang (aussi appelée « la dynastie Yin ») a régné en Chine vers 1570 à 1045 avant J-C.

fenêtre pour se divertir. Après eux, les gens les imitèrent et découpèrent les « ombres sur fenêtre en papier ». <sup>15</sup>

Puis, sous la dynastie des Han<sup>16</sup>, une autre légende raconte qu'une fille d'honneur, pour faire cesser de pleurer le petit prince, a découpé des figurines humaines dans une feuille de platane afin de jouer avec leurs ombres sur les moustiquaires des fenêtres grâce à la lumière du soleil. En outre, la légende la plus ancienne et la plus répandue conte que l'Empereur Wudi<sup>17</sup> de la dynastie des Han était dévasté par la mort de sa concubine Dame Li avant de revoir son image sur les moustiquaires qui provenait d'un spectacle d'ombres joué par le prêtre taoïste.

Ces légendes placent sa création avant J-C sur la ligne du temps et témoignent du lien qu'il y a entre cet art et le taoïsme qui n'est pas la seule religion à laquelle il est relié. En effet, on peut également y voir l'influence du bouddhisme avec la figurine de la Déesse de la Miséricorde qui est considérée comme la mère du théâtre d'ombres par tous ses pratiquants qui la vénéraient. Ce personnage est une divinité protectrice issue de la religion bouddhique.

Cette pratique s'est répandue au début du XIII<sup>e</sup> siècle lorsque l'aristocratie mongole originaire du nord de la Chine a établi la domination de la dynastie des Yuan<sup>18</sup> dans la plaine centrale avec pour but d'étendre le pouvoir. Au sein de ces armées colonisatrices se trouvaient des équipes de théâtre d'ombres. C'est de cette manière que cet art s'est répandu en Perse, en Arabie, en Turquie et en Egypte avant de conquérir les régions de l'Asie du Sud-Est. Le répertoire était donc principalement religieux, superstitieux, féérique, mais aussi guerrier par son utilisation inconsciente dans la colonisation ou des récits tirés de l'histoire des *Trois Royaumes*<sup>19</sup>.

Son dispositif traditionnel possède un style artistique simple puisqu'il doit souvent être installé au milieu de la campagne. Il se résume à une estrade en bois, un rideau rouge et or (deux couleurs symbolisant la fête), une tenture servant de coulisses internes, une toile blanche et une lampe à huile. Selon Liu Jilin<sup>20</sup>, les troupes traditionnelles de théâtre d'ombres sont itinérantes avant de se sédentariser. Elles sont professionnelles ou semi-professionnelles et comptent entre six à neuf personnes qui se répartissent le travail minutieusement durant les représentations dans une synchronicité impressionnante. A gauche de l'estrade se trouvent les musiciens qui

---

<sup>15</sup> JILIN Liu, *Le théâtre d'ombres chinois, op. cit.*, p.6.

<sup>16</sup> La dynastie Han règne sur la Chine de 206 avant J-C à 220 après J-C.

<sup>17</sup> L'Empereur Wudi a régné sur la Chine de 140 à 87 avant J-C.

<sup>18</sup> La dynastie Yuan est une dynastie mongole fondée en 1271 et qui règne sur la Chine jusqu'en 1368.

<sup>19</sup> Les *Trois Royaumes* désignent ceux de Wei, Wu et Shu. C'est une période de l'histoire chinoise qui commence en 220 (après la chute de la dynastie Han) et se finit en 280 (avec la réunification de la Chine par la dynastie Jin).

<sup>20</sup> JILIN Liu, *Le théâtre d'ombres chinois, op. cit.*, p.14.

interprètent chacun un instrument particulier en plus d'incarner oralement le rôle d'un des personnages. Ils sont accompagnés de l'« acteur principal » et de l'« acteur auxiliaire » qui manipulent les figurines grâce à des tiges de fer placées à l'horizontal tout en récitant l'histoire.

Les paysans se rassemblent provisoirement durant la période des spectacles dont les frais de représentations sont bas, expliquant leur grande popularité. Dans la société féodale chinoise, les femmes ne pouvaient pas aller au théâtre, mais puisque ce dispositif joue avec les ombres ça n'entravait pas leur vertu féminine. Cela explique son grand succès auprès de la gent féminine chinoise et pourquoi des familles riches, ou même des princes impériaux et descendants de familles impériales, convoquaient des troupes pour donner des représentations privées aux femmes.

Les avis concernant l'origine de ses silhouettes découpées divergent entre ceux qui affirment leur provenance picturale face à ceux qui les disent venir de papiers découpés. Selon Liu Jilin<sup>21</sup>, ces théories peuvent être combinées et rien n'a pu empêcher les artistes d'avoir mélangé les deux à un moment. Celles-ci sont appelées *piying* en chinois ce qui signifie *ombres en cuir*<sup>22</sup>. Ce sont des cuirs différents qui sont utilisés en fonction des diverses parties de la Chine. Elles sont peintes afin que les couleurs vives transparaissent à travers l'écran. Leur taille peut varier de trente à quatre-vingts centimètres. Ces figurines sont autant des « acteurs » que des produits artisanaux remarquables. Cette pratique possède des caractéristiques propres d'un point de vue du jeu, du chant ou de la forme selon les régions dans lesquelles elle est pratiquée, cela peut différer même au sein de la même province.



Fig.1 : Illustration des coulisses avec quatre musiciens-chanteurs à gauche, derrière l'écran ce sont les acteurs qui manœuvrent les figurines, en haut, au centre, est accrochée la lampe à huile et les deux coffres à droite contiennent les silhouettes et les accessoires.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> JILIN Liu, *Le théâtre d'ombres chinois*, op. cit., p.15.

<sup>22</sup> *Id.*, p.17.

<sup>23</sup> *Id.*, p.42.



Fig.2 : Dragon jaune l'Immortel.<sup>24</sup>



Fig.3 : La Déesse de la Miséricorde.<sup>25</sup>



Fig. 4 : Figures d'ombres en cuir découpé, peint et vernis. On peut voir qu'elles sont articulées au niveau des membres et on peut apercevoir les tiges de fer tenues à l'horizontal qui servent à les manipuler. Leurs couleurs vives transpercent l'écran.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> JILIN Liu, *Le théâtre d'ombres chinois*, op. cit., p.86.

<sup>25</sup> *Id.*, p.88.

<sup>26</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997, p. 131.

- L'Asie du Sud-Est

## **Thaïlande**

L'Asie du Sud-Est est la partie du globe sur laquelle on trouve le plus facilement des sources sur le théâtre d'ombres. En effet, cette région terrestre abrite quatre pays riches de leurs cultures des ombres. Nous commencerons par la Thaïlande qui possédait deux traditions relatives à cette pratique.

D'une part, le *nang yai* qui était un théâtre de cour où de grandes figurines de cuir étaient portées par des danseurs les faisant valser de part et d'autre de l'écran. Cette forme a complètement disparu aujourd'hui, à la différence du *nang talung* qui est conservé grâce à son caractère populaire. Il est né au sud du pays, mais s'est étendu dans toute la péninsule où il est considéré comme l'emblème des traditions culturelles. Il est omniprésent dans la vie populaire thaïlandaise et parmi les théâtres d'ombres asiatiques, bien que ses représentations soient rares en raison de leur caractère saisonnier, éphémère et privé. Celles-ci sont majoritairement commandées par des familles qui les offrent ensuite à la communauté dans des cérémonies privées.

Un nouveau théâtre est toujours construit pour l'occasion en raison de superstitions. C'est un petit abri capable de contenir l'entièreté de la troupe et du public. Il se situe à deux mètres du sol sur quatre pilotis. Les troupes sont constituées de villageois et possèdent entre deux cents à trois cents figurines qui sont plantées dans des troncs de bananiers placés en dessous de l'écran. Celles-ci, en cuir, sont fabriquées par des artisans spécialisés et font partie des plus fines et des plus ajourées d'Asie. Elles sont découpées et peintes avec des couleurs vives. Elles mesurent environ cinquante centimètres. Les figurines traditionnelles obéissent à des modèles précis ne laissant pas de place pour l'improvisation aux confectionneurs.

Le répertoire forme une catégorie particulière dans la tradition littéraire et orale thaïe. Les histoires sont stéréotypées, possèdent toutes une structure identique et transmettent des thèmes fondamentaux dans la société.

Elles ne font pas partie du corps des récits classiques ni des traditions locales, bien qu'on y retrouve leur influence ; elles ont été créées spécialement pour le jeu du théâtre d'ombres par les montreurs eux-mêmes ou par des « professionnels » locaux, souvent des instituteurs.

Ce sont des fictions dont le thème central est l'amour, où se mêlent traditions légendaires et actualité, l'épique et le burlesque.<sup>27</sup>

Il en existe aussi une partie fondée sur le *Ramakien*, la version thaïe du *Râmâyana* indien. Cependant, le répertoire est secondaire puisque la véritable motivation du public est l'improvisation. En effet, c'est un art de l'enchaînement qui est propre à chaque montreur, appelé *naï nang* ce qui signifie *maitre du cuir*<sup>28</sup>. Leur gloire réside dans leur personnage comique dont le nom est ensuite utilisé par le public pour les désigner. Ces personnages sont les véritables vedettes, à la fois fous lorsqu'ils font une critique radicale et sages quand ils font un commentaire humoristique sur la vie sociale.

Les musiciens et montreurs sont des saisonniers puisqu'ils se consacrent à leur art en dehors des travaux agricoles. La troupe est composée de cinq à dix musiciens anonymes assis selon un ordre établi derrière le *naï nang*. Ce-dernier reçoit tous les éloges car il construit entièrement le spectacle. En effet, c'est lui qui dirige, choisit les musiciens et les instruments, donne un nom à la troupe ; il doit être bon comédien pour interpréter tous les rôles à la fois et un excellent improvisateur. De plus, il doit savoir établir un lien complice avec un public dont il est séparé par l'écran. Son apprentissage dure trois ans et se fait via un « maître » qu'il se choisit. Ce n'est pas une pratique héréditaire, mais vocationnelle qui se termine par une cérémonie d'initiation où l'apprenti reçoit le savoir secret qui lui permettra d'avoir sa troupe et de tenir les cérémonies liées aux représentations. Cela donne au *naï nang* une position privilégiée et respectée dans la société thaïlandaise.

Le *nang talung* exprime les valeurs de la société thaïe en perpétuant une vision traditionnelle, mais avec humour, cela permet à la fois une transmission d'une morale traditionnelle, des critiques et des commentaires sociétaux. Bien que cet art propose une satire de la société, il n'est pas pour autant subversif puisqu'il la critique, mais accepte le système. C'est également un moyen éducatif qui a déjà servi de dispositif de sensibilisation pour le planning familial. De plus, cet art est lié au sacré pour plusieurs raisons comme les normes de la morale bouddhique qu'il transmet ; la figurine de l'ermite *rūsī* qui est la plus importante, considérée comme le maître des Arts dramatiques et le protecteur de la troupe ; la cérémonie du *wāi khrū*, qui signifie l'*hommage aux maîtres*<sup>29</sup>, est destinée aux divinités protectrices et ouvre chaque spectacle.

---

<sup>27</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 50.

<sup>28</sup> *Id.*, p. 48.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 60.



Fig.5 : Figure d'ombres en cuir découpé et peint, représentant Hanumân le commandant de l'armée des singes dans le *Râmâyana* et provenant du *nang yai*.<sup>30</sup>

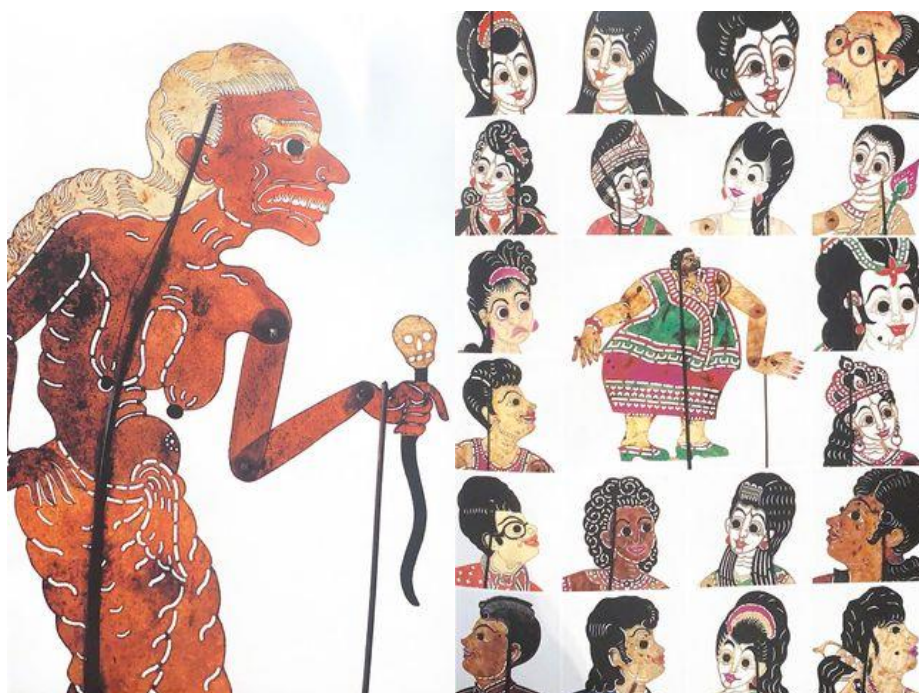


Fig.6 : Figure d'ombres en cuir découpé et peint, représentant une sorcière et provenant du *nang talung*. On peut observer clairement les longues tiges de fer qui permettent de la manipuler ainsi que son bras gauche articulé.<sup>31</sup>

Fig.7 : Figures d'ombres en cuir découpé et peint, représentant les détails des visages et provenant du *nang talung*.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 88.

<sup>31</sup>*Id.*, p. 89.

<sup>32</sup> *Ibid.*

## Indonésie

En Indonésie, tous les genres théâtraux, dont fait partie le théâtre d'ombres, sont désignés par le terme *wayang* qui signifie *ombre*<sup>33</sup> car le théâtre serait « symboliquement conçu comme étant l'« ombre » du monde mythique ou réel »<sup>34</sup>. Laurent Aubert et Jérôme Ducor<sup>35</sup> distinguent le *wayang wong* (le théâtre humain), le *wayang topeng* (le théâtre masqué) et le *wayang kulit* (le théâtre d'ombres qui signifie *ombres de cuir*<sup>36</sup>). Les premières traces de *wayang kulit* remontent à 840 sur l'île de Java.

Les Javanais accordent une place importante à cet art qu'ils ont développé sous plusieurs déclinaisons dont le *wayang gedog* (ou *wayang Panji*) qui tourne autour du cycle de Panji<sup>37</sup> et le *wayang purwa* centré sur les épopées hindoues et d'anciennes légendes javanaises. Le caractère sacré s'est perdu à cause de l'arrivée de l'Islam au XIV<sup>e</sup> siècle bien qu'une certaine connotation cérémonielle perdure.

Les Balinais ont, quant à eux, simplement conservé le *wayang kulit* sous une forme similaire à celle de Java avec quelques différences. De fait, ces derniers ont davantage préservé le caractère sacré, purificateur et rituel qui permet de bannir les influences nuisibles et d'être sous la protection de divinités. Ce pourquoi il se pratique lors des fêtes religieuses.

L'écran, fait de coton blanc, est éclairé par une lampe à huile et mesure deux mètres cinquante de large sur un mètre cinquante de haut à Bali allant jusqu'à six mètres de large et deux mètres de haut à Java. Il s'étend dans un cadre, en bambou ou en bois, à soixante centimètres du sol dont l'espace en-dessous permet de dissimuler le montreur, appelé *dalang*. Celui-ci assis au centre est accompagné de ses assistants de part et d'autre qui lui donnent les marionnettes qui jouent au milieu de l'écran. A leur gauche se situe une caisse de figurines (dont le nombre varie entre une centaine et une septantaine) accompagnée d'accessoires permettant de créer des effets sonores. Et une grande pièce de cuir percée, peinte, dorée appelée *gunungan* à Java et *kayonan* à Bali qui sert de décor en représentant l'arbre de vie de

---

<sup>33</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 28.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*

<sup>36</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>37</sup> Le cycle de Panji constitue une source majeure de la culture javanaise (aux côtés des grandes épopées indiennes du *Mahâbhârata* et du *Râmâyana*). C'est un ensemble d'histoires qui racontent la vie de Panji, un prince légendaire de Java.

l'hindouisme ou la montagne sacrée (elle apparaît en début et fin de programme et entre les épisodes).

Le *dalang* est le cœur de cette pratique qu'il gère dans son entièreté : il est acteur, narrateur, chef d'orchestre, porte-voix et manipulateur. Son rôle s'apparente à celui d'un guide spirituel pour la communauté puisqu'il met en scène les vices et vertus des Hommes à travers les marionnettes qu'il manipule tel un démiurge. Son apprentissage est très difficile, il est héréditaire et comprend une connaissance des techniques manuelles, vocales et du répertoire, une compréhension stricte du contexte de l'hindouisme et de sa signification et l'art de la manipulation. Ce dernier est une technique complexe exigeant une grande dextérité de chaque doigt qui contrôle chacun une partie du corps différente de la marionnette. Il faut savoir manier plusieurs figurines dans chaque main et en même temps guider les musiciens à l'aide d'un petit maillet en bois qu'il actionne avec ses orteils. De plus, il est un excellent improvisateur qui sait se connecter à son public pour alterner les périodes de tension et de détente. Lors de représentations des troupes liées aux cours des palais, les hommes se plaçaient du côté du montreur et les femmes du côté des ombres. Cette coutume a été peu appliquée et a vite été remplacée par un placement libre devant ou derrière l'écran qui peut même être alterné pendant la représentation.

Selon Laurent Aubert et Jérôme Ducor<sup>38</sup>, les représentations suivent toujours le même canevas peu importe l'époque ou l'histoire racontée, elles mènent au même objectif.

Démontrer le chaos résultant de l'irruption des forces du mal, décrire la guerre entre celles-ci et celles du bien et, finalement, parvenir à la victoire inéluctable du belligérant représentant le bien. L'action est par ailleurs entrecoupée d'interludes comiques, au cours desquels Semar, le bouffon céleste, et ses fils viennent apporter des moments de répit et de diversion utiles à l'équilibre général du spectacle. La soirée se termine par la célébration de la victoire du bien et de la restitution de la paix, le retour du *gunungan* au centre de l'écran signifiant la fin du spectacle.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 30.

<sup>39</sup> *Ibid.*



Fig.8 : Figure d'ombres en cuir découpé, finement ajourée et peinte, représentant une sorcière et provenant du *wayang kulit* javanais. La baguette fixée à son corps permet d'articuler ses bras faits en corne de buffle.<sup>40</sup>



Fig.9 : Personnages du *Mahâbhârata* provenant du *wayang kulit* balinais où l'on peut reconnaître à gauche Anoman (Hanumân) le commandant de l'armée des singes, en haut à droite des démons dont Goak à la tête d'oiseau et Ludra aux yeux globuleux, en bas, entre l'éléphant et le cheval, Sakuni et à sa droite Karna.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 90.

<sup>41</sup>*Id.*, p. 110.



Fig.10 : Scène provenant du *wayang kulit* balinaise, celle-ci représente un épisode du *Mahâbhârata* qui est la bataille entre Kresna (Krishna), à gauche, et Jogor Manik, à droite.<sup>42</sup>

## Malaisie

En Malaisie, le théâtre d'ombres s'est surtout préservé dans la presqu'île de Malaka et particulièrement au nord-est dans l'Etat de Kelantan qui se trouve à côté de la frontière thaïlandaise. Celui-ci, comme en Indonésie, se nomme *wayang kulit* et n'est pas fondé sur l'originalité. Il s'est développé en trois formes inspirées des cultures limitrophes thaïlandaises et javanaises.

La tradition javanaise a donné naissance au *wayang djawa* et à son voisin le *wayang melayu* dont les répertoires sont basés sur le *Mahâbhârata* et le cycle Panji traduits en malais. De plus, il y a aussi des pièces sur le personnage musulman Amir Hamzah<sup>43</sup>, ce qui témoigne de l'islamisation du pays. Ils présentent des figurines similaires aux javanaises bien que plus brutes. Ces spectacles se font au son d'un orchestre semblable au *gamelan*<sup>44</sup> javanais, mais plus

<sup>42</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 110.

<sup>43</sup> Tengku Amir Hamzah (1911-1946) était un poète et un héros national de l'Indonésie, inspiré par sa culture malaise, l'islam, le christianisme ainsi que la littérature orientale.

<sup>44</sup> Le *gamelan* est un ensemble instrumental traditionnel caractéristique des musiques javanaises, soundanaises et balinaises.

petit. La tradition thaïlandaise via le *nang yai* a influencé le *wayang siam* qui met en scène des grandes marionnettes peu mobiles en peau de buffle et peu ajourées, rythmées par un ensemble instrumental. Et le *nang talung* thaïlandais a inspiré le *wayang kedek* dont les figurines sont petites et subtilement ajourées. Son orchestre ressemble à celui du *wayang siam* en plus modeste. De plus, ils partagent tous deux un répertoire basé sur le *Ramakien* (la version thaïe du *Râmâyana*) ainsi que des légendes et récits d'origine locale ou voisine. Ce qui témoigne des rapports fréquents entre ces deux populations.

Les représentations sont souvent organisées par des propriétaires terriens qui offrent le spectacle à la communauté durant des *kerdja besar*, qui signifie *grande fête*<sup>45</sup> lors desquelles on construit un castelet en bambou sur pilotis qui abrite le *dalang*, ses assistants et ses musiciens séparés du public par un écran. L'art du *dalang* est vocationnel et son apprentissage se fait par une succession de maîtres complémentaires. Ce n'est pas un métier à plein temps, malgré son extrême complexité. De plus, il est lié au magico-religieux et prend souvent la fonction de guérisseur ou d'exorciste. Lors des rituels *berjamu*, *fête des esprits*<sup>46</sup>, il devient le porte-parole de la communauté avec le monde surnaturel ce qui explique sa position sociale particulière.



Fig.11 : Figure d'ombres en cuir découpé, finement ajourée et peinte, représentant Hanumân le commandant de l'armée des singes dans le *Râmâyana* et provenant du *wayang siam*. On peut également voir les longues tiges de fer avec lesquelles la figurine est articulée.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 27.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Id.*, p. 90.

## Cambodge

Le Cambodge possède une culture profondément marquée par le bouddhisme theravada<sup>48</sup> et par l'hindouisme expliquant l'origine propitiatoire de son théâtre d'ombres qu'il a réussi à sauver malgré la guerre. Cette pratique met en scène des grandes figurines de cuir appelées *sbèk thom* qui sont habilement découpées, mais pas manipulables ni articulées. Les manipulateurs se placent de part et d'autre de l'écran et bougent les marionnettes à bout de bras ou les font valser durant leurs danses. Ils prennent aussi en charge l'histoire en les faisant parler et chanter au rythme de l'orchestre, appelé le *pinpeat*. Le répertoire provient principalement du *Râmâyana*, comme pour les pays voisins, sous sa version khmère le *Reamker* ainsi que quelques légendes cambodgiennes.

Les représentations ont lieu lors de cérémonies dans des endroits sacrés, ce pourquoi les danseurs et musiciens débute chaque spectacle par l'évocation des Esprits et la demande de protection des grands maîtres.



Fig. 12 : Grande figurine en cuir, habilement découpée, mais pas manipulable ni articulée et tenue à bout de bras par les manipulateurs durant leurs danses.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Le bouddhisme theravada est une des branches les plus anciennes du bouddhisme.

<sup>49</sup> KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, Rennes, Maison de la culture de Rennes, 1975, p. 27.

- L'Asie du Sud

## Inde

Bien qu'on le nomme « ombre chinoise » en français, le théâtre d'ombres n'est pas né en Chine, mais en Inde. Selon Laurent Aubert et Jérôme Ducor<sup>50</sup>, c'est l'une des trois grandes traditions de théâtre d'ombres en Asie avec la Chine et le Proche et Moyen-Orient. Celle-ci représente l'Asie du Sud et elle a étendu son influence dans toute l'Asie du Sud-Est jusqu'en Malaisie et en Indonésie, notamment à Java et à Bali comme en témoignent les points précédents.

L'Inde demeure l'une des traditions artistiques les plus riches du monde. Celle-ci est attachée aux préceptes spirituels de l'hindouisme qu'elle transmet à travers diverses formes d'expressions. Elles-mêmes utilisant la musique vocale (*gîta*), la musique instrumentale (*vâdya*) et la danse (*nritya*) se regroupant sous la désignation *sangîta*. Les techniques de la musique, de la danse et de l'expression théâtrale – dont fait partie le jeu des marionnettes d'où provient le théâtre d'ombres – sont inscrites dès la plus haute antiquité dans un traité sanscrit (écrit par un *rishi*<sup>51</sup>) : *Nâtya Shâstra* qui est une encyclopédie de l'art dramatique considérée comme le cinquième *Veda*<sup>52</sup>. De plus, l'expression théâtrale applique un principe important qui est la théorie des « saveurs » (*rasa*<sup>53</sup>) qui se retrouve dans toute l'esthétique indienne. Une théorie selon laquelle la saveur vient « de la perception des différents « états ou modes d'existence » (*bhava*) manifestés à travers le pouvoir évocateur de l'art »<sup>54</sup>. L'influence du théâtre hindou s'est propagée particulièrement sur l'Asie du Sud-Est et en Indonésie où les deux

---

<sup>50</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 7.

<sup>51</sup> Les *rishis* sont des sages qui ont vu les vérités éternelles selon la mythologie hindoue.

<sup>52</sup> Un *Veda* est un texte donnant des enseignements qui, selon la tradition hindoue, ont été révélés par les dieux aux humains par l'intermédiaire des *rishis*.

<sup>53</sup> Il y a traditionnellement neuf *rasa* : *shringâra* (érotique), *hâsya* (comique), *karuna* (pathétique), *vîra* (héroïque), *raudra* (furieux), *bhayânaka* (terrifique), *vibhatsa* (répugnant), *adbhûta* (merveilleux) et *shânta* (apaisé).

<sup>54</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 11.

grandes épopées, le *Râmâyana*<sup>55</sup> et le *Mahâbhârata*<sup>56</sup>, forment toujours une partie importante des répertoires comme nous avons pu le voir.

Pour les hindous, le théâtre est un art sacré ce pourquoi les représentations se déroulent dans un contexte rituel comme le veut la tradition. Il permet de divertir tout en transmettant un idéal de vertu et de sagesse représenté par les dieux ou les héros qu'il met en scène. L'intérêt du public ne se porte pas sur le répertoire, qui est connu par cœur et fondé sur le *Râmâyana* et le *Mahâbhârata*, mais sur l'interprétation que la troupe en fait. Plusieurs traditions de théâtre d'ombres ont été conservées dans les zones rurales indiennes, particulièrement dans l'Etat de l'Andhra Pradesh qui abrite une des formes les plus importantes appelées le *tholu bommalâttam* qui signifie la *danse des poupées de cuir*<sup>57</sup>. Les marionnettes sont appelées les *géants de l'Andhra Pradesh*<sup>58</sup> et peuvent mesurer jusqu'à deux mètres de haut. Celles-ci sont fines, colorées, articulées, ajournées et maniables grâce à des tiges de bambou. L'écran est en coton blanc et mesure trois mètres de haut et six mètres de long. Le spectacle est éclairé par une lampe à huile et rythmé par un ensemble musical.

Les troupes sont composées de quatre ou cinq montreurs et sont ambulantes. Les représentations se font dans les villages, lors des fêtes hindoues comme *Mahâshivarâtrî*, qui signifie la *grande nuit de Shiva*<sup>59</sup> et près des temples shivaïtes. Cette pratique étant religieuse,

---

<sup>55</sup> « Dans le *Râmâyana*, Râma est l'héritier du trône d'Ayodhya ; il a épousé Sîtâ, la fille d'un roi voisin. Il a pour frères Bhârata, Laksmana et Satrugna ; pour père Daçaratha, pour mère Kauçlyâ, pour belle-mère Kaikeyî. En vue d'assurer la succession à son propre fils, Kaikeyî obtient que Râma soit banni pendant quatorze ans. Mais Bhârata refuse d'usurper la place de son frère, et se contente d'administrer le royaume en son nom. Sîtâ et Laksmana accompagnent Râma dans la forêt. Ils vivent plusieurs années d'une existence idyllique dans la fréquentation amicale des ermites, et leur bonheur n'est troublé que par les attaques des démons. Enfin Râvana, chef de ces démons, lance trompeusement les frères à la poursuite d'une biche d'or, enlève Sîtâ pendant leur absence, et l'enferme en sa forteresse de Lankâ, au-delà des mers ; on situe généralement ce lieu légendaire à Ceylan. Râma fait alliance avec les hordes des singes et des ours – il faut peut-être lire : avec les tribus aborigènes – des forêts méridionales. Un de leurs chefs, Hanumân, fils du Vent, devient son ami dévoué. C'est Hanumân qui découvre l'endroit où Sîtâ est captive. Les ours et les singes construisent un pont pour franchir la mer. On fait le siège de Lankâ ; Râvana est tué, Sîtâ reprise ; suivi de l'armée victorieuse, Râma rentre avec elle à Ayodhyâ, pour y établir le royaume de la justice » dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 11.

<sup>56</sup> « La *Mahâbhârata* s'inspire également de vieux sujets de ballades, développés de manière à dépasser le cadre des exploits individuels ; le héros divin est ici Krishna au lieu Râma. Le poème roule sur le conflit qui sépare les Pandâvas (c'est-à-dire les cinq fils de Pandu : Yudhishthira, Bhîmâ, Arjuna, Nakula et Sahadeva, et leur épouse commune Dhraupadî) de leurs cousins les Kauravas fils de Dhrtarâstra. Les Pândavas, secourus par Krishna, remportent la victoire dans la « grande guerre des Bhâratas » qui donne son nom au poème. Le texte fort long (environ 215000 vers) comprend entre autres morceaux la *Bhagavad gîtâ*, d'innombrables légendes et romans comme celui de *Nala et Damayantî* ; des traités de politique et de morale. Un dicton affirme que ce qui ne se trouve pas dans le *Mahâbhârata* ne se trouve pas en Inde » dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 12.

<sup>57</sup>*Id.*, p. 16.

<sup>58</sup>*Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

elle a longtemps été exercée par les *Brahmins*<sup>60</sup> qui maîtrisaient le sanscrit. La coutume voulait que les hommes se placent derrière l'écran, du côté du montreur, et les femmes, devant l'écran, du côté des ombres. Cela a vite été aboli et le public peut se placer où il le souhaite désormais.



Fig.13 : Figure d'ombres en cuir découpé, ajourée et peinte provenant du *tholu bommalattam* et représentant Yudishthira, un personnage du *Mahâbhârata*. On peut y voir la baguette verticale en bambou servant à la manipuler ainsi que ses bras articulés.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Les *Brahmins* sont des membres répartis en quatre castes (*varna*) définies par l'hindouisme qui regroupent des prêtres, des sacrificateurs, des professeurs et des hommes de loi.

<sup>61</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, op. cit., p. 50.

## ○ Le Moyen-Orient

*Ensuite, l'ombre a quitté le ciel. Elle s'est mise du côté des corps, des existences, des esprits meurtris et révoltés. C'est toute la tradition méditerranéenne du Karagheuz. Les ombres y disent la fragilité, le comique de la vie, la tendresse pour des destins qui peuvent se briser comme des coquilles d'œufs. En même temps, elles racontent la force de la liberté, de l'humour, de l'ironie, du rire. Elles glissent entre les barreaux, échappent aux tortionnaires, aux meurtriers.<sup>62</sup>*

Jean-Pierre Lescot

## Iran

Malheureusement, les sources concernant le théâtre d'ombres au Moyen-Orient sont rares. Nous savons qu'il a existé en Iran où il était appelé *kheimé saé-gerdon* ce qui signifie *la tente aux ombres mobiles*<sup>63</sup>. Laurent Aubert et Jérôme Ducor<sup>64</sup> avancent l'hypothèse selon laquelle il aurait influencé le célèbre théâtre d'ombres turc. En effet, le *Karagöz*, que nous développerons au point suivant, serait né du théâtre de marionnettes iranien nommé *pehlivan-ketchek* qui a totalement disparu à présent. On estime son apparition aux alentours du XI<sup>e</sup> siècle comme l'en atteste ce poème d'Omar Khayyām<sup>65</sup>.

Ce monde dans lequel nous nous mouvons,  
La lanterne magique est son modèle.  
Le soleil est sa lampe  
Et nous, pareils aux figurines, nous nous agitons  
Et courons, sans recours, à notre fin<sup>66</sup>

## ○ Le Proche-Orient

Comme pour le Moyen-Orient, nous retrouvons peu de sources sur le théâtre d'ombres au Proche-Orient. Bien que ce soit sa variante turque qui soit la plus connue, il ne se limite pas à ce pays. On retrouve des traces de cette pratique sur une partie du littoral africain bordant la

---

<sup>62</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 267.

<sup>63</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, op. cit., p. 9.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Omar Khayyām était un poète et savant iranien du XI<sup>e</sup> siècle.

<sup>66</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, op. cit., p. 9.

Méditerranée, en Syrie et en Egypte. Certains spécialistes avancent même l'hypothèse selon laquelle le *Karagöz* viendrait de ce dernier pays à l'époque du sultan Selim I<sup>67</sup>.

## Turquie

La première trace de théâtre d'ombres en Turquie remonterait au XIV<sup>e</sup> siècle durant le règne du sultan Orhan<sup>68</sup>. La légende sur son apparition a été racontée par Laurent Aubert et Jérôme Ducor dans *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*<sup>69</sup>.

La légende veut que les personnages de Karagöz et Hacivat<sup>70</sup> aient réellement existé dans la région de Bursa, étant l'un maçon et l'autre forgeron, et qu'ils aient été engagés pour travailler à la construction d'une mosquée, ordonnée par le sultan. Les bavardages et plaisanteries des deux compères sur le chantier auraient, paraît-il, indéfiniment retardé les travaux, tant et si bien que le sultan résolut de les faire tuer afin de voir un jour l'œuvre achevée. Après, l'exécution de la sentence, Orhan aurait été pris de remords, ne trouvant plus le repos jusqu'à ce qu'un jour, un sage du nom de Sey Kusteri lui propose un divertissement : il aurait tendu un écran dans un coin du palais et, simulant l'ombre des deux victimes au moyen de figurines découpées – ou de ses babouches, selon une variante du récit, il en aurait imité les bavardages pour faire rire le souverain.<sup>71</sup>

C'est sous l'influence du pouvoir ottoman que cette pratique s'est propagée en Turquie avant de conquérir tout l'Empire Ottoman et le monde arabe dans lequel il a connu un réel succès. Pourtant c'est ce même pouvoir qui l'a censuré, provoquant sa quasi-disparition. La raison de cette interdiction est son caractère grivois, lubrique et satirique et ce même vis-à-vis du pouvoir en place.

Ce théâtre d'ombres turc porte le nom de son personnage principal et *Kara-göz* signifie *yeux noirs*<sup>72</sup>. Ce protagoniste était représenté avec un énorme sexe en érection qu'il utilisait pour assommer ceux qu'il souhaitait punir avant que la censure efface cette « arme » au profit d'un bâton. C'est un héros très débrouillard et drôle autour duquel une tradition comique s'est développée. Les figurines sont en cuir, colorées, ajourées et manipulables grâce à des baguettes

---

<sup>67</sup> Selim I est le 9<sup>e</sup> sultan de l'Empire Ottoman né vers 1470 et mort vers 1520.

<sup>68</sup> Orhan est un sultan ottoman né vers 1281 et mort vers 1362.

<sup>69</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 9 et 10.

<sup>70</sup> Karagöz et Hacivat sont les deux personnages principaux du théâtre d'ombres turc.

<sup>71</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 9 et 10.

<sup>72</sup> KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres, op. cit.*, p. 29.

tenues à l'horizontale. Leur taille varie entre quinze à cinquante centimètres. Le dispositif scénique est assez simple et est constitué d'une lampe à huile qui éclaire un écran blanc derrière lequel se cache le montreur et devant lequel s'assoient les musiciens et le public.

Le répertoire s'inspire majoritairement de légendes, de contes et de récits traditionnels. On y retrouve également des adaptations d'œuvres propres aux différentes époques qu'il a traversées. Celles-ci ont toujours pour fondement la vie quotidienne, en particulier celle des classes populaires, tout en transmettant des valeurs. C'est un art qui ne suit pas précisément une trame et qui opte pour une structure libre et fragmentée proposant au public un enchaînement de séquences qui laisse au montreur une grande liberté d'improvisation. Le *Karagöz* a pour but de détendre, de prendre conscience de la vie, de conserver le patrimoine turc, de rassembler les gens et c'est une sorte de libération dans le spectacle face à un pouvoir autoritaire. Ce dernier point a été supprimé par les sultans Abdülaziz<sup>73</sup> et Abdülhamit II<sup>74</sup> qui ont censuré cette pratique, effrayés par la critique ouverte qu'elle faisait du pouvoir en place.

Selon Metin And<sup>75</sup>, c'est un spectacle total dont l'objectif est de solliciter tous nos sens en utilisant tous les moyens artistiques possible. Cette pratique représente le sens total de la vie. Il lie le populaire et le savant car il s'adresse à l'entièreté de la société.

Il permet à l'homme de prendre conscience de sa position, et sous les bigarrures de surface, fait découvrir un fond commun des traditions et d'usages. Il révèle l'aspect esthétique, les éléments essentiels du goût des Ottomans. C'est un ensemble organique de faisceaux de relations entre la poésie d'élite (divan) et la poésie populaire, la musique d'élite et la musique populaire, la danse artistique et la danse folklorique, tous les aspects et les formes de la littérature orale turque.<sup>76</sup>

Le montreur est un créateur et interprète total, à la fois auteur, dramaturge, metteur en scène, scénographe, régisseur, décorateur, manipulateur central, musicien, acteur, clown, chorégraphe, dessinateur, peintre, artisan cuir... Bien que celui-ci doive avoir un autre métier pour subvenir à ses besoins. C'est un art qui se transmet de génération en génération dans les familles de manipulateurs qui se léguent également les pièces parfois à l'oral, parfois par écrit.

---

<sup>73</sup> Abdülaziz (1830-1876) est le 32<sup>e</sup> sultan de l'Empire Ottoman qui fut calife de l'islam de 1861 à 1876.

<sup>74</sup> Abdülhamit II (1842-1918) est le 34<sup>e</sup> sultan de l'Empire Ottoman qui fut calife de l'islam de 1876 à 1909.

<sup>75</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 109.

<sup>76</sup> *Id.*, p. 109 et 110.



Fig.14 : Figure d'ombres en cuir tanné, découpé, et peint provenant du *Karagöz*. On peut y voir sous son épaule droite le trou auquel est fixée la baguette servant à le manipuler.<sup>77</sup>

Fig. 15 : Figurines du *Karagöz*. Celles-ci représentent les deux personnages principaux de ce théâtre d'ombres, celle à gauche incarne Karagöz avec son énorme sexe ici transformé en un gros bras et celle à droite correspond à Hacivat.<sup>78</sup>

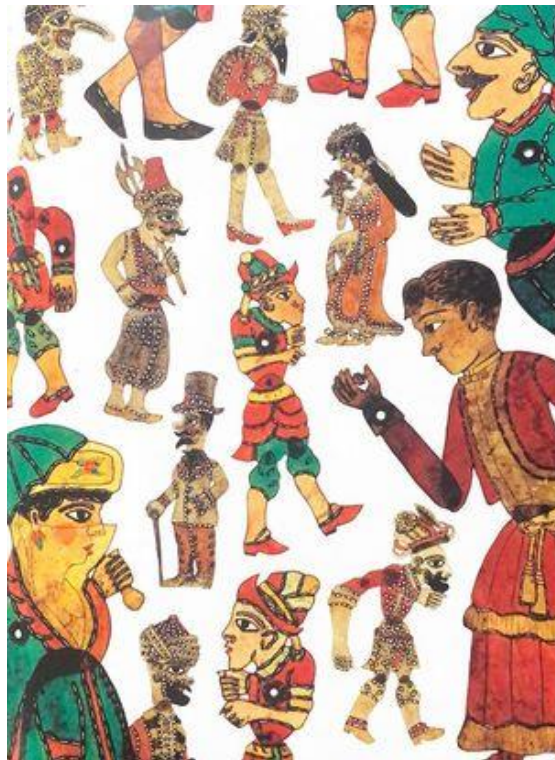


Fig.16 : Personnages provenant du *Karagöz* de tailles et provenances différentes.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 48.

<sup>78</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité, op. cit.*, p. 160.

<sup>79</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 48.

## Persistance « aujourd'hui » en Orient

Cet aperçu historique permet de constater que ces ombres ne sont pas aussi *chinoises* qu'on ne le croit. Le théâtre d'ombres serait donc né en Inde dès la plus haute Antiquité où il a étendu son influence dans toute l'Asie du Sud-Est, en touchant la Thaïlande, le Cambodge jusqu'en Malaisie et en Indonésie, notamment à Bali et à Java où l'on retrouve des traces datant du premier siècle après J-C. L'Inde constitue une des trois grandes traditions de théâtre d'ombres en Asie aux côtés de la Chine qu'elle influence et dont la première source date du X<sup>e</sup> siècle bien que plusieurs légendes millénaires soient déjà présentes dans les imaginaires collectifs. Avec le Proche et Moyen-Orient marqués par le théâtre d'ombres turc dont la première trace remonte au XIV<sup>e</sup> siècle, mais qui serait originaire de l'Iran au XI<sup>e</sup> siècle ou de l'Égypte selon différentes théories. Après ce parcours retraçant sa naissance en Orient, il est intéressant de se demander comment cet art se porte aujourd'hui dans son lieu natal.

Dans cette partie, le terme *aujourd'hui* ne désigne pas 2023, malheureusement aucune étude aussi récente n'a pu être trouvée. C'est donc un mélange d'informations glanées dans cinq ouvrages publiés à des années différentes, mais communiquant des informations relativement récentes sur l'état du théâtre d'ombres en Orient en employant le mot *aujourd'hui*. Ce qui signifie que le laps de temps de cette partie s'étend de 1975 avec l'ouvrage de Françoise et Chérif Khaznadar<sup>80</sup> jusqu'en 1997 avec le travail de Laurent Aubert et Jérôme Ducor<sup>81</sup>.

- L'Extrême Orient
- L'Asie de l'Est

### **Chine**

La trace la plus récente que nous ayons trouvée concernant la persistance du théâtre d'ombres en Chine remonte à Liu Jilin<sup>82</sup> en 1988. Celui-ci explique que cet art millénaire avait préservé à l'époque son style artistique simple et ses caractéristiques nationales marquées.

Si jusqu'à présent il n'a pas déperlé, mais se trouve toujours dans une situation florissante, c'est parce qu'il ne s'est jamais détaché des spectateurs paysans, qu'il a été diffusé pendant

---

<sup>80</sup> KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, op. cit.

<sup>81</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, op. cit.

<sup>82</sup> JILIN Liu, *Le théâtre d'ombres chinois*, op. cit.

longtemps dans les vastes campagnes et régions montagneuses et que, grâce à ses couleurs locales rustiques, il a pris racine parmi les masses paysannes.<sup>83</sup>

Selon lui c'est grâce à la situation rustique liée au caractère agricole chinois ainsi qu'aux frais de représentations qui sont peu coûteux. Il persiste grâce au peuple qui le perpétue en dehors des périodes de travail et qui continue à venir le voir. Il est une activité culturelle et un plaisir intellectuel autant en campagne qu'en ville où des compagnies mettent encore sur pied des nouvelles pièces principalement destinées aux enfants. En revanche, son aspect vivant ne signifie pas qu'il évolue et son évolution est sans doute freinée par son caractère traditionnel ainsi que par l'apparition du cinéma qui a fait baisser sa popularité.

Cependant, Patrick Pezin<sup>84</sup> ajoute en 1984 que depuis 1973 les arts populaires de la région de Yan'an sont gérés par Jin Zhilin, un artiste peintre, qui tente de créer des compagnies de théâtre d'ombres avec des paysans motivés. De plus, certaines troupes ont tenté de moderniser quelques personnages de pièces contemporaines en les habillant de manière à correspondre avec leur époque et aux nouvelles pièces qu'ils inventaient sur des thèmes actuels.

On reprend la stylisation des visages traditionnels en changeant les coiffures. Les vêtements sont bien sûr modernes [...] On retrouve dans les silhouettes modernes l'influence des dessins animés et des bandes dessinées.<sup>85</sup>

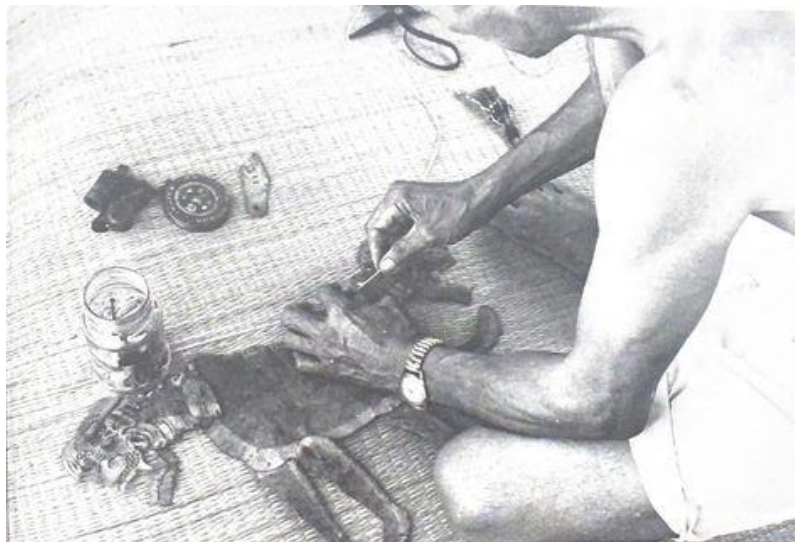


Fig. 17 : Photo, aux alentours de 1984, représentant un montreur d'ombres du sud de Taiwan réparant une figurine avant une représentation.<sup>86</sup>

<sup>83</sup> JILIN Liu, *Le théâtre d'ombres chinois*, op. cit., p. 5.

<sup>84</sup> PEZIN Patrick (sous la dir. de), « Théâtres d'Orient. Le théâtre d'ombres en Chine », Cazilhac, dans la revue *Bouffonneries*, n°12, 1984, p.3.

<sup>85</sup> *Id.*, p.21.

<sup>86</sup> *Id.*, p.43.

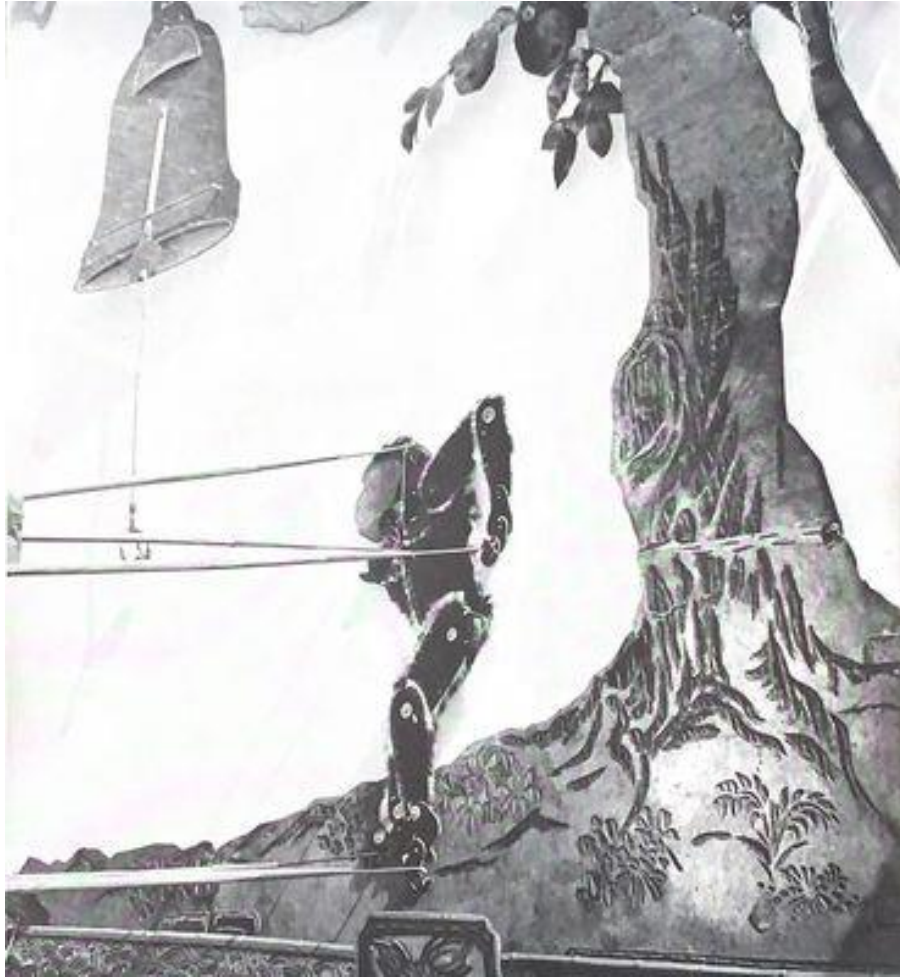


Fig.18 : Photo, aux alentours de 1984, représentant la manipulation d'une figurine grâce à des tiges de fer placées à l'horizontal durant une représentation.<sup>87</sup>

- L'Asie du Sud-Est

### **Thaïlande**

En 1986, Christine Hemmet<sup>88</sup> affirmait que le *nang talung* était toujours vivant et l'un des seuls parmi toute l'Asie à être encore si populaire. Elle attribue cette survivance à son caractère interactif et à son contenu qui représente autant la société qu'il ne la critique, attestant son intérêt naturel pour l'évolution du monde extérieur.

Il est le véhicule d'une morale traditionnelle et même traditionnaliste, mais il est aussi une plateforme permettant commentaires et critiques sociales.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> PEZIN Patrick (sous la dir. de), « Théâtres d'Orient. Le théâtre d'ombres en Chine », Cazilhac, dans la revue *Bouffonneries*, *op. cit.*, p.40.

<sup>88</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>89</sup> *Ibid.*

Il persiste aussi grâce à sa place centrale dans la communauté par son aspect rituel et les circonstances de ses représentations qui sont souvent offertes par des familles à la communauté dans le cadre de soirées privées. Enfin, grâce à son caractère sacré qui le rend important dans la vie religieuse populaire.

La confection traditionnelle des figurines qui était très stricte et qui ne laissait pas de place à l'imagination de l'artisan s'est modernisée. Maintenant, le créateur jouit de la liberté de créer des personnages contemporains en lien avec la modernisation du répertoire récité par les montreurs qui peuvent désormais être des montreuses.

Jeunes femmes en pantalon ou robe moulante, jeunes gens en jeans aux cheveux longs et lunettes noires, cow-boys et gangsters sortis tout droit des films américains. Désormais les héros se déplacent en voiture ou en avion, parfois même sautent en parachute. C'est par ces nouveaux personnages que ce théâtre se modernise et évolue avec son public dont il a su rester proche.<sup>90</sup>

Il tend cependant à devenir une simple distraction principalement concurrencée par la télévision et le cinéma. Mais il ne mourra que lorsqu'il aura perdu son public traditionnel car il n'existe que par et pour lui.



Fig. 19 : Photos de figurines modernes du *nang talung*, aux alentours de 1986, celle à gauche représente une jeune femme en maillot de bain et celle à droite est un personnage moderne montrant la liberté de création des artisans contemporains.<sup>91</sup>

<sup>90</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 47.

<sup>91</sup> *Id.*, p. 160.



Fig.20 : Photos d'une représentation du *nang talung*, en 1981, où l'on voit le *nai yang* manipuler les figurines en cuir, finement découpées, ajourées, colorées et manipulables par une baguette. En bas de l'écran de situent celles en attente plantées dans des troncs de bananiers.<sup>92</sup>



Fig.21 : Photos de figurines du *nang talung*, en 1981, où l'on voit, à droite, la fabrication des figurines par l'artisan et à gauche le *nai yang* qui colore un personnage.<sup>93</sup>

<sup>92</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 160.

<sup>93</sup> *Ibid.*

## Indonésie

En 1975, le *wayang kulit* javanais serait « le plus vivant du monde »<sup>94</sup> pour reprendre les termes de Françoise et Chérif Khaznadar<sup>95</sup> qui affirment sa pérennité impressionnante.



Fig.22 : Photo d'une représentation de *wayang kulit*, aux alentours de 1986, où l'on voit, au centre le *dalang* accompagné par ses assistants avec, à leur gauche, une caisse de figurines et d'accessoires.<sup>96</sup>

## Malaisie

Françoise et Chérif Khaznadar<sup>97</sup> disent que le théâtre d'ombres malais s'est préservé et qu'en 1975 il y avait encore trois cents *dalang* qu'on peut séparer en deux catégories. Ceux qui perpétuaient l'art traditionnel, appelés *hilir*, et ceux qui déformaient leur art, nommés *darat*. Les représentations perdaient progressivement leurs objets cérémoniels et donc leur caractère sacré bien qu'elles fussent encore rituelles.

Une vingtaine d'années après, en 1997, Laurent Aubert et Jérôme Ducor<sup>98</sup> confirmaient encore cette survivance en disant que seule la presque île de Malaka, et particulièrement le nord-est, dans l'Etat de Kelantan, qui se trouve à côté de la frontière thaïlandaise, a préservé le *wayang djawa*, le *wayang melayu*, le *wayang siam* et le *wayang kedek*. Bien que ces pratiques soient devenues principalement des divertissements paysans éloignés des villes.

<sup>94</sup> KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, op. cit., p. 20.

<sup>95</sup> KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, op. cit.

<sup>96</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 160.

<sup>97</sup> KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, op. cit., p. 25.

<sup>98</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, op. cit., p. 26.



Fig. 23 : Photo, aux alentours de 1975, représentant le *dalang* assis derrière l'écran qui met en scène des grandes marionnettes peu mobiles en peau de buffle et peu ajourées durant le *wayang siam*.<sup>99</sup>

## Cambodge

Les représentations du *sbèk thom* existaient encore en 1975 selon Françoise et Chérif Khaznadar<sup>100</sup>, elles duraient plusieurs jours, voire plusieurs semaines. Le répertoire se concentrait davantage sur des thèmes issus du *Reamker*.



Fig.24 : Photo, aux alentours de 1975, représentant les monteurs d'ombres du *sbèk thom* tenant à bout de bras les figurines durant leurs danses.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, op. cit., p. 25.

<sup>100</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>101</sup> *Id.*, p. 26.

- L'Asie du Sud

## Inde

Bien que le cinéma ait clairement fait baisser sa popularité, Laurent Aubert et Jérôme Ducor<sup>102</sup> disent qu'en 1997 il existait encore plusieurs traditions de théâtre d'ombres indiennes. Celles-ci peuvent se trouver en Orissa, dans le KarnâtaKa dans la région de Mysore, au Kerala, et particulièrement en Andhra Pradesh avec le célèbre *tholu bommalâttam*. Cette dernière forme s'est affaiblie pour être ranimée au XVI<sup>e</sup> siècle. Les représentations se font encore dans un cadre religieux au sein d'un temple durant neuf nuits complètes de l'aube au crépuscule.



Fig.25 : Photo, aux alentours de 1975, représentant les montreurs d'ombres et leurs figurines géantes, fines, colorées, articulées, ajournées et maniables grâce à des tiges de bambou, lors d'une représentation de *tholu bommalâttam*.<sup>103</sup>

<sup>102</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, op. cit., p. 16.

<sup>103</sup> KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, op. cit., p. 12.

## ○ Le Moyen-Orient

### **Iran**

Malheureusement les *kheimé saé-gerdon* ont totalement disparu de nos jours et ce depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle en raison de facteurs culturels, politiques et sociaux. Tels que la modernisation et l'urbanisation, l'arrivée du cinéma et de la télévision et la censure par le pouvoir autoritaire qui a causé la perte d'autres pratiques artistiques, particulièrement dans le domaine des arts de la scène.

## ○ Le Proche-Orient

### **Turquie**

Le *Karagöz* qui rayonnait sur le Proche et Moyen-Orient, jusqu'à toucher l'Europe du Sud comme nous le verrons dans le point suivant, a été déclaré en voie de disparition en 1986 par Gayé Petek-Şalom<sup>104</sup> et ce même dans son pays d'origine.

Il est présent dans les dires et les souvenirs des gens âgés et dans la mémoire collective mais il n'est plus le spectacle éminemment populaire qu'il a été. Certains essaient de le préserver en tant que spectacle vivant mais rares sont ceux qui y parviennent et lorsqu'ils y parviennent, *Karagöz* est plus l'exportation culturelle d'une tradition, qu'un spectacle réellement populaire s'adressant au public turc.<sup>105</sup>

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle son aspect satirique a effrayé le sultan Abdülhamit II qui l'a condamné par sa politique de censure, mais c'est la politique d'expansion du théâtre occidental qui l'a achevée. Le coup de grâce a été porté par ses premiers rivaux incarnés par le cinéma et la télévision. Une part de responsabilité peut aussi être jetée sur le conservatisme des montreurs qui ne se sont pas résolus à le faire évoluer pour assurer sa survie.

Les théoriciens et derniers grands montreurs datent de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle. Ils ont essayé de perpétuer la tradition, mais en vain. Cela a poussé *Karagöz* à déménager pour survivre en Egypte, en Tunisie et en Algérie jusqu'à ce que l'impérialisme culturel occidental ne l'étouffe.

---

<sup>104</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 217.

<sup>105</sup> *Ibid.*

Il a survécu en Turquie de manière paradoxale, dans des endroits éloignés de ses emplois d'origine. C'est devenu un objet muséographique mal conservé ce qui accentue son souvenir passé et en fait un spectacle mort. Il existe aussi dans les archives orales et filmées qui sont parfois dépoussiérées par les autorités publiques et reprises pour des publicités préventives ou par la radio qui l'ampute donc de son expression principale : l'image. Certaines institutions culturelles qui ont causé sa perte ont le culot de l'utiliser dans des commerces en sachant qu'il plaît aux étrangers. Elles en font des décors de façades ornées d'illustrations infidèles aux traditionnelles ou vendent des fausses figurines dans des boutiques de souvenirs le réduisant à un simple emblème ou elles l'infantilisent en le transformant en objet burlesque enfantin.

Les derniers grands montreurs qui existaient encore en 1986 étaient Metin Özlén et Hayali Torun Çelebi. L'ironie est qu'ils exerçaient leur métier à l'étranger, surtout aux Etats-Unis et en Angleterre. Lorsqu'ils se produisaient en Turquie, ils devaient modifier leurs spectacles pour l'amputer de son caractère satirique et ne garder que l'aspect comique. D'autres montreurs semi-professionnels pratiquaient encore, mais dans des cadres privés, pour un public enfantin. Il y a aussi eu des tentatives universitaires de résurrection et de modernisation, mais toutes deux n'ont pas abouti. Pour finir, selon Gayé Petek-Şalom<sup>106</sup>, le *Karagöz* n'est pas démodé et pourrait revivre dans la société turque actuelle s'il était repris, ce qui ne semble tout simplement pas intéresser les artistes contemporains, et si la politique proposait un soutien aux montreurs.

Faire revivre des arts, ce n'est pas les exporter sous une forme plagiée et amateuriste, comme on a pu le voir à l'occasion des célébrations officielles et d'expositions rétrospectives dans les pays étrangers. Ceci pourrait avantageusement être remplacé par une aide concrète aux artistes. On ne peut que regretter les carences de l'Etat qui seul pourrait leur donner les moyens de perpétuer leur art d'une manière authentique en permettant son exercice quotidien dans leur pays d'origine, devant leur public populaire. On imaginerait aisément des sortes de « cafés-théâtres » de *Karagöz* dans les villes de Turquie [...] ils se sont perpétués dans la mémoire du peuple turc, mais pour qu'ils vivent, il leur faudrait des subventions conséquentes, leur introduction dans les programmes de l'Education nationale, des salles réservées, un encouragement matériel qui permette aux artistes de vivre de leur art et d'acheter leur matériel – souvent coûteux –, la mise en place de formations sérieuses, des crédits pour une meilleure préservation des marionnettes et des figures anciennes ; un véritable budget et une véritable politique culturelle en somme...<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 217.

<sup>107</sup> *Id.*, p. 226.

## Apparition en Occident

Le théâtre d'ombres n'est pas seulement né quelque part, il a grandi et s'est étendu sur tout le globe. Il a traversé les langues, les cultures, les continents et les océans. Enfant du soleil levant, il a poursuivi son voyage en *Occident*.

Globalement, ce terme désigne une « région située vers l'ouest, par rapport à un lieu donné (opposé à *Orient*) – spécialement, L'Europe de l'Ouest et l'Amérique du Nord et, plus généralement, les membres de l'Organisation du traité de l'Atlantique nord (Otan) (autrefois opposé à *Est, pays de l'Est*). »<sup>108</sup>. La civilisation occidentale est une aire culturelle qui recouvre la majorité de l'Europe, de l'Amérique septentrionale et de l'Australasie. Ces territoires ont en commun l'origine de leurs sociétés contemporaines qui découlent de la civilisation gréco-romaine et des religions chrétiennes.

Dans cette partie, l'histoire du théâtre d'ombres se situera surtout en Europe qui est un continent divisé en cinq grandes régions géographiques. Nous nous pencherons sur quatre d'entre elles en commençant par l'Europe du Sud avec la Grèce et l'Italie. L'Europe de l'Ouest que l'on étudiera à travers la France, l'Espagne, les Pays-Bas et l'Angleterre. L'Europe centrale grâce à la Suisse et l'Allemagne. De plus, la Russie sera classée dans l'Europe de l'Est qui contient une partie de ses territoires bien que la plus grande part se situe sur les terres orientales. Mais ses mœurs et sa culture se rapprochent plus de celles occidentales malgré sa prise de position actuelle contre l'Occident.

### ○ L'Europe du Sud

Le théâtre d'ombres a immédiatement séduit dès son arrivée en Europe du Sud au XVII<sup>e</sup> siècle, et un siècle plus tard sur tout le reste du continent, grâce à l'art d'Extrême-Orient qui était particulièrement à la mode à cette époque. Cette pratique est arrivée à un moment où le public cherchait à éprouver des émotions ce qu'il a trouvé dans les ombres qui ont eu cent cinquante ans de succès une fois installées dans des châteaux privés, des maisons puis des salles de spectacle. Celle-ci a eu un impact important sur la peinture et les arts plastiques du XIX<sup>e</sup> siècle et surtout du XX<sup>e</sup> siècle qui se sont ouverts à l'art de la silhouette jusqu'à l'art cinématographique.

---

<sup>108</sup> Dico en ligne Le Robert, « occident », en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/occident> (page consultée le 3 juillet 2023).

## Italie

Nous savons que le théâtre d'ombres à silhouette a quitté l'Égypte et la Turquie pour venir séduire l'Europe dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Celui-ci a traversé la Méditerranée pour charmer l'Europe du Sud en premier lieu. En Italie, se répandent des représentations du personnage de *Pulcenilla*, en particulier à Naples et à Rome. C'est le principal protagoniste du *teatro dei burattini* (appelé aussi *guarettelle* à Naples) qui est un spectacle de marionnettes issu du théâtre d'ombres. Celui-ci était principalement joué par des troupes ambulantes qui ont répandu cette pratique en France et en Allemagne vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et quelques décennies plus tard en Angleterre.

## Grèce

La Grèce comme l'Italie a subi l'influence des traditions orientales venues de l'autre côté de la mer. Elle a particulièrement été touchée par le *Karagöz* turc dont l'héritier grec est le *Karaghiozis*. Selon Laurent Aubert et Jérôme Ducor<sup>109</sup>, celui-ci serait apparu en Épire à l'époque du règne d'Ali Pacha de Jannina<sup>110</sup>, soit entre 1788 et 1822. Mais pour Sophie Basch et Pierre Chuvin<sup>111</sup>, il s'y serait implanté juste après, au sein du nouvel État grec, bien qu'on manque d'informations sur la période de 1830 à 1880. La plus ancienne trace d'une de ses représentations provient d'un journal athénien en 1841.

Cette pratique a très vite été blâmée à cause de son caractère grivois, lubrique et satirique hérité de son père turc. On retrouve des traces de ces condamnations déjà en 1854 et 1864 dans des journaux athéniens et en 1865-1890, on perd toutes traces d'ombres à Athènes et seuls des montreurs perpétuant la tradition turque persistent encore dans les années 1891-1892. Mais au début du XX<sup>e</sup> siècle le *Karaghiozis* refait son apparition sous une forme plus modérée ce qui lui permet de récupérer son public et même de l'agrandir. Cet art, condamné dans un premier temps, devient le symbole du spectacle populaire et communautaire se répandant partout dans la capitale et dans les autres grandes villes du pays. Les années 1915-1940 marquent l'âge d'or des montreurs grecs qui vont de plus en plus diversifier leurs répertoires à l'image de leurs

---

<sup>109</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, op. cit., p. 10.

<sup>110</sup> Ali Pacha de Jannina a gouverné la région de l'Épire dans les intérêts de l'Empire Ottoman.

<sup>111</sup> BASCH Sophie et CHUVIN Pierre (sous la dir. de), *Pitres et pantins. Transformations du masque comique de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, op. cit., p. 354.

publics. Celui-ci est désormais composé de pièces historiques, de pièces glorifiant l'Indépendance, de légendes populaires ou de récits sur Alexandre le Grand.

Après la Seconde Guerre mondiale, la popularité du théâtre d'ombres chute à cause de l'arrivée du cinéma et de la télévision qui le réduisent à un simple divertissement enfantin. Paradoxalement, cette régression correspond à la période où des spécialistes du théâtre et de la culture populaire s'intéressent à lui au point d'en faire un objet d'étude sérieux jusqu'aux années 1960-1970. Cette période correspond au moment où il est en vogue même auprès des intellectuels et des artistes qui se rendent compte de sa richesse pour comprendre l'histoire des mentalités, l'histoire de la langue et des couleurs locales. Un élan de conservatisme se met en place auquel se joignent des spectateurs plus distingués exigeant des spectacles traditionnels, mais convenables. C'est une époque raffinée, mais fatale car elle ne fait que parodier le *Karaghiozis* qui n'évolue plus.



Fig.26 : Figures d'ombres en cuir tanné, découpé et peint provenant du *Karaghiozis*. On peut y voir sur leurs épaules le trou auquel est fixée la baguette servant à les manipuler. Celles-ci représentent les deux personnages principaux de ce théâtre d'ombres, celle à gauche incarne Karaghiozis et celle à droite correspond à Hadjiavatis. L'influence turque est flagrante. <sup>112</sup>

<sup>112</sup> KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, op. cit., p. 30.

## ○ L'Europe de l'Ouest

### France

La première forme de théâtre d'ombres française était un spectacle « d'ombres à scènes changeantes » qui sont des ombres humaines, un procédé théâtral venu d'Espagne qui consiste à projeter l'ombre des acteurs sur un drap grâce à la lumière d'une bougie. Les représentations étaient parfois accompagnées d'un musicien et étaient principalement jouées dans un cadre privé. La première pièce de ce type de théâtre était *L'Heureuse Pêche* de Carmontelle qui se tenait au château de Versailles en 1767. C'est la première fois que le public français voit des ombres de profil au théâtre. Les ombres humaines vont se répandre dans plusieurs salons parisiens et un répertoire va naître autour d'elles. Ce n'est qu'à l'époque romantique que ce procédé verra le jour dans des théâtres professionnels et à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sous le nom d'« ombromanie », dans les cabarets de Montmartre.

Comme nous l'avons vu, le théâtre d'ombres à silhouette fait son apparition en Europe dès le XVII<sup>e</sup> siècle depuis l'Égypte et la Turquie grâce aux troupes itinérantes italiennes qui l'installent en France et en Allemagne au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et quelques décennies plus tard, en Angleterre. Il ne s'agit pas d'une copie de la technique orientale puisque celle-ci est basée sur l'art de la silhouette ou du dessin sur plaque de verre dont les décors sont colorés et placés derrière l'écran blanc éclairé par plusieurs bougies. Les figurines sont de profil et rendues vivantes grâce aux montreurs qui prennent en charge les dialogues et les bruitages.

On a souvent attribué la création du premier spectacle d'ombres « chinoises » parisien à Dominique Séraphin, mais l'historien Campardon<sup>113</sup> affirme que cela reviendrait plutôt à Jean Marquis le directeur du théâtre boulevard du Temple. C'est là qu'aurait été joué en 1770 *La Bataille d'Arlequin* de Dorigny. Le théâtre de Séraphin, quant à lui, est apparu à la Cour de Versailles sous la demande de la reine Marie-Antoinette qui lui attribue le titre de « Spectacle des Enfants de France », ce type de théâtre s'apparente au théâtre de Société. En 1784, il déménage pour s'installer dans les galeries du jardin du Palais-Royal. Séraphin va également créer un théâtre portatif pour ses représentations dans des cadres privés. Les figurines sont petites, fines, en carton consolidé par des tiges de fer, peintes, ajourées et parfois articulées. Elles sont éclairées par des bougies et maniées grâce à une tige de fer ou de bois tenue par un montreur accompagné d'une équipe de *pensionnaires*<sup>114</sup> qui manipulent les décors. Le

---

<sup>113</sup> OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, op. cit., p. 36.

<sup>114</sup> Les *pensionnaires* est le nom donné aux seize personnes qui manipulent les décors dans les coulisses.

répertoire est comique et divertissant. Il y a aussi une tradition de textes adaptés spécialement pour le théâtre d'ombres dont les sources proviennent des contes de Charles Perrault, des fables (très en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle) ou des événements politiques célèbres ou contemporains. Ce type de théâtre d'ombres ne s'est pas limité à Paris et s'est étendu également en province, comme le prouve le théâtre d'ombres du Crotoy d'Eudel, de même qu'il a aussi existé loin des théâtres dans des Ecoles polytechniques où les élèves se moquent de leurs professeurs.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, des théâtres d'ombres en papier destinés aux enfants font leur apparition dans toute l'Europe où elles rencontrent le succès, particulièrement en France, en Espagne, en Angleterre et en Allemagne. Leur dispositif est composé d'un castelet éclairé par une bougie ou par la lumière du jour. Cette variante réduit cet art à une visée éducative permettant aux enfants d'apprendre à lire ou à réciter. C'est de là que vient probablement l'assimilation entre cette pratique et l'enfance qui persiste encore de nos jours.

Le cabaret du Chat Noir de Rodolphe Salis installé à Montmartre en 1885 marque l'âge d'or du théâtre d'ombres en proposant un nouveau type qui se démarque des autres. En effet, le peintre Henri Rivière et d'autres artistes vont réussir à créer des ombres en couleurs semblables à des peintures impressionnistes. Rivière est parvenu à faire de cette pratique un divertissement reconnu partout et par tous à Paris et même en province. La première création est *Elephant* d'Henry Somm en 1886. Le répertoire rompt avec les précédents en proposant une ambiance poétique, satirique, historique et religieuse. La musique y a une grande importance et peut être improvisée ou composée par des grands noms tels que Debussy ou Satie. Les figurines sont en zinc, peaufinées avec finesse et articulées. Elles peuvent être soit rassemblées pour former un tableau, soit individualisées. Mais la plus grande contribution du cabaret du Chat Noir au théâtre d'ombres est son apport remarquable dans l'évolution de la technique de l'image de cet art sur laquelle nous focaliserons le deuxième chapitre de ce mémoire. Dès la mort de Rodolphe Salis, le théâtre d'ombres sera censuré en France.



Fig.27 : Figure d'ombres en métal, petites, fines, ajourées. On peut voir qu'elles sont maniables grâce à une tige de fer ou de bois tenue par un montreur. C'est un exemple des figurines de Dominique Séraphin, vers 1790. <sup>115</sup>

Fig.28 : Illustration d'une représentation du théâtre d'ombres du Crotoy d'Eudel, vers 1830. On peut voir derrière l'écran Eudel qui lit l'histoire et qui manipule, grâce à deux manches, une figurine en fer éclairée par une lampe à pétrole accrochée au mur sans lanterne. <sup>116</sup>

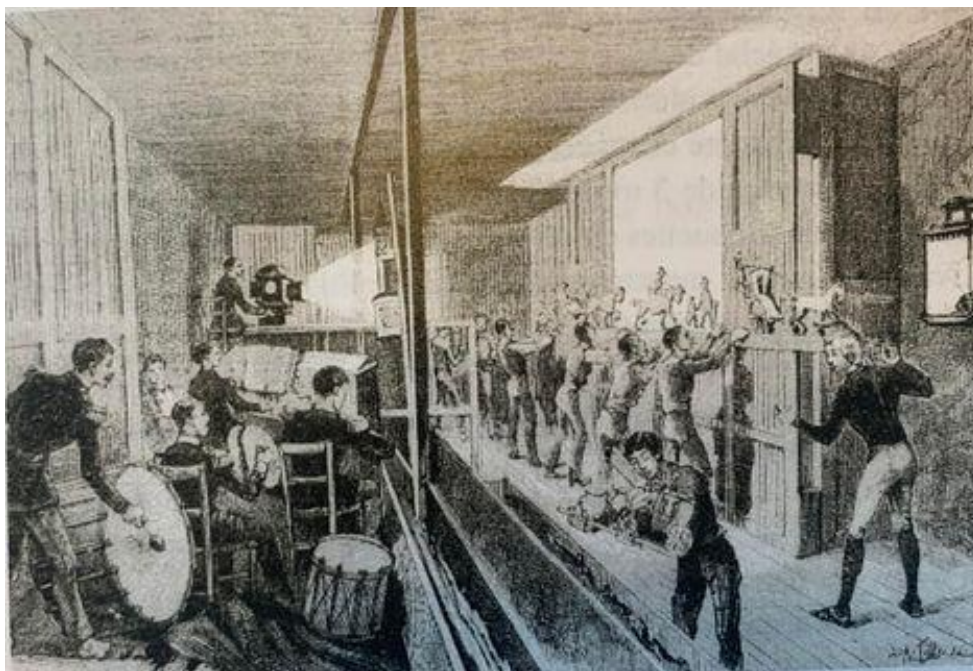


Fig.29 : Illustration d'une séance d'ombres du Théâtre d'Application à Paris pour un spectacle de Caran d'Anche. En bas, à gauche, on peut y voir l'orchestre, au-dessus se trouve la lanterne à lumière oxhydrique qui éclaire l'écran. En bas, à droite, on peut voir une grande caisse dans laquelle se trouve les figurines et des accessoires et au-dessus les manipulateurs qui font coulisser le socle des figurines de zinc dans une rainure. <sup>117</sup>

<sup>115</sup> OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, op. cit., p. 39.

<sup>116</sup> *Id.*, p. 48.

<sup>117</sup> *Id.*, p. 56.

## Espagne

Comme nous l'avons vu, c'est en Espagne que sont apparues au XVIII<sup>e</sup> siècle les ombres humaines, un procédé théâtral consistant à projeter l'ombre des acteurs sur un drap grâce à la lumière d'une bougie. Celui-ci a profondément marqué la France qui l'a adapté et en a développé toute une tradition.

Presque deux siècles plus tard, l'inverse se produit en 1897 lorsque le café-cabaret des Quatre Gats ouvre à Barcelone. Celui-ci s'inspire de l'ambiance du Chat Noir parisien. Ses quatre premiers monteurs ont eux-mêmes participé à ces spectacles de Montmartre. Le dispositif ressemble à celui d'Henri Rivière, c'est-à-dire un décor peint éclairé par une lanterne oxhydrique<sup>118</sup> dans lequel prennent vie des figurines en carton.

## Pays-Bas

Le théâtre d'ombres a été très populaire aux Pays-Bas grâce au *Haagse Kunstkring*. C'est un Cercle Artistique fondé à La Haye en 1891 par l'auteur Marcellus Emants et le peintre Pieter Josselin. En 1908, deux artistes issus de ce cercle montent *Hiver en Hollande* ou encore *Le Japon amoureux* qui sont deux pièces impressionnistes dans lesquelles deux silhouettes noires bougent sur un écran gris. Ils ont également créé des pièces d'ombres sans dialogues et seulement accompagnées par la musique.

En 1911, à Harlem, Ko Doncker, un artiste aux multiples facettes, développe dans son atelier des pièces d'ombres sarcastiques et humoristiques. Il était appelé « le glisseur d'ombres pur-sang » et souhaitait perpétuer la tradition du Chat Noir.

En outre, Pieter van Gelder, un ami d'Henri Rivière, va créer des silhouettes expressionnistes de formes anguleuses et géométriques. Il ne les colle pas à l'écran, mais les place à une trentaine de centimètres lorsqu'il les manipule afin qu'elles soient plus petites et donc plus faciles à mouvoir.

---

<sup>118</sup> Une lanterne oxhydrique est un mélange d'oxygène et d'hydrogène dont la combustion dégage une chaleur importante. Celles-ci ont révolutionné la projection car elle permet une lumière intense.

## ○ L'Europe centrale

### **Suisse**

Lors de l'Exposition nationale suisse à Genève en 1896, le théâtre d'ombres n'occupe qu'une place reculée du public ce qui prouve que l'engouement contemporain qui existait dans le reste de l'Europe n'avait pas encore été correctement perçu par les organisateurs.

Ce premier théâtre d'ombres est le théâtre de Sapajou qui est assez modeste et qui regroupe six artistes genevois qui ont tous connu les pièces du cabaret du Chat Noir et souhaitent en faire des représentations lors de cette grande exposition. Ils fondent donc ce théâtre qui est traditionnel et qui transmet le nationalisme suisse. Celui-ci s'inspire du dispositif de son modèle parisien, mais souhaite développer son propre style. Les figurines sont en carton et sont éclairées par une lumière oxydrique. Le répertoire peut être chanté comme parlé et évoque les préoccupations suisses de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la glorification de la vie rurale ou l'histoire nationale.

Aux alentours de Genève, à Carouge, vers 1900, un horloger organise des représentations de théâtre d'ombres à l'arrière de sa boutique. Il se nomme Emmanuel Cottier, son dispositif est modeste avec un écran blanc éclairé par une bougie et sans décor autant que son répertoire est peu notable. Mais ce qu'il propose de nouveau, ce sont les figurines en zinc et dotées d'un mécanisme électrifié. Celles-ci sont de vrais automates ce qui est révolutionnaire pour cette pratique.



Fig.30 : Figure d'ombres en zinc et en bois dotées d'un mécanisme électrifié. C'est un exemple des automates faits par Emmanuel Cottier vers 1890. <sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, op. cit., p. 90.

## Allemagne

En 1907, à Schwabing, Alexandre von Bernus va créer un théâtre d'ombres. Les figurines sont en carton ou en bois et mesurent une trentaine de centimètres. Elles sont éclairées grâce à des lampes à pétrole et coulissent dans une rainure sur tout le long de la scène. Cet artiste affirme que cette pratique, dans son essence même, conviendrait davantage au peuple allemand plutôt qu'aux Français et ne comprend pas pourquoi elle n'est toujours pas implantée dans son pays. Les premières représentations sont un succès et ce théâtre s'installera dans le parc de loisirs de Munich à l'occasion de l'exposition de Munich en 1908.

### ○ L'Europe de l'Est

## Russie

Le théâtre d'ombres n'est arrivé en Russie qu'au XX<sup>e</sup> siècle grâce à des chercheurs soviétiques qui se sont penchés sur ses diverses variantes comme celles d'Indonésie, d'Inde, de Turquie ou encore d'Amérique. Après ce premier temps intellectuel, Nina Simanovitch-Efimova et son mari Ivan Efimov vont s'intéresser à son aspect plus pratique via son esthétique et au rôle artistique qu'il accordait à la lumière. Ils ont commencé à faire du théâtre d'ombres, puis « Cette passion est devenue leur profession et le théâtre familial s'est transformé en patrimoine d'Etat. »<sup>120</sup>. Selon eux cette pratique permet de montrer l'essence de l'Homme.

« L'ombre est un dessin à deux dimensions idéales », estimaient-ils. Le théâtre d'ombres est la capacité d'*exprimer l'essentiel* dans le caractère de l'homme et de la nature au moyen d'une représentation graphique capable de prendre la forme du mouvement.<sup>121</sup>

Ce couple a permis son apparition en Russie grâce à leur travail aiguisé sur la forme des figurines qui étaient manipulées librement sur l'écran blanc et avec tout le caractère comique qu'ils ont développé. En 1937, un théâtre d'ombres professionnel a été créé à Moscou près du Musée du livre d'enfants. Il disposait d'une troupe d'acteurs, de metteurs en scène et de décorateurs. Le répertoire était assez classique et chaque programme était dédié à un auteur. Leur premier spectacle était *Till l'espiègle* qui était constitué d'extraits illustrés du livre de Charles de Coster. Ce n'est qu'en 1960 qu'est apparu le premier programme pour adulte qui, à

---

<sup>120</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p.270.

<sup>121</sup> *Ibid.*

cause de ses portraits caricaturaux humoristiques, a directement été classé dans le théâtre populaire.

Au début, les montreurs ne s'occupaient pas des dialogues qui étaient pris en charge par une personne placée devant l'écran donnant une dimension illustrative à ce type de spectacle. Puis, cela a évolué après la guerre, vers une synchronisation du dialogue avec les gestes et les mouvements des figurines. De plus, ces dernières se plaçaient sur la largeur de l'écran d'où elles étaient manipulées et éclairées par des appareils spéciaux permettant de les agrandir ou de les rapetisser.

Le metteur en scène Vladimir Tikhvinski et la décoratrice E. Onnenstral ont aussi contribué à l'évolution du théâtre d'ombres russe à travers l'esthétique théâtrale. Mais aussi dans la technique puisque les marionnettes étaient maintenues contre l'écran et dirigées à l'aide d'une baguette tenue parallèlement à la scène.

### « Persistance » aujourd'hui en Occident

Cet aperçu historique permet de constater l'apparition de cinq types fondamentaux de théâtre d'ombres en Occident. D'abord, l'art populaire du théâtre d'ombres à silhouette qui a quitté l'Égypte et la Turquie pour séduire l'Europe dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Celui-ci a traversé la Méditerranée pour débarquer en Europe du Sud, en Italie. Les troupes ambulantes italiennes ont ensuite répandu la pratique en France et en Allemagne vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et quelques décennies plus tard en Angleterre. Le *Karagöz* turc a touché en deuxième lieu la Grèce au XIX<sup>e</sup> siècle donnant naissance au *Karaghiozis*.

Ensuite, les ombres humaines qui sont apparues en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle pour devenir la première forme en France. Celles-ci n'étaient que jouées dans un cadre privé jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle où le spectacle « d'ombres à scènes changeantes » s'installe dans des théâtres professionnels.

Puis, le spectacle d'ombres « chinoises » parisien dont le premier est créé en 1770 par Jean Marquis jusqu'à ce qu'il reçoive le titre de « Spectacle des Enfants de France » en 1784 grâce au théâtre de Séraphin qui s'est étendu en province et en dehors des théâtres.

En outre, les théâtres d'ombres en papier destinés aux enfants qui font leur apparition dans toute l'Europe et particulièrement en France, en Espagne, en Angleterre et en Allemagne au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Enfin, le cabaret du Chat Noir de Salis installé à Montmartre en 1885 qui marque l'âge d'or du théâtre d'ombres en proposant un nouveau type qui se démarque des autres et qui influencera toute l'Europe. En commençant par la Suisse en 1896 où le théâtre de Sapajou ouvre à Genève, puis l'Espagne en 1897 avec le café-cabaret des Quatre Gats de Barcelone. Dix ans plus tard, en Allemagne à Schwabing puis à Munich avec le théâtre d'ombres d'Alexandre von Bernus et aux Pays-Bas en 1911 avec l'atelier du « le glisseur d'ombres pur-sang » à Harlem et les silhouettes expressionnistes de Pieter van Gelder.

En Europe de l'Est, le théâtre d'ombres n'est arrivé en Russie qu'au XX<sup>e</sup> siècle sous un point de vue intellectuel puis pratique et enfin, technique et esthétique. Après ce parcours retraçant son apparition en Occident, il est pertinent de se demander comment cet art se porte aujourd'hui sur ses terres d'adoption.

Une nouvelle fois, dans cette partie le terme *aujourd'hui* ne désignera pas 2023. Les sources à ce sujet sont rares et maigres. Le corpus compulsé court de 1986 avec l'ouvrage de Stathis Damianakos<sup>122</sup> à 2020 avec celui de Mariel Oberthür<sup>123</sup> et couvrent la Grèce, la France et la Russie. Malgré nos nombreuses recherches nous n'avons pas réussi à trouver des informations des autres pays étudiés précédemment.

## ○ L'Europe du Sud

### Grèce

En 1986, des théâtres spécifiques et entièrement consacrés au *Karaghiozis* existaient encore selon Gayé Petek-Şalom<sup>124</sup>. Cela signifie que la tradition était encore vivante et que cela faisait encore partie du quotidien grec de se rendre à ce type de représentations.

---

<sup>122</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit.

<sup>123</sup> OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, op. cit.

<sup>124</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 222.



Fig.31 : Photo des coulisses du *Karaghiozis* en 1979 avec le montreur d'ombres grec Panayotis Mihopoulos. Il est situé derrière l'écran et manœuvre les figurines contre ce dernier à l'aide de baguettes tenues à l'horizontal, en bas sont accrochées les lampes électriques.<sup>125</sup>

## ○ L'Europe de l'Ouest

### France

Selon Jean-Pierre Lescot<sup>126</sup>, le théâtre d'ombres français retrouvait un nouveau souffle en 1986 où l'on pouvait observer une explosion de nouvelles techniques, de nouveaux matériaux et de thèmes plus actuels. Celui-ci dresse même une liste d'une quarantaine de noms de créateurs français qui ont proposé des représentations de théâtre d'ombres quelques années avant la parution de *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*<sup>127</sup> de Stathis Damianakos.

Cela est étayé par Christian Boltanski qui est un plasticien, photographe, sculpteur et cinéaste français. Le concept essentiel de ses œuvres est la lumière, c'est donc tout naturellement qu'il va s'intéresser à l'installation des ombres dès 1984. En 1985, il va créer un

<sup>125</sup> AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes, op. cit.*, p. 9.

<sup>126</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité, op. cit.*, p. 255.

<sup>127</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité, op. cit.*

petit « théâtre » d'ombres, nommé *Les Ombres*<sup>128</sup>. Le dispositif de cette installation place au centre de la pièce des petites figurines de métal ou de carton, éclairées par une lampe, en utilisant les murs comme écran. Celles-ci sont parfois mises en mouvement par un ventilateur.

- L'Europe de l'Est

## Russie

Nous savons par Natalie Smirnova<sup>129</sup> qu'encore en 1986, le théâtre professionnel de Moscou jouait *Viens, conte* et *Affiches vivantes*, qui sont des spectacles d'expressivité contemporains et humoristiques liant « la finesse de la forme et non la joliesse, l'acuité patriotique et non le caractère amorphe »<sup>130</sup>.

Selon nous, le théâtre d'ombres contemporain tire sa force de la combinaison d'héroïsme, de romantisme, d'humour et de bouffonnerie aigüe. Le metteur en scène, l'acteur et le décorateur sont tous aussi importants. Ce qu'il faut avant tout, c'est un metteur en scène original. Le théâtre d'ombres est avant tout un théâtre.<sup>131</sup>

## Évolution spatio-temporelle

Pour conclure cet aperçu historique, nous pouvons constater que les « ombres chinoises » sont indiennes, le théâtre d'ombres étant né en Inde durant l'Antiquité. Il a ensuite étendu son influence dans toute l'Asie du Sud-Est où l'on retrouve des traces datant du premier siècle après J-C. Cela fait de lui une des trois grandes traditions de théâtre d'ombres en Asie aux côtés de la Chine dont la première source date du X<sup>e</sup> siècle et du Proche et Moyen-Orient marqués par le théâtre d'ombres turc dont la première trace remonte au XIV<sup>e</sup> siècle, mais qui serait originaire de l'Iran au XI<sup>e</sup> siècle ou de l'Égypte selon différentes théories.

Il persistait encore en Inde en 1997 grâce à son caractère religieux bien que le cinéma et la télévision lui fassent de l'ombre. Comme en Thaïlande où il vivait encore en 1986 grâce à son caractère communautaire, rituel, sacré ainsi qu'aux artisans désormais aussi libres de moderniser les figurines que les montreurs et montreuses avec le répertoire. Pour le reste de l'Asie du Sud-est, on sait qu'en 1975 il subsistait encore en Indonésie, au Cambodge et en

---

<sup>128</sup> Christian Boltanski, *Le Théâtre d'ombres*, en ligne : <https://www.mahj.org/fr/programme/christian-boltanski-le-theatre-dombres-1984-1997-25> (page consultée le 14 août 2023).

<sup>129</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 269.

<sup>130</sup> *Id.*, p. 274.

<sup>131</sup> *Ibid.*

Malaisie qui abritait encore trois cents *dalang* et dont la survivance a été confirmée en 1997. Le théâtre d'ombres chinois s'en sortait encore en 1988 grâce à son côté populaire bien qu'il fût figé malgré quelques tentatives de modernisation et que le cinéma fût baisser sa popularité. Malheureusement, ce n'est pas le cas du Moyen-Orient où il a disparu en Iran depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle en raison de facteurs culturels, politiques et sociaux. Enfin, en Turquie, il est déclaré en voie de disparition en 1986. Il survit néanmoins dans son pays d'origine de manière paradoxale dans des musées, à travers des archives orales ou filmées, en devenant un emblème de souvenirs touristiques ou sous de fausses représentations l'infantilisant. Les derniers grands montreurs contemporains le perpétuaient à l'étranger ou le modifiaient dans les rares occasions où ils jouaient devant un public turc.

Le théâtre d'ombres a continué sa route en Occident où il est apparu d'abord sous la forme populaire du théâtre d'ombres à silhouette avec laquelle il a traversé la Méditerranée pour toucher l'Europe du Sud au XVII<sup>e</sup> siècle. Les troupes ambulantes italiennes ont ensuite répandu la pratique en France et en Allemagne vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et quelques décennies plus tard en Angleterre. Pendant que la Grèce au XIX<sup>e</sup> siècle donnait naissance à son jumeau. Ensuite, les ombres humaines sont apparues au XVIII<sup>e</sup> siècle en Espagne et se sont professionnalisées en France au XIX<sup>e</sup> siècle sous le nom de spectacle « d'ombres à scènes changeantes ». Puis, la fin XVIII<sup>e</sup> siècle a vu apparaître le spectacle d'ombres « chinoises » parisien popularisé par le théâtre de Séraphin. En outre, au début du XIX<sup>e</sup> siècle une tradition de théâtre d'ombres en papier destinés aux enfants a éclos dans toute l'Europe et particulièrement en France, en Espagne, en Angleterre et en Allemagne. Enfin, fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le cabaret du Chat Noir de Salis a rayonné et a étendu son influence sur toute l'Europe notamment en Suisse, en Espagne, en Allemagne et aux Pays-Bas entre 1896 et 1911. Pour finir, le théâtre d'ombres n'arrive en Russie qu'au XX<sup>e</sup> siècle.

Il semble persister peu de nos jours en Occident, au vu des sources quasi inexistantes concernant son état actuel de ce côté du globe. Malgré nos nombreuses recherches, nous n'avons pu retrouver sa trace qu'à partir de 1986 en Grèce qui semblait le garder dans ses habitudes culturelles quotidiennes. A la même époque, en France où l'on parlait d'une résurrection et d'un regain d'intérêt pour les artistes issus d'autres disciplines. Et en Russie, la même année, où il suivait son cours.

## Chapitre 2 : Évolution de la technique

En tant qu'art vivant, le théâtre d'ombres s'est imprégné de ses nouveaux publics au fil du temps et au gré de l'espace. Outre sa pratique sociale et théâtrale, c'est un dispositif dont l'aspect technique a aussi innové avec la modernité à travers ses trois composantes essentielles : le son, la lumière et l'image.

La technique sonore s'est armée de nouveaux moyens d'amplification du son afin que les histoires du théâtre d'ombres soient entendues par un public plus large. C'est le cas du *nang talung* qui dispose à présent de haut-parleurs fixés par des lacets à l'avant de son théâtre. Cela concerne aussi l'apparition d'instruments modernes comme en Thaïlande où les instruments traditionnels sont toujours présents au sein de l'orchestre qu'ils partagent désormais avec des instruments récents. Ainsi, les tambours à une peau *thap* frappés avec les mains, le tambour à deux peaux *klong* frappé avec deux maillets, le hautbois *pi*, les petits gongs fixés sur une caisse en bois *mong*, les petites cymbales *ching* et les claquettes de bois *krap* jouent sur le même rythme qu'une batterie, des grands tambours de style bongo, un violon, une guitare ou parfois même un orgue électrique.

La technique lumineuse a également évolué à travers diverses sources et c'est souvent elle qui a le plus influencé cet art dont elle est une des composantes primitives. Les figurines étaient traditionnellement éclairées par la flamme d'une bougie ou de plusieurs mises les unes à côtés des autres. Puis, elles ont été illuminées par des lampes à huile avant celles à gaz substituées par des lanternes à lumière oxhydrique et enfin par des ampoules électriques ou des tubes fluorescents au début du XX<sup>e</sup> siècle. Toutes ces évolutions techniques concernant l'éclairage ne sont pas anecdotiques puisqu'elles ont impacté directement la netteté avec laquelle les spectateurs pouvaient voir les ombres sur l'écran.

La technique de l'image a particulièrement progressé grâce au cabaret du Chat Noir de Salis qui va permettre un nombre impressionnant d'évolutions techniques dont trois fondamentales. D'une part, celle sur la perspective travaillée particulièrement par Caran d'Anche qui va allier techniques optiques illusionnistes et inspiration militaire lorsqu'il crée *L'Épopée* en 1886 sur le thème des guerres napoléoniennes. Dans cette pièce, l'étendue des vastes armées est perceptible grâce au mode du panorama<sup>132</sup> qui a ensuite évolué en diorama<sup>133</sup>,

---

<sup>132</sup> Le panorama est une vaste peinture circulaire en trompe-l'œil enveloppant le spectateur pour créer un effet d'illusion réaliste.

<sup>133</sup> Le diorama est une grande peinture en deux dimensions soumises à des jeux d'éclairage et supportant un modèle pour créer un effet d'illusion réaliste poussé chez le spectateur.

créé par Daguerre et Bouton en 1822, où les toiles étaient éclairées par devant et par derrière. Un autre apport notable de cet artiste concerne l'évolution des silhouettes individuelles traditionnelles qu'il réduit en un seul support représentant des groupes à l'aide de perspectives.

D'autre part, l'influence d'Henri Rivière est capitale dès 1887 concernant la couleur des images. Celui-ci crée en 1889 *La Tentation de saint Antoine* qui marque le début des ombres colorées, inspirées du modèle du vitrail. Ces nouvelles images ont immédiatement séduit le public de l'époque. Cette technique utilise des verres peints et émaillés qui coulissent l'un sur l'autre devant la source lumineuse pour faire apparaître diverses tonalités de lumière (une nouvelle influence du diorama). Cette méthode pourrait être comparée à celle de la lanterne magique à la différence que sa source lumineuse se situe devant et non derrière comme au théâtre d'ombres ce que nous développerons dans le huitième chapitre de ce mémoire.

Enfin, le dispositif technique du théâtre de Rivière atteint son plus haut niveau de complexité de l'image lorsque les coulisses s'étendent sur deux étages. Au rez-de-chaussée se situent les manipulateurs des silhouettes en zinc. Au premier étage, il y a les instruments de musique et les outils que nécessite le bruitage. Au second se trouvent les « tableaux » qui sont de larges cadres soutenant les grands éléments de décor en zinc qu'une douzaine de machinistes font monter et descendre. La source lumineuse se situe à trois mètres de l'écran et est dotée de la possibilité de modifier l'intensité de l'éclairage. Elle permet aussi de faire coulisser des verres colorés ou peints ainsi que les silhouettes en zinc à l'intérieur des cadres situés en face de la lumière et actionnés par une septantaine de fils. Ce dispositif technique marque une période où le Chat Noir ne représente plus seulement du théâtre d'ombres noires, mais aussi des « féeries »<sup>134</sup> lumineuses et colorées où prime la prouesse technique.

---

<sup>134</sup> C'est ainsi que ces pièces sont nommées dans les programmes et les éditions.

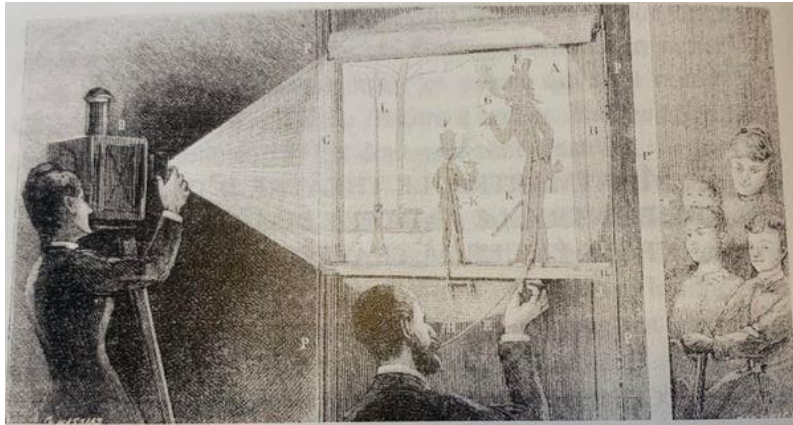


Fig.32 : Illustration des coulisses d'une séance d'ombres éclairée par une lanterne à un seul feu.<sup>135</sup>



Fig.33 : Photo, aux alentours de 1986, des coulisses d'une représentation de *L'Épopée* de Caran d'Anche où l'on peut voir les manipulateurs coulisser dans des rainures les socles des figurines en zinc faites sur le mode du panorama.<sup>136</sup>

Fig.34 : Figurines d'ombres en zinc représentant l'étendue des troupes napoléoniennes grâce au mode du panorama pour le spectacle de *L'Épopée* de Caran d'Anche.<sup>137</sup>

<sup>135</sup> OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, op. cit., p. 56.

<sup>136</sup> BASCH Sophie et CHUVIN Pierre (sous la dir. de), *Pitres et pantins. Transformations du masque comique de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, op. cit., p. 299.

<sup>137</sup> *Ibid.*

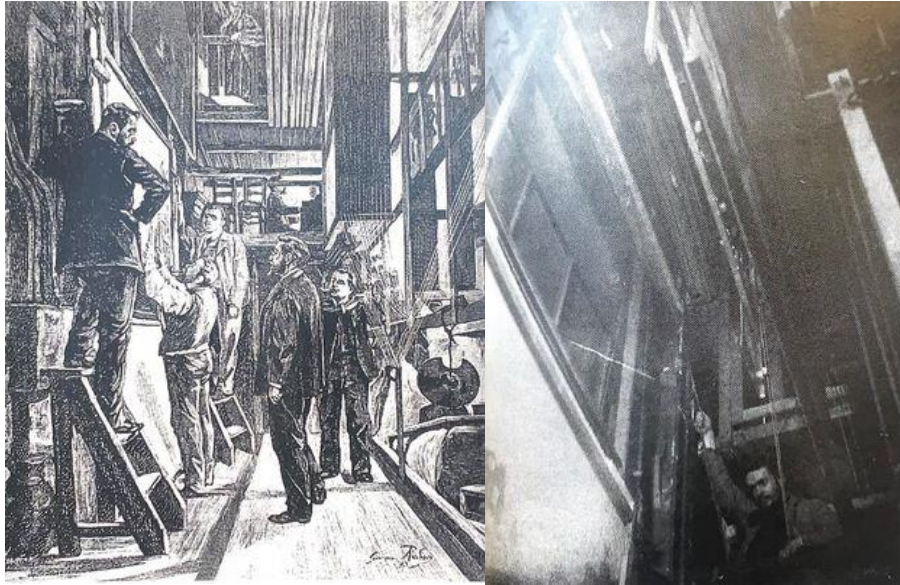


Fig.35 : Illustration des coulisses d'une représentation du Chat Noir en 1896. On peut observer au milieu le rez-de-chaussée avec les montreurs qui manipulent les figurines en zinc. En haut, on peut voir les « tableaux » en zinc que les machinistes bougent.<sup>138</sup>

Fig.36 : Photo, aux alentours de 1986, des coulisses où un machiniste manipule les « tableaux » au deuxième étage.<sup>139</sup>



Fig.37 : Photos, aux alentours de 1986, de la source lumineuse située à trois mètres de l'écran qui peut changer d'intensité et devant laquelle sont placés des cadres, actionnés par une septantaine de fils, dans lesquels on coulisse des verres colorés ou peints et des figurines en zinc.<sup>140</sup>

<sup>138</sup> OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, op. cit., p. 57.

<sup>139</sup> BASCH Sophie et CHUVIN Pierre (sous la dir. de), *Pitres et pantins. Transformations du masque comique de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, op. cit., p. 303.

<sup>140</sup> *Ibid.*

## **Partie 2 : Sous le prisme des sciences humaines**

Après cette observation du théâtre d'ombres à travers le prisme historique, nous constatons son affaiblissement global, particulièrement en Occident et au Proche et Moyen-Orient, contrairement à l'Extrême-Orient qui le maintient vivant. Cela signifie que la scène contemporaine semble le rejeter. Le développement continu de ses trois éléments fondamentaux démontre l'adaptabilité naturelle de ce dispositif à la modernisation de la technique théâtrale. Cela nous prouve que ce n'est pas à cause de la forme. Ces analyses sous le prisme des sciences humaines vont nous permettre de comprendre en quoi le fond de cette pratique dérange la scène actuelle.

### **Chapitre 3 : Analyse théologique**

*Toujours porteuses du message de la nuit et du cri de l'homme devant la mort, elles ne révèlent plus les préoccupations religieuses de leurs ancêtres, mais au contraire, témoignent dans la gaîté et l'ironie, le sarcasme de la nature plus que dérisoire de nos existences éphémères.<sup>141</sup>*

Luc Amoros

Cette étude historique du théâtre nous permet de remarquer qu'il semble globalement mieux se préserver en Extrême-Orient grâce à son côté populaire, traditionnel et rituel. Hormis ce dernier, ces caractéristiques s'apparentent à l'Occident et au Proche et Moyen-Orient où il est majoritairement populaire et satirique. Pourtant cette pratique y semble peu préservée au regard du manque de documentation sur son état actuel. Cela nous amène à nous demander si ce ne serait pas le caractère rituel qui permet au théâtre d'ombres de survivre en Extrême-Orient et participe à son déclin au Proche et Moyen-Orient et en Occident ?

### **La perte du caractère rituel**

Notre supposition est confirmée par Françoise et Chérif Khaznadar<sup>142</sup> dont les études démontrent que le théâtre d'ombres reste plus vivant lorsqu'il est jumelé avec n'importe quel

---

<sup>141</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 260.

<sup>142</sup> KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, op. cit., p. 37.

rituel. Ce qui explique pourquoi il reste une forme de spectacle appréciée en Extrême-Orient où le sacré est encore très présent alors qu'il fléchit en Occident et au Proche et Moyen-Orient où il n'est lié à aucune mythologie. Deux raisons peuvent être avancées.

Comme nous l'avons vu, cette pratique a commencé son parcours historique en Asie du Sud pour ensuite s'étendre sur tout l'Orient jusqu'aux bords de la Méditerranée qu'elle a traversée pour arriver sur les côtes d'Europe du Sud. Durant ce voyage, elle a été empruntée et transmise par des montreurs de moins en moins religieux et de plus en plus empreints d'autres cultures. Elle a été témoin des mélanges ethniques, mythiques et coutumiers ce qui a élargi ses thématiques, mais a affaibli son identité. Elle fut de plus en plus éloignée temporellement et spatialement de son lieu d'origine et de son origine.

De fait, l'essence même du théâtre d'ombres est mythique puisque c'est une « forme dramatisée de la lutte entre la lumière et l'ombre, entre le Bien et le Mal, entre la vie et la mort »<sup>143</sup>. Cette lutte est au cœur même de sa pratique et explique pourquoi elle a été assimilée aux religions orientales dès sa naissance comme le taoïsme ou le bouddhisme où l'on retrouve une recherche éclectique du bien et du mal. A la différence des religions révélées<sup>144</sup> telles que le judaïsme, le christianisme et l'islamisme où le Bien et le Mal sont d'emblée révélés.

Cela explique la deuxième raison de perte du caractère rituel. Lorsque le théâtre d'ombres a migré vers l'Occident, il a touché le Proche et Moyen-Orient où la religion islamiste lui a fait subir un nouveau désamorçage. En effet, l'Islam, en tant que religion révélée, impose à ses adeptes ce qui relève précisément de Dieu et du Diable contrairement à la recherche lente du Bien et du Mal dont le théâtre d'ombres, hérités des religions orientales, raconte la lutte. C'est pourquoi, cet aspect essentiel a été censuré par les autorités islamiques. De plus, un autre des fondements du théâtre d'ombres repose sur la projection d'images humaines ce qui entre en confrontation directe avec un des préceptes premiers de cette religion qui interdit toute représentation de Dieu et de sa créature.

Tu ne te feras pas d'image taillée, tu ne représenteras pas le visage de ton Dieu et, par extension, Dieu ayant créé l'homme à son image, tu ne feras aucune représentation de l'homme.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, op. cit., p. 37.

<sup>144</sup> Les religions révélées sont des religions monothéistes qui affirment qu'elles détiennent la connaissance directement de leur Dieu.

<sup>145</sup> KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, op. cit., p.38.

Afin de contourner ces deux obstacles, le théâtre d'ombres s'est détaché de son aspect religieux ce qui lui a permis d'exister sur les terres où la religion est plus autoritaire que ses croyances originelles. Plus que de s'en éloigner, il s'y est opposé en devenant grivois, lubrique et satirique et ce même vis-à-vis du pouvoir en place. Ce nouveau langage accentué vers le comique et le vulgaire lui a permis de s'éloigner du langage pragmatique des prières. De plus, pour échapper à l'interdit de faire des images humaines, les montreurs ont percé les figurines afin qu'elles paraissent détruites aux yeux de Dieu. En conclusion, dépouillé de son caractère rituel au profit du satirique, il est apparu en Occident gouverné par trois religions autoritaires qui l'ont accepté grâce à ce changement. Si l'Islam ne s'en était pas chargé en premier, le catholicisme ou le judaïsme y auraient veillé à sa place.

## **Chapitre 4 : Analyse sociologique**

L'analyse théologique nous permet de relier la différence de persistance entre l'Extrême-Orient, le Proche et Moyen-Orient et l'Occident, dont témoigne la première partie de ce mémoire, à la perte du caractère rituel. Celle-ci est dû à la relation qu'entretiennent les religions orientales et les religions révélées avec la lutte entre le Bien et le Mal. D'une part, cette analyse sociologique nous permettra d'examiner comment ces deux visions du monde influencent l'illusion théâtrale et la position visible ou invisible du montreur isolé de son public. D'autre part, elle se concentrera sur les conséquences de cet isolement qui semble nécessaire pour inspirer le *mot* et le *geste* à l'inanimé. Cela nous interrogera sur la manière dont la modernité aborde la marginalité et le magico-religieux qui semblent la perturber justifiant peut-être son rejet du théâtre d'ombres ?

### L'un visible et l'autre invisible

Le parcours historique a montré qu'en Indonésie et en Inde, il y avait une coutume selon laquelle les hommes se plaçaient du côté du montreur et les femmes du côté des ombres. Celle-ci a été vite remplacée par un placement libre devant ou derrière l'écran, qui peut même être alterné pendant la représentation, et qui est encore d'application de nos jours. Du point de vue occidental, cette position du public située aux côtés du montreur n'est pas permise. Il se situe toujours dans un rapport scène-salle frontal face à celui oriental qui peut être circulaire.

Pourquoi le montreur doit-il être invisible d'un côté du globe alors qu'il peut être visible de l'autre côté ?

Cette hypothèse a été confirmée par Xavier Fàbregas<sup>146</sup> qui affirme que l'illusion théâtrale est brisée en Occident lorsque le montreur se dévoile alors que du côté oriental ce n'est pas gênant. L'illusion théâtrale de ce dernier se base sur la symbiose entre l'homme et l'objet. Le manipulateur est perçu comme étant au service du monde imaginaire et inaugure la cérémonie de son apparition. En revanche, chez nous, cela serait vu comme une intrusion dans le monde imaginaire qui briserait instantanément le pacte tacite entre le créateur et les spectateurs qui jouent le jeu de la fiction théâtrale. Cela témoigne que les codes conventionnels de notre côté du globe sont moins développés et exigent une discrétion stricte car en cas d'apparition cela sera perçu comme un manque de professionnalisme ou d'habileté provoquant un détachement brutal du public. Ce n'est que depuis quelques tentatives modernes que les montreurs occidentaux tentent des apparitions.

Cela témoigne de deux visions du monde différentes. Le côté oriental est gouverné par une pensée émaniste<sup>147</sup> qui ne sépare le créateur de sa créature que par une série d'étapes intermédiaires alors que du côté occidental ceux-ci sont strictement opposés. En effet, nos sociétés sont soumises à trois grands systèmes mythologiques qui sont l'hébreu, l'hellénique et le musulman. Ceux-ci révèlent d'emblée le créateur tout-puissant et sa créature qui ne pourra jamais l'atteindre en raison de son omniscience. La visibilité orientale et l'invisibilité occidentale du montreur d'ombres témoignent de « cette habitude séculaire de considérer la création soit comme une réalité liée de manière ostensible et constatable au créateur, soit comme une réalité obéissante, soumise, mais liée à la cause première par des liens que nous ne pouvons saisir »<sup>148</sup>.

## Le statut social particulier des montreurs extrême-orientaux

Lors du parcours historique, nous avons vu que le *naï nang* bénéficie d'une position privilégiée et respectée dans la société thaïlandaise comme le *dalang* malais et celui indonésien. Cela s'étend sur tout l'Extrême-Orient où le montreur est un homme respecté par la collectivité

---

<sup>146</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité, op. cit.*, p. 288.

<sup>147</sup> L'émanatisme est une doctrine selon laquelle toute chose du monde émane d'un principe ou d'une réalité première.

<sup>148</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité, op. cit.*, p. 290.

qui lui attribue un statut social particulier. Dans un premier temps, un élément commun à tous les pays extrême-orientaux que nous pouvons observer est que les montreurs sont toujours isolés de leurs publics avec lesquels ils arrivent quand même à établir une connexion pour répondre à leurs attentes. Dans un second temps, nous pouvons remarquer que la fonction de montreur va souvent de pair avec un rôle sacré. En effet, la formation du *naï nang* comprend l'apprentissage de certains rites qu'il assure pour la communauté, le *dalang* est un guide spirituel pour la communauté indonésienne, le *dalang* malais est le porte-parole de la communauté auprès du monde surnaturel, souvent guérisseur ou exorciste et ce sont des *Brahmins* qui s'occupent du *tholu bommalâttam*. Cela nous permet de nous demander si ce statut social particulier des montreurs extrême-orientaux ne serait pas dû à leur isolement et à leur fonction magico-religieuse. Le Proche et Moyen-Orient et la société occidentale entretiennent un rapport radicalement différent au magico-religieux, comme nous l'avons vu précédemment, et à la marginalité. Dès lors, ils ne seront pas étudiés ici car leurs fondements sociétaux ne permettent pas à leurs montreurs d'ombres d'avoir un statut social particulier.

### ○ Leur isolement

La fonction des montreurs exige à ceux-ci de se couper du monde derrière l'écran qui joue le rôle de mur translucide délimitant le quotidien du magique. La « magie » se trouve dans la double action de *parler* et de *bouger* qu'ils insufflent à la marionnette tel un démiurge donnant vie à l'inanimé.

La silhouette de cuir, de carton, de plastique (jetée à plat dans un réduit, entreposée sur une étagère de bois, cousue sur une étoffe, emprisonnée dans des cadres d'exposition) est morte.

Elle reste morte même si la lumière l'éclairant de derrière lui donne un autre aspect. Elle ne surgit à la vie que par la présence de l'homme.<sup>149</sup>

Ce besoin d'isolement est perceptible même quand le public peut s'aventurer de l'autre côté de l'écran, aux côtés du créateur qui, par son attitude, lui fait comprendre que le caché doit rester secret.

Cela leur donne une position privilégiée auprès de la communauté puisque ce rôle multiple demande des conditions particulières de concentration et de connexion avec le public dont la présence sonore et visuelle est « filtrée ». Ils agissent presque à l'aveugle guidés par des

---

<sup>149</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p303.

intentions venant du plus profond d'eux-mêmes. La première action de manipulation enclenche le spectacle et le montreur devient pour le public la concrétisation de la conscience collective : « Il capte les désirs des spectateurs, canalise les volontés et exalte les mémoires éparpillées. »<sup>150</sup>. A ce moment, ils deviennent des privilégiés et cette position dépasse la représentation pour s'élargir au quotidien. C'est pourquoi, ils sont souvent actifs au sein des cultes, parfois comme preuves vivantes de la présence des dieux, invités par des familles pour des événements sociaux importants ou se voient confier un rôle éducatif par les gouvernements. Cette mise à l'écart leur apporte une sécurité au sein de la société et son acceptation totale par elle, « protégé par les dieux, le montreur de théâtre d'ombres l'est souvent par les hommes »<sup>151</sup>.

Leur isolement est aussi ce qui fascine tous les publics depuis toujours. Lorsqu'ils font vivre les ombres dans les cours, les marchés, les villages ou les temples, elles ébahissent autant des paysans, des citadins, des riches ou des empereurs. En Extrême-Orient, ce métier fascine toutes les couches de la société.

Que ce soit par le déroulement « animé » d'une cérémonie, que ce soit par l'histoire compliquée d'une épopée féodale dramatique ou tragique dans la langue de l'élite, que ce soit par le comique de la satire, l'efficacité du montreur fascine parce qu'il sait déborder le quotidien, parce qu'il possède la connaissance que les autres n'ont pas, parce que sa connaissance lui attribue (à juste titre ou non) des pouvoirs, enfin parce qu'il participe à un système social où la marginalité reste non seulement tolérée mais souhaitée.<sup>152</sup>

C'est justement ce caractère marginal et isolé qui leur vaut cette fascination.

Malheureusement, selon Françoise et Chérif Khaznadar<sup>153</sup>, il est aussi une des causes du déclin actuel de cette pratique. Le début de l'ère industrialisée modifie l'attitude sociale qui différencie désormais les gens en fonction de l'argent poussant les montreurs à rejoindre le même rang que les autres.

### ○ Leur fonction magico-religieuse

Comme mentionné précédemment, toutes les représentations en Extrême-Orient débutent par une cérémonie rituelle comprenant des invocations, des prières, des louanges afin de placer

---

<sup>150</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité, op. cit.*, p305.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> *Id.*, p.306.

<sup>153</sup> *Ibid.*

le public et la représentation sous la bonne volonté des dieux. Ce rôle est tenu par les montreurs et leur procure d'emblée une fonction magico-religieuse. Selon Françoise et Chérif Khaznadar <sup>154</sup>, cette habitude est, d'une part, un héritage des rites d'exorcismes ou d'envoûtement lorsque les figurines en papier étaient votives. Celles-ci auraient servi de support pour certaines incantations magiques plaçant le « patient » sous la protection des divinités. Puis, elles étaient détruites par les prêtres dont descendent les montreurs. D'autre part, cette précaution oratoire viendrait de la conscience du « temps rituel » qui soigne l'immersion dans un temps magique à l'aide de paliers successifs. Cela résonne avec la pensée émaniste qui ne sépare les hommes de la connaissance cachée que par une série d'étapes intermédiaires.

La vie de ce théâtre provient uniquement de deux actions (simultanées ou séparées) du montreur. Il donne à la silhouette la *parole* et le *mouvement*.<sup>155</sup>

Un autre résidu magique est le *mot* lorsque le spectacle s'interrompt et que le montreur crie une phrase dans une langue que le public ne connaît pas, soit pour provoquer un effet théâtral, soit parce que cela fait partie de son apprentissage sans qu'il ne sache pourquoi. On pourrait se demander si le théâtre d'ombres ne serait pas un art de narration pure derrière lequel les images seraient secondaires et purement illustratives. Mais les montreurs ne sont pas seulement des conteurs puisqu'ils synchronisent l'action sonore et visuelle qui existent particulièrement autant l'une que l'autre. La parole a donc une double valeur : celle de tracer l'histoire et de surprendre la représentation avec sa fonction magique.

Une dernière connotation religieuse persiste dans le *geste* qui, comme pour son binôme sonore, n'est pas lié au quotidien, mais au monde invisible. Les marionnettes, tenues perpendiculairement ou parallèlement à l'écran par des baguettes, pourraient reproduire une gestuelle proche de celle humaine grâce à la précision de cette technique. Pourtant, autant dans le répertoire comique que rituel, les montreurs, en pleine conscience et en pleine possession de leurs moyens, décident de saccader les mouvements des figurines. La raison de cette distorsion choisie de la vraisemblance est leur souhait de forcer le public à s'identifier au personnage et non à l'image de l'Homme ou des dieux qu'ils projettent. De cette manière, ils préservent une main mise sur le spectacle et l'ambiguïté percutante de la représentation théâtrale.

---

<sup>154</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p.308.

<sup>155</sup> *Id.*, p.303.

Malheureusement, Françoise et Chérif Khaznadar<sup>156</sup> disent que cet aspect magique a causé son rejet par certaines civilisations modernes qui ne voient pas l'utilité de s'empêtrer dans un théâtre populaire qui met en scène le magico-religieux, soit l'inexpliqué et l'irrationnel.

Par le potentiel de magie qu'il contient, le théâtre d'ombres a toujours représenté un danger. Et c'est sa nature même qui a causé sa perte ; danger du savoir ignoré, danger de faire partager la connaissance, danger de détenir (pour le montreur) certains pouvoirs, danger de fréquenter les mondes redoutés (la mort, l'ombre, le fantastique, l'érotisme), enfin danger de virulence de la critique sociale et politique.<sup>157</sup>

Cette pratique persiste dans les régions du monde où les Hommes cherchent encore le sens des secrets de la vie et disparaît dans celles où elle fait peur.

## Chapitre 5 : Analyse philosophique

*On aurait dit, sans l'ombre d'un doute, que c'était la fin du combat. Mais la créature se refusait à mourir...*<sup>158</sup>

Richard Hoggart

La première partie de ce mémoire nous a permis de découvrir des légendes sur l'origine du théâtre d'ombres chinois et turc. En Chine, la plus célèbre raconte qu'un Empereur dévasté par la mort de sa concubine arrive à apaiser sa peine grâce à l'ombre de sa bien-aimée mise en scène par un prêtre taoïste dans un spectacle. En Turquie, elle dit que le maçon Karagöz et le forgeron Hacivat devaient construire une mosquée pour le sultan, mais leurs bavardages et blagues incessants immobilisaient le chantier poussant le sultan à les condamner. Celui-ci fut pris de regrets qui n'ont pu être calmés que grâce à un sage qui a fait revivre les ombres des victimes dans un théâtre et qui a imité leurs discussions comiques pour faire rire le sultan. Ces deux légendes sont intéressantes pour aborder le concept de l'*ombre* qui est présentée comme étant la réincarnation d'un mort qui, paradoxalement, permet d'apaiser les vivants grâce à sa mise en scène au théâtre. Cela nous amène à nous demander pourquoi l'ombre est liée au trépas et comment une image de la mort peut être l'élément constitutif d'un théâtre ludique et inoffensif.

---

<sup>156</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p.312.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Id.*, p. 20.

## Un théâtre qui enferme les ombres

Pour commencer, l'*ombre* se définit nécessairement par son contraire et existe grâce à la lumière. Plus exactement, elle apparaît lorsque la lumière est face à un objet qui la masque. C'est « une espèce de trou ou de vide dans le corps de la lumière »<sup>159</sup> pour reprendre les termes de Claude Nicolas Lecat<sup>160</sup>. La lumière aussi forte soit-elle ne peut la faire disparaître, elle n'y parvient que lorsqu'elle s'éteint elle-même. Cette lutte entre les deux peut la faire grandir, rapetisser, la déformer, mais pas l'effacer. Cela rappelle nécessairement la lutte entre le Bien et le Mal qui est le cœur même du théâtre d'ombres comme nous l'avons vu précédemment. Ce qui mène à une association mentale primitive où la lumière représente le Bien et l'ombre le Mal.

L'*ombre* dans son essence même est floue et mystérieuse. Elle empêche l'Homme de la maîtriser, brouille sa compréhension et l'oblige à s'aventurer dans un territoire nébuleux. Ainsi elle effraie l'homme primitif dès le début de l'Histoire car elle représente une présence dépouillée de corps. Cela a créé une assimilation mort-ombre angoissante où elle serait l'image d'un défunt témoignant de sa présence vivante. Ce binôme est toujours actif dans nos associations mentales comme en témoignent des expressions comme « le royaume des ombres » ou « l'ombre de la mort ». C'est pourquoi les morts reviennent hanter les vivants sous la forme d'ombre, le père d'Hamlet revient sous forme de spectre ou les films expressionnistes utilisent l'ombre et intensifient son côté allusif.

Si celle-ci constitue une pratique théâtrale aussi ludique, communautaire et inoffensive, c'est grâce au cadre. En effet, dans sa genèse, cet art transforme la substance magique en une pratique ludique et opère une récupération du mort sous forme d'ombre de manière positive comme le prouvent nos légendes chinoises et turques. Cela est possible grâce à l'écran qui enferme les spectres en son sein. En conclusion, l'utilisation ludique d'un phénomène qui terrifie l'Homme depuis toujours a donné au théâtre d'ombres la force de suggestion dont il a bénéficié autant en Orient qu'en Occident.

---

<sup>159</sup> LECAT Claude-Nicolas, *Traité des sensations et des passions en général et des sens en particulier*, 1767, pp. 367-368.

<sup>160</sup> *Ibid.*

## Chapitre 6 : Analyse psychologique

La théologie et la sociologie nous ont permis de comprendre que la marginalité et le magico-religieux effrayaient la modernité ce qui justifie, en partie, son rejet du théâtre d'ombres. Cependant, le parcours historique ne témoigne pas d'une disparition, mais d'un affaiblissement ce qui suppose un maintien. Ce pourquoi nous joignons la psychologie à la philosophie afin de saisir l'intérêt perpétuel que l'ombre suscite chez l'Homme ainsi que l'identification naturelle entre l'enfant et elle. L'étude de cette dernière nous permettra d'éclaircir la connotation infantile qu'on rattache souvent à cette pratique à tort. Ces deux analyses pourraient peut-être donner des éléments de réponse concernant la persistance temporelle de cet art de l'image et du double.

Lors de la première partie de ce mémoire, nous avons pu constater que, dès l'Antiquité indienne jusqu'à son apparition en Chine et en Asie du Sud-Est, les figurines du théâtre d'ombres ont été découpées en forme humaine et ont été identifiées à des personnes défuntes comme Dame Li, Karagöz ou Hacivat. Cette identification au corps est telle qu'au XIX<sup>e</sup> siècle des figurines ont été décapitées en Syrie par la politique de censure islamiste qui interdit de faire une image de Dieu ou des Hommes. Les marionnettes ont gardé leurs formes humaines lors de leur apparition en Europe du Sud au XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'en Europe de l'Est au XX<sup>e</sup> siècle. Une tradition d'ombres humaines mettant en scène l'ombre de vrais corps s'est même développée en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle pour devenir une tradition française importante dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette forme semblait encore persister jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle d'après nos sources. Cela a permis à tous ces publics ancestraux et modernes en Orient comme en Occident de s'identifier à des images de doubles. Cela nous fait nous pencher sur cet intérêt originel pour l'ombre et sur ce sentiment d'identification à elle comme notre double.

### Un intérêt naturel pour l'ombre

Notre intérêt pour l'ombre est naturel comme en attestent les croyances religieuses et magiques liées à elle. Elle nous intrigue depuis toujours et a été utilisée pour expliquer bon nombre de choses concernant des capacités humaines. Mariano Dolci<sup>161</sup> rappelle son utilisation par Platon, reprise par Pline et puis par les naturalistes du XVIII<sup>e</sup> siècle pour expliquer l'apparition de la peinture et de l'écriture qui viendraient de la volonté de tracer la silhouette

---

<sup>161</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 275.

d'une ombre sur le sable. Cette même pratique aurait également permis à l'Homme d'apprendre à concevoir et à mesurer le temps.

Selon l'ethnologue Edward Tylor et ses successeurs, l'ombre aurait joué un rôle fondamental dans la construction de la conscience humaine en tant que double visible, mais immatériel. Une de ses conséquences serait l'assimilation mentale entre elle et l'âme que l'on peut exemplifier par le *nang talung* où les figurines ne sont pas de simple bout de cuir, mais sont hantées par l'âme du personnage qu'elles vont vivre. Lorsque les croyances magiques ont régressé, l'attraction a persisté sous une autre forme comme celle du motif littéraire. Ce qui prouve que l'intérêt naturel qu'elle exerce sur l'Homme persistera toujours à travers les siècles et les continents comme l'atteste l'histoire du théâtre d'ombres.

## Une identification naturelle à l'ombre

La curiosité que nous éprouvons pour elle remonte autant à la naissance de l'Homme qu'à la naissance de chaque homme. En effet, dès l'enfance nous nous intéressons à ce premier double qui nous enseigne l'identification. Mariano Dolci<sup>162</sup> a étudié les relations entre l'enfant et son ombre qui questionnent le moment de son développement où il se reconnaît en elle, et selon quelles modalités il y arrive, et comment il explique sa présence et son comportement.

D'une part, l'enfant s'intéresse très tôt à son ombre. A dix-mois il peut déjà courir après elle en la pointant du doigt, puis en tentant de l'attraper. Deux mois plus tard, il l'appelle par son propre prénom et peut reconnaître celle d'un camarade. A deux ans et demi il reconnaît clairement sa silhouette, même de profil, et joue avec elle puisque c'est sa manière d'apprendre. Concernant les modalités selon lesquelles il arrive à la reconnaître, celles-ci sont bien plus compliquées que la reconnaissance de l'image spéculaire. Comme pour le « stade du miroir » de Jacques Lacan, l'ombre se rapporte au corps, mais de manière plus floue ce qui complexifie la compréhension de celle-ci. Les caractéristiques figurales se limitent à ses contours qui peuvent être brouillés voire déformés. Cela entrave la correspondance entre l'ombre et le corps. De plus, contrairement à l'image spéculaire qui reflète également l'espace environnant, l'enfant doit avoir déjà fait un long travail d'expérimentation, d'analyse et d'identification pour comprendre l'individualisation de l'ombre. C'est pourquoi avoir conscience de son ombre est un apprentissage compliqué marqué d'allers-retours et s'étendant sur un long laps de temps.

---

<sup>162</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 276.

Nous pouvons donc être surpris par notre double naturel plusieurs fois dans notre vie à cause de ce long processus complexe qui crée des « trous » dans notre compréhension.

D'autre part, grâce à ses recherches, Jean Piaget<sup>163</sup> a dégagé quatre niveaux à travers les explications inventées par l'enfant pour comprendre la présence et le comportement de l'ombre. Au premier niveau, elle est le résultat d'une coopération de deux sources : une intérieure (l'ombre vient d'un objet) et une extérieure (l'ombre vient de la nuit). Au deuxième niveau, elle est une substance provenant seulement d'un objet. Au troisième niveau, l'enfant sait prévoir son orientation et comprend qu'elle a lieu en l'absence de lumière, mais il reste persuadé qu'elle provient quand même d'un objet. Celui-ci chasserait la lumière expliquant son retranchement du côté opposé. Au quatrième niveau, l'enfant comprend enfin ce concept si complexe. Concernant la forme que prend celle-ci en fonction de l'orientation des objets, cela n'est compris que vers onze ou douze ans. Enfin, la relation de distance entre l'objet et la source lumineuse ou entre l'objet et l'écran qui agrandit ou rapetisse les ombres est le plus difficile à maîtriser et n'est acquis qu'au seuil de l'adolescence.

Cette analyse psychologique permet de comprendre que l'ombre est notre premier double naturel qui suscite un intérêt dès les premiers mois de notre vie, mais que c'est un apprentissage long et séquentiel qui dure plus de dix ans et qui nous surprendra toute notre vie.

## La connotation infantile

Cette étude permet d'éclaircir une assimilation persistante entre l'enfant et le théâtre d'ombres qui existe en Orient seulement depuis le siècle dernier où le public est devenu majoritairement infantin. Bien qu'elle soit présente dès le XVIII<sup>e</sup> siècle en Occident lorsque Marie-Antoinette a attribué le titre de « Spectacle des Enfants de France » au théâtre de Séraphin. Une des causes centrales de cet amalgame est probablement l'apparition de théâtres d'ombres en papier destinés aux enfants au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ceux-ci ont conquis toute l'Europe et particulièrement la France, l'Espagne, l'Angleterre et l'Allemagne. Ils ont une visée éducative qui permet à l'enfant d'apprendre la lecture et la récitation.

C'est une façon de construire la personnalité de l'enfant et de la récompenser tout en lui permettant de s'amuser. Les histoires racontées vont permettre à l'enfant de parfaire son

---

<sup>163</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 280.

éducation psychologique pour mieux comprendre le sens de la vie. Ce que propose le répertoire du théâtre d'ombres peut s'apparenter aux contes de fées.<sup>164</sup>

Ces propos de Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées*<sup>165</sup> soutiennent notre analyse sur l'apprentissage de l'ombre par l'enfant qui, une fois l'identification faite et le processus de compréhension enclenché, ne cessera de s'intéresser à cette présence si mystérieuse.

Cependant, il est particulièrement intéressant de préciser qu'il y a des ressemblances entre les croyances enfantines concernant l'ombre et certaines conceptions magiques que des adultes lui ont attribuées de tous temps, autant en Orient qu'en Occident. Nous pouvons aussi remarquer que des artistes s'expriment à son sujet avec des termes et des sensations semblables aux témoignages des enfants.

Ne réfléchis-tu pas lorsque tu vois ton ombre ?  
Cette forme de toi, rampante, horrible, sombre  
Qui, liée à tes pas comme un spectre vivant,  
Va tantôt en arrière et tantôt en avant  
Qui se mêle à la nuit, sa grande sœur funeste,  
Et qui contre le jour, noire et dure, proteste,  
D'où vient-elle ? De toi, de chair, du limon  
Dont l'esprit se revêt en devenant démon<sup>166</sup>

Ce poème des *Contemplations* de Victor Hugo est particulièrement parlant pour exemplifier cela puisqu'il reprend les quatre niveaux de Jean Piaget. Cela pourrait s'expliquer par le fait que l'enfant précède l'adulte et lui laisse des traces de certaines modalités enfantines dont l'intérêt pour l'ombre « magique » et complexe. En conclusion, le théâtre d'ombres n'est définitivement pas un art infantile, mais une pratique qui ramène l'adulte à une incompréhension et une quête de lui-même qui sommeillent au fond de lui depuis l'enfance.

La présence d'une ombre nous renvoie toujours, qu'on en soit conscient ou pas, à une dimension métaphysique, c'est-à-dire une recherche d'identité qui débute dès notre première enfance.<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, op. cit., p. 52.

<sup>165</sup> BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1979.

<sup>166</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 281.

<sup>167</sup> *Id.*, p. 282.

Elle nous ramène à l'enfant éternel en nous dont l'ombre lui échappe jusqu'à ce qu'il la recouse à ses pieds tel Peter Pan.

## **Partie 3 : Similitudes avec la vidéoprojection filmée en direct via une caméra**

La philosophie et la psychologie semblent montrer que le théâtre d'ombres perdure grâce à son cadre permettant à l'homme de manipuler une image floue et incompréhensible qu'il assimile primitivement à la mort et au Mal. Pourtant, celle-ci l'intrigue depuis toujours et lui propose sa première image du double à laquelle il s'identifie instinctivement. Cependant, son apprentissage est compliqué et ramène l'Homme tout au long de sa vie à une incompréhension et une quête de lui-même enfantine.

Ce « vieux » dispositif d'images est délaissé par la scène contemporaine en faveur de « nouvelles technologies » parmi lesquelles se trouve la vidéoprojection filmée en direct via une caméra. Celle-ci le rejoint dans la grande tradition des projections d'images au théâtre dont le théâtre d'ombres est le père expliquant leurs similitudes sur lesquelles se focalisera la troisième partie de ce mémoire.

### **Chapitre 7 : Aperçu historique**

Le théâtre est un art qui, depuis sa création, a toujours su intégrer les nouveautés. Celles-ci reflètent leurs époques et leur intégration prouve que ce genre sait s'adapter à son temps. Il ne se contente pas de suivre la mode, il ajuste ces « nouvelles technologies » et en modifie l'usage ou le sens afin qu'elles lui correspondent. Sans que cela change son espace caractérisé par un ralentissement du temps. Cette modernisation est inéluctable comme le souligne Georges Banu dans son article « Théâtre et technologie ou *Celui qui dit oui/celui qui dit non* »<sup>168</sup>.

Mais, à partir, d'un certain moment, personne n'échappe aux effets des mutations technologiques primordiales. C'est comme pour la mode : en dehors des costumes immuables transmis par la tradition, il est impossible d'accuser un retard vestimentaire supérieur à vingt ans. La scène entretient une relation similaire aux technologies. Elle finit toujours par les incorporer. Ce fut le cas avec la lumière électrique que tous les théâtres, sur une durée de vingt ans, avaient intégrée à la fin du siècle dernier en même temps que les villes. Scène du théâtre et scène urbaine ont adopté simultanément une technologie qui s'est constituée en vécu partagé de la communauté. [...] Une pareille approche se justifie

---

<sup>168</sup> BANU Georges, « Théâtre et technologie ou *Celui qui dit oui/celui qui dit non* », dans *Jeu*, n°90, 1999, pp. 152-160, en ligne : <https://www.erudit.org/en/journals/jeu/1999-n90-jeu1073589/16513ac.pdf> (page consultée le 14 juillet 2023).

par l'assimilation de la technologie à un symptôme de modernité auquel le théâtre, sous peine de tomber en désuétude, doit se soumettre.<sup>169</sup>

Cette prolifération d'écrans, de vidéoprojections ou de caméras dont les scènes de théâtre regorgent depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle est donc symptomatique de notre société contemporaine à laquelle nous sommes inéluctablement liés.

La vidéoprojection filmée en direct à l'aide d'une caméra est profondément liée à l'écran sur lequel elle projette l'image. Elle entre dans la longue histoire des projections sur écrans au théâtre dont fait partie le théâtre d'ombres. En effet, la *projection* est l'« action de projeter une image sur un écran »<sup>170</sup>, une *image* est la « reproduction visuelle d'un objet réel »<sup>171</sup> et un *écran* est une « surface sur laquelle se reproduit l'image d'un objet »<sup>172</sup>. Par conséquent, cet art millénaire en Orient et séculaire en Occident est, par déduction, le premier à projeter une image sur un écran. Celui-ci est considéré comme l'ancêtre des dessins animés et du cinéma qui a fait rêver les Frères Lumière selon Robert Baze<sup>173</sup>.

Le cinéma et le théâtre sont souvent perçus comme deux antagonistes alors que durant leurs évolutions respectives, ceux-ci se sont mutuellement enrichis. Depuis une centaine d'années, il est donc de plus en plus commun de voir des procédés cinématographiques empruntés au grand écran apparaître sur les planches. Béatrice Picon-Vallin écrit dans son ouvrage *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*<sup>174</sup>, que dès 1923, Vsevolod Meyerhold dans la mise en scène de *La Terre cabrée*, amène pour la première fois des projections sur un écran placé au-dessus du cadre de scène sur lequel défile des images, des textes, des titres-chocs, des slogans, des documents, des dessins et des photos. Le but est d'insérer la réalité et l'actualité sur la scène. Ce spectacle devait normalement déjà contenir des vidéoprojections, mais cela n'a pas été possible pour des raisons techniques et s'est contenté d'images fixes. C'est dans les années trente qu'il parvient à projeter dans plusieurs spectacles ultérieurs des films d'animation, documentaire ou exclusivement tournés pour le théâtre comme ce fut le cas du *Coup de feu* en 1929. En 1924, Erwin Piscator décide aussi

---

<sup>169</sup> BANU Georges, « Théâtre et technologie ou *Celui qui dit oui/ceux qui dit non* », dans *Jeu*, op. cit., pp. 153.

<sup>170</sup> Dico en ligne Le Robert, « projection », en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/projection> (page consultée le 21 juillet 2023).

<sup>171</sup> Dico en ligne Le Robert, « image », en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/image> (page consultée le 21 juillet 2023).

<sup>172</sup> Dico en ligne Le Robert, « écran », en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ecran> (page consultée le 21 juillet 2023).

<sup>173</sup> Président des Amis du Chat Noir et du Vieux Montmartre.

<sup>174</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, Lausanne, Editions L'âge d'homme, 1998, p. 15.

d'introduire des projections dans *Drapeaux*, puis un film en 1925 dans *Malgré tout* et dans plusieurs spectacles qui suivront. Ses images mélangent films documentaire, matériaux didascaliques et scénario didactique qui commente ou prolonge l'action qui est en train de se dérouler.

Ce sont les deux grands premiers metteurs en scène à avoir utilisé des images filmées et projetées et ceux auxquels vont se référer les jeunes metteurs en scènes souhaitant avoir recours à des moniteurs dans leurs dispositifs théâtraux comme Peter Sellars ou Giorgio Barberio Corsetti. L'utilisation de la projection va être de plus en plus courante et travaillée jusqu'à Josef Svoboda qui est considéré comme un maître de la recherche sur les projections, les écrans et la vidéo sur la scène théâtrale. Ce passage de la projection du vivant au virtuel est un thème dont témoigne encore la scène contemporaine.

Le dispositif de la caméra en scène est emprunté au cinéma par le théâtre à la fin du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Cela a permis de diffuser des images scéniques en direct et retransmises instantanément par projection sur un écran.

Par conséquent, ces « nouvelles » technologies apparues depuis une centaine d'années au théâtre ne sont finalement pas si nouvelles que ça. Si cette idée d'innovation persiste dans le langage, c'est sûrement d'un point de vue de l'usage que l'on en fait. De fait, Béatrice Picon-Vallin affirme qu'il y a trois moments historiques importants concernant l'évolution du rapport entre le théâtre et les écrans.

Au XXI<sup>e</sup> siècle, on peut donc noter trois « pointes » dans l'histoire des relations de la scène et des écrans. Elles correspondent à des moments de crise aigüe, sociale, politique, idéologique où les frontières entre les arts du spectacle, comme entre les autres arts et ceux de la scène, se font, à chaque stade, de plus en plus poreuses : les années vingt et trente, en Russie et en Allemagne ; les années soixante aux USA, avec le déferlement des spectacles « *intermedias* », comme le désigne alors Jonas Mekas, véritable « ouverture de la boîte de Pandore »<sup>175</sup>, et à Prague avec Josef Svoboda ; enfin les vingt dernières années du siècle, avec le développement de technologies de plus en plus pointues et les progrès de la vidéo.<sup>176</sup>

L'apparition des vidéoprojections et de la caméra sur scène peut être reliée à trois grands buts : une intention réaliste, voire, une visée naturaliste ; un effet de mode imposé par l'époque et dans l'idée de se conformer à cette modernité ; et l'utilisation la plus intéressante concernant

---

<sup>175</sup> MEKAS Jonas, *Ciné-journal. Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, Paris, Editions Paris expérimental, 1992, p. 219.

<sup>176</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p. 14 et 15.

« les spectacles qui convoquent les images pour transformer leur structure, modifier leur espace, manipuler le temps, moduler leur dramaturgie, mettre en abyme la scène et les acteurs »<sup>177</sup>.

Cette brève présentation a permis de situer dans le temps l'apparition de la vidéoprojection filmée en direct à l'aide d'une caméra se situant aux alentours de la fin du XX<sup>e</sup> siècle ; de comprendre les raisons de son apparition et de son utilisation ; et d'ancrer ce dispositif dans la grande tradition des projections sur écrans au théâtre aux côtés du théâtre d'ombres. De plus, elle a montré que le théâtre d'ombres est certainement à l'origine de cette tradition commune et qu'on lui attribue souvent la paternité du cinéma, qui est l'art auquel le théâtre a emprunté la vidéoprojection et la caméra. Cela explique leurs nombreuses similitudes sur lesquelles nous allons nous consacrer à présent.

Dans cette troisième partie, nous étudierons leurs dispositifs communs dont le cadre délimite le monde imaginaire du quotidien grâce à une projection de lumière visible pour la vidéoprojection et invisible pour le théâtre d'ombres. Nous verrons en quoi cette différence semble se répercuter sur leur fonction commune de « mise en vision », les positions isolées de leurs manipulateurs, l'intérêt du public, leurs techniques de renversement platonicien entre univers perceptible et imperceptible. L'analyse de ces points aidera à attester la tendance du théâtre d'ombres à se situer dans l'invisible face à la vidéoprojection qui se placerait davantage dans le visible, ce qui nous permettra peut-être d'interpréter son rejet par la scène contemporaine comme de la peur face à l'incompréhensible.

## **Chapitre 8 : Un dispositif commun**

Le premier temps de cette analyse concerne les liens de parenté qu'ils entretiennent d'un point de vue spatial. Tous deux, faisant partie de la même tradition, disposent face au public un écran délimité par un cadre qui enferme des images perceptibles grâce à une projection de lumière visible pour la vidéoprojection et invisible pour le théâtre d'ombres. Cette différence aura un impact sur ces deux dispositifs de mise en vision.

---

<sup>177</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p. 17.

## La frontière du cadre

Comme nous l'avons vu dans l'analyse philosophique du théâtre d'ombres, le cadre est la raison pour laquelle ce théâtre est ludique, unificateur et inoffensif bien qu'il mette en scène une des plus grandes peurs de l'homme primitif. En effet, l'ombre, originellement liée au Mal et encore assimilée à la mort dans nos associations mentales, est dès la genèse de cet art, transformée de manière positive grâce au cadre. Celui-ci l'enferme et joue avec elle ce qui l'empêche d'être dangereuse et effrayante. De plus, lorsque nous nous sommes penchés sur l'isolement du montreur, nous avons compris que celui-ci était marqué par le cadre qui agit comme un mur invisible et qui fait office de frontière inébranlable entre le quotidien et l'imaginaire.

Robert Lepage<sup>178</sup> est un pionnier contemporain de l'utilisation des nouvelles technologies au théâtre et un des rares à les lier au théâtre d'ombres dans ses spectacles. Dans un entretien, celui-ci parle du pouvoir du cadre qui a la faculté d'être plus puissant que l'ensemble du dispositif et de la narration.

Si, sur scène, il y a trois cent cinquante figurants qui font des choses différentes, à partir du moment où une personne a un petit cadre et le met devant son visage, on ne regardera que ce visage. Tel est le pouvoir du cadre. Le cadre établit une frontière entre le théâtre et le réel, mais cela n'est pas le tulle qui matérialise une frontière tout en étant transparent.<sup>179</sup>

Il détient une force qui convainc naturellement le public et qui attire son regard vers un au-delà, un ailleurs qui est solidement contenu en son sein.

Cela témoigne donc de cette capacité commune aux cadres qui délimitent les écrans. Tous deux contiennent profondément en eux les images et persuadent le public d'une frontière entre cette délimitation et le reste du plateau, entre le quotidien et l'imaginaire.

---

<sup>178</sup> Dont les propos ont été recueillis lors d'un entretien par Ludovic Fouquet à Québec le 3 juin 1997.

<sup>179</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p. 329.

## Deux projections de lumière pour ranimer par l'image

Ces deux dispositifs, outre le fait qu'ils soient semblables dans leur disposition scénique, ont également la même volonté. Tous deux ont pour but de projeter une image sur un écran et donc, inévitablement, de l'éclairer afin de ranimer des spectres.

D'une part, le théâtre d'ombres a connu des sources lumineuses différentes à travers les bougies, lampes à huile, lampes à gaz, lanternes oxhydriques et les ampoules électriques. Ce sont elles qui ont contribué le plus souvent à son évolution, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de ce travail. En ce qui concerne l'évolution de la source lumineuse de la vidéoprojection, Béatrice Picon-Vallin<sup>180</sup> remonte jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle avec les lanternes magiques.

En fait, il existe déjà une longue histoire des écrans de projections à la scène. Si cette question a couru tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, depuis l'apparition du cinéma, elle s'est posée beaucoup plus tôt : au XVII<sup>e</sup> siècle, avec les lanternes magiques, ou lorsqu'il s'agissait pour Nicola Sabbatini d'inventer des procédés destinés à faire apparaître des spectres en scène, ou au XIX<sup>e</sup> siècle pour Étienne-Gaspard Robert, dit Robertson, physicien de son état, qui inventa « fantoscope » capable par des projections de « ranimer » des morts, puis pour John Henry Pepper qui suscitait des apparitions lumineuses à l'aide de l'effet qui porte son nom, le « Pepperghost »<sup>181</sup>, et pour tous les « spectacles électriques » qui firent fureur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Même le théâtre des Jésuites a eu affaire aux images projetées, transportées par la lumière, et aux techniques du père Kircher pour impressionner leurs spectateurs. Aux images peintes sur des plaques de verre que pénètre un pinceau lumineux, aux effets miroirs éclairés ou sans tain, à tous les stratagèmes optiques visant la parastase et producteurs de phénomènes quasi magiques pour les non-initiés, se substituent au XX<sup>e</sup> siècle des images d'origines chimique, puis électronique, et la scène les accueille aux côtés des acteurs.<sup>182</sup>

L'ancêtre de la vidéoprojection et de tous les appareils de projection est donc la lanterne magique redécouverte au XVII<sup>e</sup> siècle par le Père Athanase Kircher en Allemagne et par le Père De Châle en France. Elle permettait de projeter des images peintes sur des plaques de verre grâce à la lumière d'une chandelle ou d'une lampe à huile. C'était exactement la même lanterne sans lentille à un, deux ou trois feux que celles utilisées par les montreurs d'ombres. Cette

---

<sup>180</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p. 329.

<sup>181</sup> MAURIN Frédéric et PICON-VALLIN Béatrice, dans *Images virtuelles*, Puck, n°9, Charleville-Mézières, Institut International de la marionnette, 1996.

<sup>182</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p. 14.

source lumineuse évolue avec la lampe à lumière oxhydrique jusqu'à l'invention de l'électricité pour être remplacée depuis une dizaine d'années par les ampoules LED actuelles. Toutes ces évolutions techniques concernant l'éclairage ne sont pas négligeables puisqu'elles ont eu des impacts importants sur la manière dont les spectateurs pouvaient voir les images sur l'écran. Ce qui est le fondement même de ces deux dispositifs.

D'autre part, il semble que tous deux aient également le même objectif initial. La légende chinoise millénaire qui raconte la résurrection de l'image de Dame Li et celle turque séculaire qui ranime Karagöz et Hacivat par leurs ombres rieuses entrent en résonance avec l'intention de Nicola Sabbatini. Celui-ci, en utilisant la projection, souhaitait « faire apparaître des spectres en scène »<sup>183</sup> ou avec celle de Robertson qui améliora la projection afin de « ranimer des morts »<sup>184</sup>. Ainsi, dès le XVII<sup>e</sup> siècle - XVIII<sup>e</sup> siècle, le but originel des premiers appareils de projection semble être la projection de la mort sur un écran via une source de lumière.

Comme nous pouvons le constater, ces deux dispositifs de lumière ont évolué parallèlement en suivant les progrès liés à l'éclairage. De plus, ils ont une volonté commune originelle qui est la résurrection de morts par la projection d'une image sur un écran grâce à la lumière. Seulement, concernant le dispositif, il y a un élément central qui les distingue foncièrement : la projection lumineuse se fait par derrière au théâtre d'ombres et par devant pour la vidéoprojection. Cette différence n'est pas anodine puisqu'elle impactera le cœur de ces deux dispositifs plaçant le théâtre d'ombres du côté de l'imperceptible, l'inexpliqué, l'irrationnel face à la vidéoprojection souvent située dans le perceptible, l'expliqué, le rationnel. Comme en témoigne le point suivant sur leur fonction commune de « mise en vision »

## Une mise en vision

*Le théâtre permet d'observer le monde par le trou d'une serrure.*

Jonathan Châtel

Le théâtre, dans son essence même, est un dispositif de mise en vision qui organise le regard du spectateur. Patrice Pavis<sup>185</sup> dans son dictionnaire théâtral dit que le mot grec *theatron*

---

<sup>183</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p. 14.

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions Dunod, 1996, p. 382.

signifie « l'endroit d'où l'on voit le spectacle, l'espace des spectateurs »<sup>186</sup>. Nos deux dispositifs théâtraux le sont donc par définition, mais ceux-ci approfondissent particulièrement cet aspect de mise en vision.

Le point lumineux de l'écran du théâtre d'ombres a été qualifié par Françoise et Chérif Khaznadar<sup>187</sup> d'« œil de Dieu »<sup>188</sup>. Selon eux, les peuples extrême-orientaux s'en servaient pour dialoguer avec le divin, mais aussi avec eux-mêmes en faisant prendre conscience de leur situation politico-sociale par exemple. De plus, comme nous l'avons vu lors de l'analyse philosophique et psychologique de cette pratique, par sa nature même l'ombre nous pousse à regarder ce qui n'est pas mis en lumière, le « trou ou le vide dans le corps de la lumière »<sup>189</sup>, elle nous plonge du côté du « Mal » ou de la « mort » qui sont deux des premières associations mentales de l'Homme et ramène chaque homme à une incompréhension et une quête de lui-même qui sommeillent au fond de lui depuis l'enfance. Cela fait de son théâtre un dispositif de mise en vision de l'invisible ou de ce qu'on ne regarde pas d'habitude. Cela explique son répertoire sacré, satirique, parodique ou encore érotique.

La caméra couplée à un écran sur scène est également un œil qui propose un regard différent de celui des spectateurs. Dina Noaman<sup>190</sup> affirme que ce regard proposé par la caméra a la particularité de capter pour projeter.

Le regard de la caméra inspecte, filme, enregistre et reproduit l'acteur en chair, ou même parfois le spectateur. La caméra est alors complice de l'événement théâtral, elle complète et décèle un aspect imperceptible.<sup>191</sup>

Cela signifie qu'elle oriente la vision du spectateur vers un angle de vue particulier le poussant à voir ce qu'elle veut montrer multipliant ainsi les points de vue.

En conclusion, le théâtre d'ombres propose au public d'ouvrir son regard à ce qui le fait naturellement fermer les yeux par peur, incompréhension, quête identitaire ou aveuglement. Il le force, de manière paradoxale, à ne pas regarder la lumière, mais ce qu'elle contourne et à entendre ses messages habituellement cachés. Il ne propose pas un regard au public, mais l'oblige à changer le sien pour entrer en lui et y voir une vision imperceptible du monde ou de

---

<sup>186</sup> PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 382.

<sup>187</sup> KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, op. cit., p. 39.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> LECAT Claude-Nicolas, *Traité des sensations et des passions en général et des sens en particulier*, 1767, pp. 367-368.

<sup>190</sup> FÉRAL Josette, *Corps en scène : l'acteur face aux écrans*, Paris, Editions L'entretemps, 2018, p. 207.

<sup>191</sup> *Ibid.*

lui-même alors que la caméra lui offre son regard à elle, directement perceptible, qui oriente le public vers un autre point de vue qui le mènera à une réflexion.

## **Chapitre 9 : Deux manipulateurs**

L'art de la projection en direct exige de la rigueur à ses manipulateurs qui doivent savoir maîtriser l'espace, le temps, l'objet, l'image de celui-ci et la contrainte du direct. Ils doivent aussi gérer la position et le déplacement de leur propre corps ainsi que la notion de visibilité et d'invisibilité de celui-ci vis-à-vis du public dont ils sont isolés à cause de l'écran. Cela ne les empêche pas d'établir une connexion avec lui notamment grâce à l'improvisation qui est une composante principale du manipulateur d'ombres alors qu'elle n'est pas gérable pour le manipulateur de caméra.

### Deux virtuoses de la projection en direct

L'art de la projection en direct demande une rigueur impressionnante. Comme nous l'avons vu lors du parcours historique, c'est un art complet témoignant d'une grande virtuosité de la part du manipulateur d'ombres. Tant en Orient qu'en Occident, ceux-ci sont des créateurs et interprètes qui peuvent aller jusqu'à créer et gérer le spectacle au complet. Dans les cas les plus impressionnants, il y a ceux qui s'occupent de tous les préparatifs précédant la représentation en prenant en charge la création du spectacle, des marionnettes, des décors. Ils font ensuite vivre leur histoire en manipulant les figurines, le corps, en gérant la musique ou les musiciens, en faisant les bruitages et en racontant l'histoire. Tout cela en gardant un regard sur les attentes du public.

Cette virtuosité se retrouve, de manière plus restreinte, chez le manipulateur de caméra lors des vidéoprojections filmées en direct sur le plateau. De fait, il faut que l'image projetée sur l'écran s'imbrique parfaitement avec l'objet réel sur le plateau auquel elle correspond. Le rôle du manipulateur est de maîtriser avec précision le temps, l'espace, la caméra et l'image qu'elle projette en direct. Cela est d'autant plus impressionnant lorsque ce cameraman est lui-même acteur de la pièce. Cette maîtrise totale de l'art a toujours provoqué la fascination du public tant oriental qu'occidental.

## Deux créateurs dans l'ombre du spectacle ?

Cette présence est essentielle puisqu'elle anime l'image projetée qui est le fondement même de la projection. Pourtant, lorsqu'elle tient ce rôle, c'est comme si elle ne faisait pas tout à fait partie du spectacle bien qu'elle en soit le moteur.

Béatrice Picon-Vallin<sup>192</sup> définit le cameraman qui filme en direct le plateau sur lequel il se tient comme « serviteur du proscenium », ce qui signifie qu'il sert l'acteur dans son jeu en lui permettant d'établir un autre lien avec le public, mais qu'il n'est pas lui-même acteur.

Au lieu d'une lanterne pour éclairer un visage, c'est l'objectif de sa caméra vidéo que le *kurombo*<sup>193</sup> nouveau genre pointe sur le visage des acteurs<sup>194</sup>

A son tour, Mirella Nedelco-Patureau<sup>195</sup> soutient cette idée en qualifiant ce rôle d'« instruments d'une stratégie du metteur en scène », ce qui instrumentalise littéralement les manipulateurs de caméra.

Trois cameramen, de noir vêtus, glissent parmi et derrière les comédiens, les poursuivent parfois en coulisses, les épient en gros plans, les poussent au pied du « mur », un mur d'images géant et indiscret. Cependant, ils restent en dehors des faits scéniques, à aucun moment on n'a une impression de reportage ou d'utilisation dramaturgique de leur présence.<sup>196</sup>

Par ces propos, elles invisibilisent totalement le cameraman car elles font référence à celui habillé en noir qui est visible par le public, mais qui ne joue pas dans la pièce. C'est pourquoi, bien qu'il soit à vue, le spectateur comprend qu'il doit l'ignorer. Son rôle est seulement de projeter l'image sur l'écran.

Ce statut les différencie des montreurs d'ombres occidentaux qui doivent rester cachés derrière l'écran au risque de briser l'illusion théâtrale en paraissant non professionnels ou maladroits. En revanche, il les rapproche des montreurs d'ombres orientaux qui, eux, peuvent

---

<sup>192</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p. 31.

<sup>193</sup> « Le *kurombo* est le serviteur personnel de l'acteur en scène dans le *kabuki* (la forme épique du théâtre japonais traditionnel). Il est noir et entièrement vêtu de noir (ce qui, dans les conventions artistiques orientales, le rend invisible) et une cagoule noire couvre son visage » dans ERNST Earle, « Notes on the form of kabuki, II », dans *educational theatre journal*, n°4, The Johns Hopkins University Press, 1954, p. 303-310, en ligne : <https://www.jstor.org/stable/3203506> (page consultée le 22 juillet 2023).

<sup>194</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p. 31.

<sup>195</sup> *Id.*, p. 54.

<sup>196</sup> *Ibid.*

être à la fois visibles et invisibles du public puisque l'illusion se fait à partir de la symbiose entre l'homme et l'objet. De plus, il arrive que cette visibilité face public amène les montreurs à devenir acteurs comme dans le *nang yai* thaïlandais. Cela ressemble à la situation où se sont les acteurs qui deviennent eux-mêmes cameraman de leurs propres vidéoprojections.

Par conséquent, cette ressemblance entre la possibilité d'apparition face public des montreurs orientaux avec les cameramans de vidéoprojection filmée en direct sur le plateau, tant par un anonyme discret que par un acteur, nous ramène à notre analyse sociologique des montreurs d'ombres qui insufflent la parole et le geste à la figurine tel un démiurge. C'est pourquoi la double position visible/invisible de l'un et l'obligation d'invisibilité de l'autre étaient liées à leurs visions du monde divergentes à propos du lien entre le créateur et la créature face à une séparation stricte entre les deux. Cette apparence constante du manipulateur de caméra témoigne une nouvelle fois de la perte du caractère rituel trop effrayant pour nos sociétés contemporaines qui se séparent du magico-religieux. Les manipulateurs de « nouvelles technologies » de projection de l'image ne la fabriquent plus comme le faisaient les artisans des ombres. Nous sommes passés d'un « usage » à une « utilisation » qui ne doit plus se cacher du public et qui, au contraire, lui dévoile tout.



Fig.38 : Photos du spectacle *Sylvia* de Fabrice Murgia créé au Théâtre National en 2018. On peut observer au milieu un caméraman entièrement vêtu de noir qui est visible par les spectateurs, mais invisibilisé tel un *kurombo*. Celui-ci filme une des actrices et agrandit en direct l'image de son visage sur l'écran.<sup>197</sup>

<sup>197</sup> Fabrice Murgia, *Sylvia*, création au Théâtre National, en 2018.



Fig.39 : Photo du spectacle *Hamlet* de Thomas Ostermeier créé au Festival d'Avignon en 2008. On peut voir sur la gauche le personnage d'Hamlet être son propre cameraman, visible par le public, qui agrandit l'image de son visage projeté sur un rideau faisant office d'écran.<sup>198</sup>

## Les écrans de projection exigent-ils des manipulateurs isolés ?

Comme nous l'avons vu lors de l'analyse sociologique, pour être montreur, l'homme doit être isolé. C'est une caractéristique qui dépasse l'Extrême-Orient pour devenir une généralité. Lorsqu'il donne vie au spectacle, cela doit impérativement se faire dans un endroit particulier, à part du monde. Ce lieu réside dans l'écran qui devient un mur transparent. Une frontière entre le quotidien et l'imaginaire qui reste inébranlable même quand les spectateurs peuvent passer de part et d'autre de celle-ci.

Georgio Barberio Corsetti<sup>199</sup> fait part de sa propre expérience en tant qu'acteur devant jouer avec une caméra dans le cadre d'une vidéoprojection filmée en direct qui provoque un isolement soudain de l'acteur avec le reste des comédiens, du plateau et du public.

<sup>198</sup>Thomas Ostermeier, *Hamlet*, création au Festival d'Avignon, en 2008.

<sup>199</sup> Dont les propos viennent d'une conférence prononcée à Rennes, le 12 mars 1996, dans le cadre du cycle *Théâtre, danse, vidéo : les arts vivants face aux nouvelles images*, organisé par le Théâtre national de Bretagne et l'Université Rennes 2 – Haute Bretagne. Transcription faite par Anne Sylvie Bonaud et Didier Plassard.

Tu sais que tu joues avec quelqu'un qui est à ta gauche, mais tu ne le vois pas. Tu tournes la tête et tu ne vois personne, pourtant tu parles avec lui. En plus, tu as le retour, tu écoutes ce qu'il dit sur la scène, mais tu sais que tu dois regarder par là, où il n'y a personne, pour que le moniteur qui est sur la scène le regarde. Donc, tout est très conventionnel, déplacé, tout est faux. En même temps, on rentre dans un rapport qui détruit les conventions du théâtre, ça devient un peu brechtien, un peu épique, avec une distance.<sup>200</sup>

Cela montre que ce sont les écrans qui imposent aux montreurs cette situation d'isolement. Que ce soit le manipulateur d'ombres ou le manipulateur de caméra, tous deux doivent être isolés pour projeter une image sur un écran.

L'art de la projection coupe du quotidien pour entrer dans l'imaginaire, coupe de la réalité pour entrer dans le faux, coupe du corps pour entrer dans l'image et rend le reste du monde invisible pour le manipulateur isolé.

## La perte de l'improvisation

Tant en Orient qu'en Occident, une des principales caractéristiques du rôle de montreur est l'improvisation. Ils adaptent les trames et les dialogues en fonction des publics, et composent eux-mêmes le récit qui peut être différent à chaque nouvelle représentation en fonction du contexte et de leur inspiration. C'est pourquoi les histoires ne sont pas la motivation première de certains spectateurs qui viennent avant tout voir cet art de l'improvisation.

C'est un aspect qui s'oppose radicalement à la vidéoprojection filmée en direct par caméra où tout est très conventionnel et factice. Le jeu du comédien doit être calculé et mesuré. Cela demande une conscience précise du temps, de l'espace, de la caméra et de l'image qu'elle projette en direct comme nous l'avons déjà souligné plus tôt.

La raison de cette perte du caractère improvisé est sans doute dû au fait que la vidéoprojection en direct inclut trop de paramètres différents que le manipulateur de caméra ne gère pas, ce qui témoigne une nouvelle fois de la perte du caractère artisanal de la fabrication d'images contemporaine.

---

<sup>200</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p. 310.

## Chapitre 10 : Deux publics fascinés par l'écran

Cet art de l'improvisation démontre une des principales caractéristiques du théâtre d'ombres : le rapport public. Son but est de faire communauté, de rassembler autour de cultures, d'actualités ou de croyances communes. Béatrice Picon-Vallin<sup>201</sup> affirme que cela est également perceptible dans les spectacles contemporains qui utilisent la vidéoprojection qui favoriserait le rapport public.

La facilité d'utilisation propre à la vidéo permet enfin des effets de type interactif qui déroutent le spectateur et qui, issus du montage des temporalités et des espaces, approfondissent le classique procédé du « théâtre dans le théâtre » et surtout enrichissent l'arsenal des techniques scéniques, en introduisant de multiples potentialités de variations sur la distance et le rapprochement (physique et/ou mental) entre scène et salle.<sup>202</sup>

Si ces deux dispositifs ont pu naturellement établir un lien entre la scène et la salle, cela pourrait être dû à la fascination innée qu'éprouve le public devant un écran. Nous verrons plus tard que, l'homme étant un dispositif d'images qui en fabrique constamment et en consomme avidement, cet attrait témoigne plutôt de l'attirance du public envers les images projetées sur les écrans.

Par ailleurs, ces deux dispositifs interactifs ne sont pas égaux. En effet, bien qu'ils permettent tous deux un lien avec le public, nous ne pouvons ignorer l'intérêt particulier qu'éprouvent les spectateurs contemporains pour les vidéoprojections au théâtre ou tout autre « nouvelle technologie » qui les impressionne plus que le « vieux » dispositif de projection d'ombres. Robert Lepage<sup>203</sup> compare le théâtre d'ombres et les « nouvelles » technologies de projections en expliquant cette excitation autour de la nouveauté par la curiosité que suscite son fonctionnement encore méconnu par le public.

Je compare souvent l'utilisation de la vidéo à toutes les techniques d'ombres chinoises, qui existent depuis des millénaires. Cette « technologie » consiste en un flambeau, ou une lumière électrique, et un sujet qui vient interrompre la lumière pour créer une poésie virtuelle ou un langage visuel. Cette « technologie » est acceptée par le spectateur parce qu'il sait comment elle est faite ; tout le monde a joué avec son ombre...

Dans les années soixante, soixante-dix et au début des années quatre-vingt, les technologies de projections (vidéo, diapositives, multimédia) n'étaient pas familières. Les gens avaient

---

<sup>201</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p. 23.

<sup>202</sup> *Ibid.*

<sup>203</sup> Dont les propos ont été recueillis lors d'un entretien par Ludovic Fouquet à Québec le 3 juin 1997.

la télévision, mais personne ne savait comment elle fonctionnait. C'était très étrange d'utiliser ces technologies sur scène, parce que les spectateurs n'étaient qu'émerveillés ou subjugués par elles, ils n'étaient pas assez sensibles à la poésie ou au récit.

J'ai l'impression que les choses ont changé, on peut mettre dorénavant de la vidéo sur scène : les gens ont tous une caméra chez eux. Ces technologies sont démystifiées, elles sont devenues comme les ombres chinoises. Les gens acceptent maintenant d'embarquer dans un voyage poétique, quand on utilise les possibilités de la vidéo. On fait des films depuis des décennies, et c'est aujourd'hui seulement qu'on accepte ce langage.<sup>204</sup>

Il faut donc attendre que cette exaltation du modernisme passe et que tout le monde en comprenne son mécanisme afin que le public soit réellement prêt à entendre ce que le dispositif lui propose.

Pour conclure, ces deux arts de la projection et leur rapport public naturel témoignent de la fascination de l'Homme pour les images projetées sur les écrans comme nous l'analyserons dans le dernier chapitre de ce mémoire. L'intérêt particulier qui est porté sur la vidéoprojection est dû à la curiosité des spectateurs envers les secrets de fonctionnement des « nouvelles technologies ». Par conséquent, le public s'y intéresse davantage aux dépens du message véhiculé, contrairement au théâtre d'ombres qui est une technologie relativement connue de tous ce qui lui permet d'être écoutée. Cela semble signifier que lorsqu'on a compris ce qu'on voit et qu'on est prêt à entendre, on se tourne désormais vers un « plus moderne » où l'on cherche à comprendre la forme au détriment du fond, on se détourne de l'invisible au profit du visible. Cependant, notre analyse psychologique de l'ombre nous a prouvé que le dispositif des ombres, bien qu'il soit connu, attirera toujours notre curiosité en nous ramenant à une incompréhension enfantine.

## **Chapitre 11 : Analyse philosophique**

### Le rapport à la réalité

Selon Platon, le quotidien que nous voyons n'est que l'ombre d'un univers plus vrai qui échappe à notre perception des sens le rendant ainsi invisible pour l'Homme. Ce renversement propre à la philosophie platonicienne est similaire à celui que fait le théâtre d'ombres, mais en

---

<sup>204</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p. 326.

poursuivant des objectifs différents. De fait, c'est à partir de l'image de l'objet visible qu'il projette que cet art élabore un monde cohérent, ludique et pseudo-platonicien qui permet au public de retourner ensuite dans son monde quotidien. Sans le pousser obligatoirement à remettre celui-ci en question, même dans le cas du registre satirique et socio-politique.

En revanche, l'objectif de la philosophie platonicienne correspond tout à fait aux questionnements soulevés par la virtualité et l'utilisation des vidéoprojections comme le confirme Josette Féral<sup>205</sup>.

Sur le plan philosophique, c'est l'allégorie de la caverne de Platon qui pourrait le mieux illustrer notre démarche. Les ombres projetées sur les murs de la caverne démontrent que la réalité que nous percevons est une illusion. Nos spectacles parlent justement de ça : nous jouons avec ce qui est vrai et le confrontons à ce qui ne l'est pas. La virtualité devient un questionnement sur la nature de la réalité.<sup>206</sup>

Ces « nouveaux » dispositifs, en projetant les images provenant de l'objet réel lui-même présent, cherchent à questionner le public sur notre réel. L'image, pourtant fausse, paraît plus vraie que la réalité, ce qui nous amène à nous demander si notre réalité est elle-même vraie. C'est un questionnement perpétuel, qui anime l'homme depuis l'Antiquité, à travers lequel chacun des siècles a étudié son quotidien et, qu'une fois de plus, la virtualité questionne à travers le prisme de son époque. Xavier Lemoine<sup>207</sup> confirme cela lorsqu'il parle du principe du « Film en Temps Réel » qui utilise notre dispositif de vidéoprojection filmée en direct avec une caméra. L'objectif de cette technique est d'« interroger la nature de l'image et de révéler les techniques de cadrage et de contrôle, afin que les spectateurs s'interrogent sur leur rôle dans la construction d'images fausses »<sup>208</sup>.

L'implication théorique du Film en Temps Réel, fondée sur l'oscillation entre le plateau et l'écran, met fondamentalement en scène l'impossibilité du réel. Edwige Perrot souligne cette caractéristique générale de l'utilisation de la vidéo sur scène de la part de nombreux metteurs en scène contemporains. Elle synthétise :

En montrant l'image en train de se faire, ils montrent du même coup qu'aussi vraie et authentique qu'elle puisse paraître – étant filmée et diffusée « en direct » – elle est toujours fabriquée, différée.<sup>209</sup>

---

<sup>205</sup> FÉRAL Josette, *Corps en scène : l'acteur face aux écrans*, op. cit., p. 422 et 423.

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> *Id.*, p. 36.

<sup>208</sup> MANSON Caden et NELSON Jemma lors d'un entretien avec l'auteur du présent texte en 2015.

<sup>209</sup> FÉRAL Josette, *Corps en scène : l'acteur face aux écrans*, op. cit., p. 36.

Ces deux dispositifs utilisent donc la même technique de renversement platonicien entre le monde visible et invisible qui interroge la nature de notre réalité. A la différence, qu'ils ne le font pas dans le même objectif puisque la vidéoprojection poursuit le même but que Platon en poussant le public à interroger sa propre réalité visible à partir de la reproduction en direct d'images. Alors que le théâtre d'ombres développe à partir d'un objet réel une image qui crée son propre monde invisible et parallèle au notre, mais sans nécessairement obliger à le remettre en question.

## Le visible et l'invisible

Dans son dispositif, le théâtre d'ombres place davantage d'éléments du côté de l'invisible alors que la vidéoprojection rend visible tous ses composants. Cela est valable principalement pour la source lumineuse, la projection et l'objet réel dont on projette l'image. A la différence, de l'écran que l'ombre prend comme décor là où la projection le noie dans l'image. En ce qui concerne le manipulateur, nous avons vu que celui-ci était toujours visible dans le cas des projections par devant alors qu'il peut tant l'être que ne pas l'être dans le cas des projections par derrière. En revanche, ce rôle empêche de voir le public même dans le cas où ils sont face à face. L'objectif de ces deux formes de projection suit la même logique puisque tous deux utilisent la même technique de renversement platonicien entre le monde visible et invisible, comme nous l'avons exposé précédemment.

Cette logique d'opacité et de transparence a été théorisée par Josette Féral<sup>210</sup> concernant la coexistence des corps réels et des corps virtuels sur un plateau. Elle distingue deux manières différentes de les faire cohabiter.

Soit par des procédés d'opacité (*hypermediacy* en anglais, ou hypermédieté), qui met en lumière la technique sur la scène (caméra en direct, appareils de projection, écrans, interfaces...);

Soit par des procédés de transparence (*immediacy* en anglais, ou immédiateté) qui « invisibilisent » les techniques utilisées et insistent davantage sur les effets de la technologie (ici les projections).<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> FÉRAL Josette, *Corps en scène : l'acteur face aux écrans*, op. cit., p. 423 et 424.

<sup>211</sup> *Ibid.*

Pour suivre cette théorie, nous pourrions dire que la vidéoprojection en direct filmée par une caméra se situe toujours du côté de l'opacité alors que le théâtre d'ombres peut alterner entre l'opacité et la transparence.

La vidéoprojection porte néanmoins en son sein un paradoxe selon lequel elle permettrait de rendre plus de détails visibles, mais par cette utilisation, elle invisibiliserait le vivant. De fait, lorsqu'elle reproduit le vivant, elle le fragmente, l'agrandit et le déforme. Gilles Deleuze<sup>212</sup> renomme la technique du gros plan en l'appelant « en visage ».

En un visage qui opère une confusion entre la surface où s'inscrivent les affects et la surface sur laquelle il s'inscrit, lui ; en un visage qui envahit tout l'écran, qui l'investit tout entier au point de le transformer en visage. La caméra ne reproduit donc pas l'acteur sans en produire aussi le visage comme acteur : acteur d'un nouveau spectacle débité, ou décompté, du premier ; acteur d'un spectacle radicalement autre et comme indépendant, devenu excroissance autant qu'extrait ou prothèse [...] La vidéo contribue, ce faisant, à une extension du visible hors des limites textuelles [...] et produit un autre visible, l'autre du visible, en faisant apparaître les visages sous un angle différent du corps auquel ils n'appartiennent plus [...] La vidéo révèle sur un mode cubiste et intimiste, elle porte les secrets à la lumière, dans la lumière. C'est une réappropriation de l'invisible qu'elle travaille, à un retour de l'inconscient visuel, à une irruption de l'invu dans la visibilité.<sup>213</sup>

La projection de visage à l'écran en présence du corps auquel il appartient a pour effet de séparer les deux et de faire exister cette figure par elle-même à travers l'image. A tel point que cette reproduction d'une partie du corps devient actrice à côté de l'acteur dont c'est le visage. C'est donc la reproduction d'un visible à partir duquel se crée un nouveau qui attire le regard au détriment du réel auquel il se renvoie.

La vidéo continue de rapporter un gain de visible par prélèvement d'images *sur* la chair...Pourtant, ce sont aussi les détails et les secrets d'une chair qu'elle livre ce faisant à l'image agrandie – le grain d'une peau, des plis, des rides, des tavelures, toute une vie frémissante [...] Mais en même temps, c'est une vie étrangement pliée à sa propre disparition, comme la chair d'Antonio signifie en réalité sa mort : une vie absentée par désincarnation du jeu scénique et soumission du théâtre à son devenir-image – une image, sans pulpe ni relief, une effigie comme on en frappe sur les monnaies.<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> DELHEUZE Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983 (Critique), p. 126.

<sup>213</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p. 78-80.

<sup>214</sup> *Id.*, p. 81.

La vidéoprojection a le pouvoir d'agrandir et d'exposer à la lumière ce qui est normalement invisible à l'œil nu ayant pour répercussion une perte d'intérêt porté sur la réalité.

Comme nous l'avons vu dans l'analyse de ces deux dispositifs de mise en vision, le théâtre d'ombres rend visible aux yeux des spectateurs ce qu'ils décident de ne pas voir par peur, incompréhension, quête identitaire ou aveuglement. Contrairement à la vidéoprojection qui éclaire ce que l'œil humain n'a pas la capacité de voir, le théâtre d'ombres montre ce que la conscience humaine n'a pas la volonté de voir.

Pour conclure, d'une part, l'art de la projection par derrière se situe naturellement du côté de l'invisible en obligeant son public à modifier son regard pour voir ce qui est imperceptible dans le monde ou dans lui-même, en cachant majoritairement son montreur, en proposant un dispositif « simple » qui repose sur le fond et en créant un monde mystérieux et parallèle au notre. D'autre part, l'art de la projection par devant se place principalement dans le visible en proposant un point de vue directement perceptible, en dévoilant son art de la manipulation, en créant sans cesse de nouvelles formes et en interrogeant directement notre réalité visible. Cela explique le rejet du théâtre d'ombres par la scène contemporaine qui appartient à une société effrayée par l'irrationnel, inexpliqué, l'imperceptible. Ce sont les mêmes raisons qui l'ont poussée à se détacher petit à petit du magico-religieux.

## **Chapitre 12 : Analyse psychologique**

Nous venons de comprendre pourquoi la scène contemporaine, appartenant à une société de l'image basée sur le visible, rejette le théâtre d'ombres profondément lié à l'invisible et l'irrationnel. Cependant, notre civilisation actuelle ne semble quand même pas s'en séparer car trop intriguée face aux ombres. Ce dernier point analysera l'« image du double » à travers deux fondements principaux du théâtre d'ombres et de la vidéoprojection humaine filmée en direct par une caméra : la figure du double et le rapport à l'image. Ceux-ci nous éclaireront sur notre nouveau mode de fabrication d'images et d'« utilisation » de celles-ci.

## Le double

### ○ La *mimèsis*

La *mimèsis* est un concept qui se situe au cœur du théâtre. Celle-ci apparaît dans la culture occidentale dès l'Antiquité grecque. Son étymologie vient du verbe grec *mimeisthai* qui signifie « imiter »<sup>215</sup> puisque ce concept désigne l'imitation de la réalité. C'est un des fondements de l'art et particulièrement du théâtre qui consiste à imiter les gestes et les paroles d'un autre. Cela signifie que l'un des premiers outils de l'acteur théâtral est l'image du double.

### ○ Le double en psychologie

Le double est un des trois piliers qui constituent le sujet. Bien qu'il soit de plus en plus étudié, il reste un thème profondément énigmatique qui contient en son centre un paradoxe : « celui d'être à la fois lui-même et l'autre »<sup>216</sup>. Ce paradoxe est intéressant pour comprendre l'identité car cela signifie qu'il y a un écart entre la relation du sujet à lui-même et le monde dans lequel il évolue tout en ayant un lien de ressemblance avec l'objet qui alimente en retour l'identité.

Le double permet de dépasser, en le transitionnalisant, le paradoxe d'une « identité à la fois identique et non identique à elle-même » et qui procéderait d'un seul sujet.<sup>217</sup>

Cela permet d'approcher la problématique centrale de l'identité humaine liée à la question de l'altérité et à la question du semblable.

Le double peut être envisagé comme l'objet à partir duquel l'identité se transitionnalise, soit un objet permettant au sujet de se rencontrer et de se saisir lui-même, subjectivement, d'abord dans le lien qui l'unit à l'objet puis dans la relation réflexive à soi-même qui en est l'héritière.<sup>218</sup>

---

<sup>215</sup> NAUGRETTE Catherine, « Chapitre 4. A l'origine du drame : la mimèsis », dans *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016 (Cursus), p. 67-89.

<sup>216</sup> ROSSET Clément, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>217</sup> ROUSSILLON René et JUNG Johann, « L'identité et le « double transitionnel » », dans *Revue française de psychanalyse*, Editions Presses Universitaires de France (PUF), vol.77, 2013, p. 1044, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2013-4-page-1042.htm> (page consultée le 16 juillet 2023).

<sup>218</sup> *Ibid.*

Dans leur article Johann Jung et René Roussillon<sup>219</sup> retracent l'histoire de la manière dont un sujet arrive à exister physiquement, à se concevoir et à se ressentir soi-même de manière subjective. D'abord devant l'objet, ensuite dans un lien particulier qui le relie à lui-même. Ce parcours possède différents paliers séparés par un laps de temps qui conduisent à la « découverte et à la construction de soi par l'intermédiaire de l'autre, d'un autre d'abord investi comme miroir de soi avant d'être appréhendé dans son extériorité, d'un autre différent de soi mais néanmoins semblable à soi »<sup>220</sup>.

Nous pouvons retenir de cette analyse psychologique résumée que le double est une des bases de notre identité et permet à l'humain se comprendre lui-même. Ce qui signifie que notre propre construction identitaire est profondément liée à la figure de l'autre. Cela explique pourquoi c'est un sujet qui intrigue l'homme depuis sa naissance et l'humain depuis qu'il a créé l'art. Nos deux dispositifs sont héritiers de cette question du double par leur nature théâtrale, mais ils l'approfondissent chacun à leur manière. L'un depuis deux mille ans en Orient et depuis plus de trois-cent ans en Occident avec des ombres et l'autre depuis un siècle avec la vidéoprojection humaine filmée en direct par une caméra. L'ombre joue avec le double naturel et la lumière met en scène un double virtuel.

#### ○ L'ombre est notre double naturel

L'ombre est notre premier double naturel. Celle-ci est difficile à comprendre pour l'Homme et ce dès ses premiers pas comme nous l'avons vu lors de notre étude concernant l'apprentissage de l'ombre par l'enfant. Ne serait-ce que par son caractère mouvant, opaque, individuel ou encore visible tout en pouvant disparaître. Notre premier double est bien difficile à atteindre. Il se réfère directement à notre corps, prouve son existence et l'incarne physiquement.

Ce double naturel a subi deux mouvements de la part de la scène contemporaine. D'une part, un mouvement de rejet au XX<sup>e</sup> siècle, sous l'influence du naturalisme qui a effacé l'ombre. Nous pouvons citer le cas de Josef Svoboda qui a créé un type de parquet incliné dans le même sens que l'angle des projecteurs dans le but de supprimer l'ombre des acteurs. D'autre part, un mouvement de retour en y voyant une alternative au réel ou un corps vide à remplir.

---

<sup>219</sup> ROUSSILLON René et JUNG Johann, « L'identité et le « double transitionnel » », dans *Revue française de psychanalyse*, op. cit., p. 1052.

<sup>220</sup> *Ibid.*

Une ombre errante dans un corps vide à habiter n'est qu'un fantôme<sup>221</sup>

C'est la vision que privilégie la scène contemporaine technologique qui a donné lieu à plusieurs spectacles se réappropriant l'ombre en en projetant une fausse par vidéoprojection qui se bat contre son sujet ou encore en remplaçant tous les personnages de la pièce par une vidéoprojection de leurs ombres qui jouent à la place des corps. Ils ont fait d'elle un personnage à part, séparé de l'humain auquel elle doit la vie.

### ○ La vidéoprojection est un double technologique

La vidéoprojection humaine filmée en direct par une caméra est un double plus récent car lié à l'arrivée des « nouvelles technologies ». Tout comme le théâtre d'ombres, l'acteur doit apprendre à maîtriser son propre corps ainsi que ce nouveau double, il doit apprendre à être acteur « scénique » et « écranique » pour reprendre les termes de Robert Lepage<sup>222</sup>. Cette coexistence impacte le jeu de l'acteur et matérialise cette dualité naturelle entre lui et son clone. Pour un metteur en scène souhaitant travailler sur cette question, l'utilisation de ces jumeaux technologiques est intéressante car elle concrétise cette problématique avec puissance. De plus, ces sosies électroniques sont vus immédiatement comme des personnages à part entière par le public qui semble séparer facilement l'homme de son reflet virtuel.

L'arrivée des progrès techniques sur scène ont donc permis de créer de nouveaux doubles à l'homme. Ces nouvelles images sont désormais capables de déformer, de découper ou de modifier le reflet des corps. Elles peuvent aussi les démultiplier afin de perdre le corps vivant parmi les corps virtuels. Mais la grande nouveauté, c'est qu'elles peuvent être maîtrisées totalement par la main de l'homme contrairement à l'ombre qui nous échappera toujours. Avec les vidéoprojections humaines, la question du double peut être plus que jamais approfondie nous plongeant dans « L'ère des doubles »<sup>223</sup>.

---

<sup>221</sup> FÉRAL Josette, *Corps en scène : l'acteur face aux écrans*, op. cit., p. 197.

<sup>222</sup> Dont les propos ont été recueillis lors d'un entretien par Ludovic Fouquet à Québec le 3 juin 1997.

<sup>223</sup> PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p. 28.

## L'image

### ○ La première image et le témoignage d'une société d'images

L'une des premières représentations de l'histoire est celle d'une silhouette dont les contours ont été dessinés sur le sol par le soleil. C'est sans doute la plus ancienne image de l'Homme. Ceci est la preuve que l'image puise son origine dans l'ombre et que, dès le départ, l'humain y a trouvé un moyen de garder une trace de sa représentation de lui-même. Mariel Oberthür<sup>224</sup> prouve cela en prenant comme exemple la légende de Pline l'Ancien dans *L'Histoire Naturelle*.

L'histoire de la fille du potier de Corinthe qui trace sur un mur les contours de l'ombre projetée de l'homme qu'elle aime, qui va la quitter pour partir à la guerre et qu'elle ne reverra peut-être pas.<sup>225</sup>

L'image est, en premier lieu, le dessin des contours du corps tracé par l'ombre. Puis, dans un second temps, elle se transformera en volume lorsque le potier a transfiguré le dessin de sa fille en sculpture.

L'ombre a donc donné naissance à l'image humaine que les théâtres d'ombres ont d'abord mise en scène avant d'être particulièrement reprise depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Une période marquée par une prolifération au théâtre d'écrans, de vidéoprojections, de caméras... d'images. Un mouvement symptomatique de notre société contemporaine basée sur le reflet auquel nous sommes inéluctablement liés.

Nos sociétés sont désormais entrées dans un nouveau rapport au monde, qui n'est plus tant fondé sur la notion d'écran spectacle que sur la primauté de l'image devenue processus de connaissance et ayant, de ce fait, un pouvoir performatif sur le monde.<sup>226</sup>

Elle est le fondement initial de nos deux dispositifs qui se sont construits autour d'un objectif commun qu'elle incarne. L'un témoigne de l'origine de sa création et l'autre du moment où elle a envahi notre société.

---

<sup>224</sup> OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, op. cit., p. 15.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> MACHINAL Hélène, « Devenirs de l'humain et fiction contemporaine : imaginaires de la fin, corps biotechnologiques et subjectivités numériques », dans *Etudes britanniques contemporaines*, n°50, 2016, en ligne : <https://journals.openedition.org/ebc/3175> (page consultée le 25 juillet 2023).

## ○ Le théâtre d'images

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle est apparu l'expression *théâtre d'images*. Elle désigne un type de théâtre qui existe depuis des siècles, mais qui s'est particulièrement développé avec l'arrivée de nouvelles techniques visuelles sur les planches. Celui-ci « consisterait en fait à montrer plutôt qu'à dire, ou du moins autant que dire, mieux encore, à mettre sur scène en concurrence paroles et images »<sup>227</sup> pour reprendre les termes de René Prédal<sup>228</sup>. Il distingue trois modes différents d'insertion de l'image. Le metteur en scène peut créer des « tableaux » figés avec les corps en scène, ajouter un écran sur lequel bougent des images ou projeter en direct un double de ce qui se passe sur le plateau. Nous pouvons constater que le théâtre d'ombres autant que la projection filmée en direct par une caméra utilisent ces trois modes qui sont des éléments fondamentaux de leur définition.

Ariane Martinez<sup>229</sup> dit que ce type de théâtre est un miroir de notre société de plus en plus tournée vers l'image et souhaitant en saisir ses codes « à la fois pour en jouer et pour les déjouer, en suggérant soit une *prise de distance* avec l'illusion visuelle, soit une *immersion* susceptible d'éveiller et de modifier le regard »<sup>230</sup>. Elle le caractérise selon trois critères : « une dramaturgie fondée sur l'image, une prééminence de la dimension matérielle du plateau, et, enfin, un traitement indisciplinaire des corps en scène »<sup>231</sup>.

Cela signifie que l'image doit être la matière première du spectacle avant le texte ce qui est le cas du théâtre d'ombres puisque les spectateurs orientaux et occidentaux venaient surtout pour admirer les ombres et non pour le répertoire. De même que la vidéoprojection a fasciné longtemps les spectateurs par son modernisme et sa technologie, faisant passer le reste au second plan. La primauté des matériaux scéniques est aussi un de leurs points communs puisque leurs dispositifs se construisent autour d'un écran. Enfin, tous deux mettent en scène des corps *indisciplinaires*, c'est-à-dire que si le spectacle propose des corps formés à différentes disciplines, ceux-ci ont pour unique fonction de servir l'image. Ce sont des signes au même titre que le son ou la lumière servant à dessiner une forme pour en faire une image.

Nous pouvons conclure que le théâtre d'ombres fait partie des premiers théâtres d'images avant l'apparition de cette expression. Ce terme est apparu dans la même période que la

---

<sup>227</sup> PRÉDAL René, *Quand le cinéma s'invite sur scène*, Paris, Editions cerf-corlet, 2013, p. 21.

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> MARTINEZ Ariane, « Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIX<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui », dans *L'Annuaire théâtral*, n°46, 2009, p. 161.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> *Id.*, p. 159.

vidéoprojection dans le but de la désigner ainsi que toutes les autres « nouvelles » techniques visuelles qui sont montées sur scène au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

### ○ L'image en psychologie

Nous allons maintenant tenter de comprendre la persistance de ce thème intemporel qui s'explique premièrement par le fait que l'homme est un dispositif d'images qui en fabrique autant qu'il en consomme. C'est à travers sa relation avec elles qu'il crée des modèles de liaison avec celles autour de lui. Lorsqu'un bébé apprend à comprendre les images, il s'imagine à l'intérieur de celles-ci. Ensuite, quand il sera capable de construire des images sans que l'objet auquel elles renvoient soit présent, il se trouvera à l'extérieur de celles-ci.

L'être humain fait constamment alterner les positions « devant l'image » et « dans l'image », et la façon dont cette alternance est aussi la clé de son désir d'en fabriquer.

Les images ne doivent pas être envisagées comme des « représentations », mais comme le support de *processus*, et plus précisément de *processus par lesquels nous tentons d'aménager notre monde environnant à l'image de notre monde intérieur*.<sup>232</sup>

Il y a deux visées auxiliaires auxquelles tous les dispositifs d'images, dont font partie le théâtre d'ombres et la vidéoprojection, répondent et répondront toujours. D'une part, ils sont des espaces proposant une expérience immersive qui donne l'illusion d'une présence réelle des objets qui y sont symbolisés. Le spectateur s'imagine à l'intérieur de ceux-ci et rêve d'y être accompagné, « son corps réel est devant l'image, mais son corps imaginaire est dedans. »<sup>233</sup>. D'autre part, ces dispositifs, par leur nature, empêchent le sujet de modifier les images ou d'interagir physiquement avec elles. Cela permet à l'individu de sortir un peu de l'illusion de présence réelle des images provoquée dans un premier temps. Ce qui explique pourquoi le théâtre d'images place les spectateurs *devant* les images. Ceux-ci ne peuvent être contenus dedans car les écrans constituent une barrière les en empêchant.

Dès le début, la création d'images n'est pas seulement guidée par le souci de la signification, mais par celui de constituer des territoires à explorer et à transformer de telle

---

<sup>232</sup> TISSERON Serge, « Le corps et les écrans. Toute image est portée par le désir d'une hallucination qui devienne réelle », dans *Champ psychosomatique*, Editions L'Esprit du temps, n°52, 2008, p. 52, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2008-4-page-47.htm> (page consultée le 16 juillet 2023).

<sup>233</sup> *Id.*, p. 53.

façon que le spectateur puisse à volonté se situer *dedans* ou *devant*, exactement de la même manière qu'il le fait avec ses images intérieures.<sup>234</sup>

On cherche à en saisir le sens autant qu'elles nous transforment ou autant qu'à se sentir englobé par elles. Ces deux besoins s'expliquent grâce à deux types de pouvoirs dont sont dotées les images.

D'une part, elles possèdent trois facultés de transformation. Celui de modifier un objet auquel elles renvoient, celui de transformer une personne ou ses connaissances et celui d'engendrer une série d'images semblables, mais différentes. Ces trois facultés ressemblent à nos premières images intérieures, ce qui explique notre attirance envers celles-ci. Nos deux dispositifs témoignent de ces trois pouvoirs puisque l'ombre peut modifier l'objet qu'elle reflète grâce à la position de la source lumineuse comme la vidéoprojection en direct peut le faire grâce à la surface sur laquelle elle la renvoie ou son angle de vue. Tous deux peuvent aussi contribuer à changer le public, ce qui se relie plus amplement à tout le système pédagogique lié aux images. Enfin, grâce à l'emplacement de la lumière l'ombre peut se dédoubler en créant une suite de reflets légèrement distincts de même que la vidéoprojection peut, encore plus aisément, multiplier les écrans de projection.

D'autre part, elles possèdent aussi trois capacités d'enveloppement. Celle d'être un espace que l'on veut conquérir. Celle de provoquer des expériences émotionnelles et sensorielles comme si les objets étaient réels. Celle de nous faire croire que tout le monde voit la même chose que nous.

C'est pourquoi, grâce à l'image, notre place dans le monde change : sans elle, nous sommes inexorablement *dans* le cadre du monde ; avec elle, nous pouvons être tantôt *dans* ce cadre et tantôt *en dehors* de lui. Mais, pour savoir que nous sommes en dehors de l'image, nous devons d'abord y entrer... Tel est l'un des paradoxes des images : une image dans laquelle nous n'entrons pas ne peut pas, ensuite, nourrir nos synthèses personnelles, et, à travers elles, inspirer nos gestes, nos attitudes ou nos choix.<sup>235</sup>

Depuis leur naissance et leurs apparitions, les Hommes rêvent de rentrer à l'intérieur des images. C'est pourquoi l'art a toujours cherché à être de plus en plus réaliste et pourquoi les écrans servent à projeter une illusion de continuation entre l'espace-temps réel et celui de la fiction. Certes, nous avons l'impression que chaque avancée est radicalement différente de la

---

<sup>234</sup> TISSERON Serge, « Le corps et les écrans. Toute image est portée par le désir d'une hallucination qui devienne réelle », dans *Champ psychosomatique, op. cit.*, p. 54.

<sup>235</sup> *Id.*, p. 56.

précédente, mais cela n'est vrai que sur un plan technologique. Elles ne sont que le témoignage d'un désir primitif perpétuel que le théâtre d'ombres et la vidéoprojection mettent en scène à l'aide de moyens technologiques liés à différents moments de l'évolution des techniques théâtrales. A travers toutes les évolutions des « nouvelles » technologies, l'Homme souhaite être capable de modifier toujours plus l'image afin de prouver son indépendance par rapport à elle. Au début, il devait se contenter de s'imaginer transformer l'image. Mais grâce au développement des technologies numériques, il peut à présent le faire réellement et même en prendre possession avec son corps dans le cas des jeux-vidéos par exemple.

### ○ L'image corporelle en psychologie

Nous allons maintenant nous concentrer particulièrement sur les images corporelles puisque le théâtre d'ombres autant que la vidéoprojection humaine mettent en scène des images de corps humains. Nous allons donc remonter à la première relation qu'entretient l'Homme avec la vidéo.

L'enfant, pour acquérir une connaissance, doit passer par le jeu en sollicitant tous ses sens. C'est de cette manière qu'il se construit une image corporelle et qu'apparaît le sentiment d'être en même temps « dans son corps » et « dans le monde ». Le contact des enfants avec des images écraniques modifie cette première fonction car elles transmettent en même temps tous les clichés qu'elles transportent.

Serge Tisseron<sup>236</sup> avance que le célèbre « stade du miroir » de Jacques Lacan a également été modifié depuis que les enfants peuvent voir des vidéos d'eux et qu'il pourrait évoluer vers un « stade des écrans ».

Depuis quelques années, la photographie numérique est en train de nous faire accomplir une révolution. Les parents photographient et filment en effet de plus en plus leur progéniture, puis installent ces images sur l'écran de la télévision ou celui de l'ordinateur familial. Et là, que découvre l'enfant ? Une image qui le représente comme celle du miroir, mais qui est pourtant bien différente. En effet, alors que les miroirs d'argent inversent notre image, les miroirs de pixels la redressent. Sur les premiers, nous voyons la moitié droite de notre corps comme notre partie gauche et *vice versa*. Au contraire, sur un écran, nous voyons notre apparence telle que les autres la voient. Du coup, nous n'avons plus affaire à

---

<sup>236</sup> TISSERON Serge, « Le corps et les écrans. Toute image est portée par le désir d'une hallucination qui devienne réelle », dans *Champ psychosomatique, op. cit.*, p. 49.

une seule série d'images de nous-mêmes, mais à deux : celle des miroirs et celles des photographies et des films familiaux.<sup>237</sup>

Cela a un impact énorme concernant la relation de l'enfant avec l'image de soi. L'enfant qui a compris qu'il pouvait avoir deux images arrive rapidement à la déduction qu'il peut en avoir encore plus. Lorsque les représentations de soi s'accumulent, l'identité ne sait plus à laquelle s'accrocher. Depuis que les enfants se voient en vidéo, les jeunes relient moins leur identité avec une représentation visuelle d'eux-mêmes. Avec le développement des trucages numériques, nous pouvons transformer nos images, les fabriquer. Le résultat final n'est plus une copie parfaite de nous et pourtant on s'identifie à elle, mais comme une facette de nous.

L'apparence comme repère de l'identité a cédé la place aux identités multiples qui sont chacune une partie de soi.<sup>238</sup>

Comme nous l'avons vu dans notre analyse psychologique de l'ombre, celle-ci interpelle très tôt l'enfant qui l'appelle déjà par son prénom à un an. Puis, il reconnaît celle des autres avec lesquelles ils jouent afin d'en acquérir la connaissance. L'apprentissage de l'ombre est plus compliqué que celle de l'image spéculaire. En effet, les deux se rapportent au corps, mais les caractéristiques figurales de l'ombre sont plus floues ce qui gêne le rapprochement. De plus, elle ne reflète pas l'environnement ni les couleurs ce qui demande à l'enfant d'avoir déjà fait un long travail d'expérimentation, d'analyse et d'identification pour comprendre l'individualisation de l'ombre. L'apprentissage final se trouve au seuil de l'adolescence.

Cela signifie que l'ombre et la vidéo sont toutes deux une étape importante dans la construction de son image corporelle/de soi. L'une tend à remplacer le « stade du miroir » en proposant un reflet plus simple à comprendre alors que l'autre exige plusieurs acquis dont l'individualisation. De plus, la première nous reflète avec le monde autour, là où la seconde ne reproduit que notre corps en nous demandant de ne pas nous appuyer sur l'environnement pour le comprendre. Ainsi, la vidéo en multipliant nos reflets nous donne la capacité de nous identifier à plusieurs facettes de nous bien éloignées de notre image véritable. Alors que l'ombre nous montre une partie de notre identité qu'on ne peut pas s'approprier. L'une propose plusieurs images fausses, l'autre une image vraie insaisissable.

Face à cette constatation, nous pouvons nous demander si l'une des causes actuelles de l'intérêt porté aux vidéoprojections ne serait pas également liée à cette image « simple à

---

<sup>237</sup> TISSERON Serge, « Le corps et les écrans. Toute image est portée par le désir d'une hallucination qui devienne réelle », dans *Champ psychosomatique*, op. cit., p. 49.

<sup>238</sup> *Id.*, p. 50.

comprendre » face à celle de l'ombre si compliquée qui échappe à notre contrôle et à notre compréhension ?

## L'image du double

L'*image* et le *double* sont deux concepts profondément liés à la construction de l'identité qui restent tous deux énigmatiques. Pour qu'un sujet parvienne à se ressentir et se concevoir lui-même subjectivement et physiquement, il doit acquérir ces deux concepts.

Pour comprendre *l'image*, l'Homme doit rentrer *dedans* afin de savoir qu'il se trouve *devant*. Ce paradoxe ainsi que le pouvoir de transformation et d'enveloppement qu'elle exerce sur nous explique la fascination que nous lui portons. Elle a fait de l'humain un dispositif d'images qui en fabrique autant qu'il en consomme. C'est pourquoi, les images corporelles lui permettent de se sentir « dans son corps » et « dans le monde ». Celles-ci sont profondément liées à la figure de l'autre. Cela crée *le double* qui utilise le même fonctionnement que l'image, à savoir se construire en s'identifiant soi *dans* un autre avant de *s'extérioriser* et le voir comme semblable, mais différent. Notre premier double naturel est l'ombre qui est un apprentissage long et difficile dont l'image nous échappera toujours face au double vidéo qui est plus simple à comprendre que le spéculaire créant ainsi des images multiples loin de la véritable.

Le théâtre est un art qui place ces concepts de *l'image* et du *double* au cœur de son fondement basé sur la *mimèsis* qui est l'art de refléter un autre. D'une part, cela explique pourquoi il y a eu toujours eu du théâtre d'images et que celui-ci, à l'aide de l'écran, sépare le public de cette dernière en le mettant *devant*. Car c'est un art vivant donc il se situe du côté du vivant qui ne peut pas rentrer *dans* l'image. Bien que ce soit le souhait de l'Homme depuis toujours et la raison pour laquelle il développe continuellement la technique théâtrale pour la rendre plus réaliste.

D'autre part, c'est la raison pour laquelle une des premières formes de théâtre d'images met en scène le double par l'intermédiaire des ombres. Car c'est la première représentation corporelle qui propose une image véritable, mais insaisissable de soi. C'est la raison pour laquelle elle a été malmenée au XX<sup>e</sup> siècle lors de l'avènement d'une société d'images qui développe de « nouvelles » technologies dont fait partie la vidéo. Ce nouveau reflet du corps est plus facile à comprendre, mais crée des identités multiples fausses donnant naissance à des jumeaux électroniques sur scène. Ces doubles virtuels sont vus comme des personnages à part

entière par le public désormais habitué à se définir à travers différentes facettes. Seulement, l'ombre étant une image vraie de nous, elle ne désintéressa jamais l'homme malgré qu'elle lui échappe, ce qui explique sa persistance sur les scènes contemporaines qui essaient de remplir son mystère d'une identité propre et la survivance du théâtre d'ombres.

## Conclusion

*Lumière des songes, les ombres possèdent leur secret. Elles sommeillent en nous pour réapparaître en plein cœur.*<sup>239</sup>

Jean-Pierre Lescot

En conclusion, l'objectif de ce travail était de prouver à quel point le théâtre d'ombres est intéressant à étudier pour interroger notre fabrication d'images contemporaines et notre « utilisation » actuelle de celles-ci. Pourtant, celui-ci semblait rejeté par la scène contemporaine au profit de « nouvelles technologies » de projection dont fait partie la vidéoprojection filmée en direct par une caméra. Nous avons essayé de comprendre pourquoi.

Afin de répondre à cette question, nous avons d'abord vérifié l'impression que nous avons de rejet de cette pratique par la scène contemporaine. Cela nous a amené à retracer les grandes lignes du parcours historique du théâtre d'ombres. Celui-ci nous a permis de nous rendre compte de l'origine orientale de ce dispositif caractérisé en Extrême-Orient dès l'Antiquité par son caractère profondément populaire, artisanal, rituel et capital. Face à son aspect toujours populaire, artisanal, important, mais cette fois particulièrement satirique aux dépens du côté sacré, au Proche et Moyen-Orient. Ces mêmes caractéristiques se retrouvent lors de son apparition en Occident où il séduit toute l'Europe dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous avons pu prendre conscience de son ampleur dans le monde et de sa persistance au fil du temps. Il a su séduire naturellement des publics de différents âges, époques, cultures, attentes... Tous ont été fasciné par ses ombres et son art de la projection d'images sur un écran. Pourtant, cette étude sous le prisme historique nous a également révélé son affaiblissement global. De fait, bien que celui-ci persiste particulièrement en Extrême-Orient, la modernité semble l'avoir tout de même amoindri comme au Proche et Moyen-Orient ainsi qu'en Occident où les sources à son sujet sont devenues quasi-inexistantes. Cependant, celui-ci ne disparaît pas et semble survivre malgré tout. De plus, le son, la lumière et l'image, qui sont les trois composantes primitives de ce dispositif, ont évolué avec leur temps ce qui prouve qu'il est capable de s'adapter à la modernisation de la technique théâtrale. Cela démontre que le problème ne se situe pas dans sa forme, mais dans son fond.

Les sciences humaines nous ont permis de comprendre son affaiblissement et sa survivance. La théologie et la sociologie ont expliqué son déclin par la perte du caractère rituel.

---

<sup>239</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 255.

En effet, le cœur même du théâtre d'ombres est la lutte entre le Bien et le Mal qui se situe également au centre des religions orientales alors qu'elle est contraire aux religions révélées qui enseignent d'emblée ce qui est de l'ordre du bien et du mal. Ceci explique la perte du côté sacré au Proche et Moyen-Orient où la religion islamiste a changé son fondement même en l'amputant de son caractère rituel. Cela lui a permis d'entrer en Occident gouverné par les trois grandes religions révélées : le judaïsme, le christianisme et l'islamisme. Ces deux visions du monde divergent à propos du lien entre le créateur et la créature face à une séparation stricte entre les deux. Cette distinction impacte la double position visible/invisible des montreurs extrême-orientaux face à l'obligation d'invisibilité des autres car le manipulateur d'ombres insuffle seul le *mot* et le *geste* à la marionnette tel un démiurge. C'est pourquoi ce lien peut se faire à vue pour les religions orientales alors qu'il doit être caché pour les religions révélées. De plus, donner vie à l'inanimé nécessite un isolement derrière l'écran qui sert de frontière entre le quotidien et le monde imaginaire. Cet isolement lui offre une position sociale privilégiée auprès de la communauté qu'il représente et une fascination de tous les publics depuis toujours. En revanche, la modernité ne tolère plus la marginalité et la distinction sociale se base désormais sur l'argent ce qui explique pourquoi l'isolement des montreurs la dérange. En outre, la principale raison de son rejet par la société contemporaine et qu'elle n'accepte plus l'irrationnel, l'incompréhensible et l'invisible. C'est pourquoi le théâtre d'ombres s'affaiblit dans cette nouvelle ère qui délaisse le magico-religieux car trop effrayée par l'inexpliqué.

Cependant, cette pratique ne disparaît pas et survit malgré qu'elle ne semble plus convenir au monde actuel. De plus, la philosophie nous a rappelé que l'« ombre » est profondément liée dans nos assimilations mentales à la « mort » et au « Mal » alors que le théâtre d'ombres a toujours été inoffensif et ludique. Cela nous amène à la première raison qui permet à cette pratique de traverser le temps : le cadre. De fait, celui-ci définit clairement la limite entre le quotidien et le monde imaginaire, il enferme les ombres et permet à l'homme de les manipuler lui qui n'a jamais réellement réussi à dompter la sienne comme nous l'a prouvé la psychologie. Nous avons toujours été attirés par elle depuis les prémisses de l'Histoire et depuis notre naissance parce que c'est notre premier double. L'identification à celui-ci est un long processus qui nous marque à vie et qui ramènera éternellement chaque individu à une quête identitaire et à une incompréhension enfantine expliquant la connotation infantile qu'on prête souvent à ce type de théâtre à tort.

La scène contemporaine délaisse ce dispositif au profit de « nouvelles technologies » dont fait partie la vidéoprojection filmée en direct par une caméra. Cette « nouvelle » technique de

projection découle du théâtre d'ombres qui est le premier à avoir projeté une image sur un écran ce qui explique leurs nombreuses similitudes. Cependant, l'étude de celles-ci nous a montré que le cadre a préservé sa force de séparation entre le monde invisible et le monde visible et que la principale différence entre ces deux projections est l'emplacement de leur source lumineuse qui impacte leurs fondements. Ainsi, d'une part, l'art de la projection par derrière se situe naturellement du côté de l'invisible en forçant le public à transformer son regard pour voir la partie imperceptible du monde ou de lui-même, en dissimulant son moniteur, en proposant une forme « simple » axée sur le fond et en créant un monde mystérieux parallèle au nôtre. D'autre part, l'art de la projection par devant se place principalement dans le visible par son point de vue directement perceptible par le public, son art de la manipulation à vue, la multiplication des nouvelles formes et en interrogeant notre propre réalité visible. Ce rapprochement entre cette projection appartenant à une société ancestrale qui laissait place au magico-religieux fondé sur l'irrationnel, l'inexpliqué et l'imperceptible et une « nouvelle » forme de projection venant de notre société moderne prouve définitivement que l'invisible a été visibilisé par peur de son potentiel danger.

Enfin, le dernier point d'analyse psychologique de l'« image du double » nous permet de conclure définitivement que le théâtre d'ombres ne disparaîtra probablement pas bien qu'il ne convienne plus à notre société. Les analyses philosophique et psychologie avaient déjà, en partie, prouvé cela par notre curiosité perpétuelle et notre attirance naturelle pour l'ombre mystérieuse et insaisissable que le théâtre d'ombres nous permet de manipuler grâce à son cadre. Ce dernier chapitre précise cela par l'analyse de notre rapport au « double » et à l'« image » qui sont deux concepts énigmatiques, mais fondamentaux et liés à la construction de l'identité et à la compréhension du monde. L'humain est un dispositif d'images qui en fabrique autant qu'il en consomme et qui a besoin de l'autre pour se comprendre, ce qui crée le « double ». L'ombre est notre premier double et est une image véritable, mais insaisissable de soi alors que le XX<sup>e</sup> siècle amène les doubles virtuels dont la vidéo qui crée des images saisissables, mais multiples et fausses. Cela s'est conjugué avec l'avènement de notre société d'images qui témoigne d'un nouveau rapport au monde où celles-ci portent la connaissance. Ce changement s'est également déroulé sur les planches puisque le théâtre est un art vivant ce qui explique que son fondement soit la *mimèsis* ; qu'il ait directement développé une tradition de théâtre d'images dont la première forme est le théâtre d'ombres ; et que depuis un siècle il soit submergé par les « nouvelles » technologies dont font partie la vidéoprojection et la caméra.

Le théâtre d'ombres millénaire en Orient et séculaire en Occident ne convient plus à notre nouvelle société depuis un siècle à cause de son besoin d'isolement et de ses fondements basés sur l'invisible. Depuis l'ère industrialisée, la nouvelle distinction sociale s'appuie sur l'argent et le magico-religieux est perçu comme un danger à éloigner. Notre nouveau monde souhaite tout comprendre, tout contrôler et force tout le monde à entrer dans cette course. Le théâtre reflète ces changements et laisse apparaître de « nouvelles » technologies sur ses planches. Celles-ci rendent tout visible et sont ancrées dans notre réalité perceptible effaçant les parts imperceptibles de celles-ci. Cela témoigne également de notre nouvelle société fondée sur les images qui contiennent la connaissance, « je ne crois que ce que je vois ». Les images nous permettent de nous comprendre et de comprendre le monde, elles incarnent le visible et la connaissance qui sont les deux nouveaux objectifs de notre civilisation actuelle. Cependant, certaines, comme l'ombre, nous échappent ce qui terrifie et frustre notre besoin de contrôle. Nous créons donc de nouveaux reflets plus faciles à comprendre, mais amenant des identités multiples et fausses qui donnent naissance à des jumeaux virtuels sur scène.

Ce mémoire prouve que cette pratique ancestrale ne convient fondamentalement plus à notre société, mais qu'il persistera toujours grâce à son cadre qui sépare distinctement le monde réel du monde imaginaire, ce qui la rassure. Mais la plus grande force du théâtre d'ombres qui le maintiendra toujours en vie, ce sont ses ombres. L'ombre intrigue profondément l'Homme depuis son apparition et dès sa naissance, elle titille notre curiosité et est la première image. C'est un de nos premiers enseignements sur le monde et sur nous-même. C'est notre premier double naturel. Elle ne désintéressera jamais l'Homme bien qu'elle lui échappe car c'est l'image vraie de nous. Cela explique la persistance de son intérêt envers et contre tous les changements qu'a pu observer notre Terre depuis qu'un homme s'est vu pour la première fois, le soleil dans le dos. Elle a traversé le monde et les siècles et continue encore d'influencer le présent à travers les arts plastiques, comme le prouve le travail de Kara Walker<sup>240</sup> ou de Christian Boltansky<sup>241</sup>, et évidemment le théâtre avec les œuvres de William Kentridge<sup>242</sup>, Robert Lepage, Robert Wilson<sup>243</sup>, Dumb Type<sup>244</sup> et des spectacles comme *Wilis*<sup>245</sup>, *Blush*<sup>246</sup>, *[OR]*<sup>247</sup> ...

---

<sup>240</sup> Kara Walker, en ligne : <http://www.karawalkerstudio.com/> (page consultée le 14 aout 2023).

<sup>241</sup> Christian Boltansky, *Le Théâtre d'ombres*, op. cit.

<sup>242</sup> Kentridge Studio, en ligne : <https://www.kentridge.studio/> (page consultée le 14 aout 2023).

<sup>243</sup> Robert Wilson, en ligne : <https://robertwilson.com/71sv9sfkraf5iv08useg8wljtkrr62> (page consultée le 8 aout 2023).

<sup>244</sup> Dumb Types, en ligne : <http://dumbtype.com/> (page consultée le 14 aout 2023).

<sup>245</sup> Compagnie Nicole Seiler, *Wilis*, création au Festival des Arts Vivants, en 2014.

<sup>246</sup> Wim Vandekeybus, *Blush*, création au KVS/de bottelarij, en 2002.

<sup>247</sup> Dumb Type, *[OR]*, création au Théâtre du Manège, 1997.

La persistance du théâtre d'ombres est une nécessité à préserver dans le paysage théâtral. En effet, cet art artisanal permet de remettre en question notre fabrication actuelle des images qui en produit à la chaîne et qui exploite industriellement leur valeur « iconomique »<sup>248</sup> faisant d'elles des produits préfabriqués. Nous perdons de vue le travail manuel qui prend du temps, la technique traditionnelle exercée par les mains de l'artisan. Nous ne devons pas oublier leur rapport à l'humain et leur valeur réelle qui sont masqués par notre incompréhension vis-à-vis de leur nouveau fonctionnement. À présent, nous sommes des consommateurs d'images qui en faisons une « utilisation »<sup>249</sup> ce qui ne demande aucun savoir-faire, et qui ne nous instruit pas puisque leur emploi est de plus en plus simple. Contrairement au théâtre d'ombres qui en fait un « usage »<sup>250</sup> qui inclut une connaissance avant une utilisation. Les « nouvelles » technologies qui peuplent la scène contemporaine sont évidemment intéressantes et le besoin primitif de l'Homme à vouloir entrer dans l'image légitime leur apparition et leur pertinence. Cependant, la connaissance de leur fonctionnement nous échappe et nous fait passer à côté de leur valeur, c'est le secret que semble nous chuchoter ce théâtre du fond des âges dont les ombres « brillent, lumière noire pour un monde différent »<sup>251</sup>.

---

<sup>248</sup> SZENDY Peter, *Le supermarché du visible : essai d'iconomie*, op. cit., p. 14.

<sup>249</sup> CHRÉTIEN Jean-Louis, *Promesses furtives*, op. cit., p. 89.

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, op. cit., p. 267.

## **Bibliographie**

### **Ouvrages**

#### Théâtre d'ombres

JILIN Liu, *Le théâtre d'ombres chinois*, Beijing, Editions Aurore, 1988.

KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, Rennes, Maison de la culture de Rennes, 1975.

LEMERCIER DE NEUVILLE Louis, *Les Pupazzi noirs, ombres animées*, Paris, Editeur Charles Mendel, entre 1830 et 1918.

OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, Genève, Editions Slatkine, 2020.

PEssel Alain, *Ombres corporelles*, Paris, Fleurus, 1972.

#### Nouvelles technologies

DELHEUZE Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983 (Critique).

FÉRAL Josette, *Corps en scène : l'acteur face aux écrans*, Paris, Editions L'entretemps, 2018.

MAURIN Frédéric, *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter : essai*, Arles, Actes Sud, 1998.

MEKAS Jonas, *Ciné-journal. Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, Paris, Editions Paris expérimental, 1992.

de MÈREDIEU Florence, *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2005.

PICON – VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, Lausanne, Editions L'âge d'homme, 1998.

PRÉDAL René, *Quand le cinéma s'invite sur scène*, Paris, Editions cerf-corlet, 2013.

#### Théâtre

DUVIGNAUD Jean, *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France (PUF) (2<sup>e</sup> éd.), 1973.

NAUGRETTE Catherine, « Chapitre 4. A l'origine du drame : la mimésis », dans *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016 (Cursus).

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions Dunod, 1996.

PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Editions Nathan, 1996.

## Psychologie

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1979.

LECAT Claude-Nicolas, *Traité des sensations et des passions en général et des sens en particulier*, 1767.

ROSSET Clément, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984.

## Philosophie

CHRÉTIEN Jean-Louis, *Promesses furtives*, Paris, Editions de Minuit, 2004.

SZENDY Peter, *Le supermarché du visible : essai d'iconomie*, Paris, Editions de Minuit, 2017.

## **Ouvrages collectifs**

### Théâtre d'ombres

AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997.

BASCH Sophie et CHUVIN Pierre (sous la dir. de), *Pitres et pantins. Transformations du masque comique de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne (PUPS), 2007.

DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1986.

PEZIN Patrick (sous la dir. de), « Théâtres d'Orient. Le théâtre d'ombres en Chine », Cazilhac, dans la revue *Bouffonneries*, n°12, 1984.

### Théâtre

LOSCO-LENA Mireille et RYKNER Arnaud (sous la dir. de), *L'œil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles sur les scènes européennes. Études théâtrales et études visuelles – Approches croisées* dans *Etudes théâtrales*, Louvain-la-Neuve, Editions Academia-L'Harmattan, 2016.

## Articles de revues

### Nouvelles technologies

BANU Georges, « Théâtre et technologie ou *Celui qui dit oui/celui qui dit non* », dans *Jeu*, n°90, 1999, pp. 152-160, en ligne : <https://www.erudit.org/en/journals/jeu/1999-n90-jeu1073589/16513ac.pdf> (page consultée le 14 juillet 2023).

MACHINAL Hélène, « Devenirs de l'humain et fiction contemporaine : imaginaires de la fin, corps bio-technologiques et subjectivités numériques », dans *Etudes britanniques contemporaines*, n°50, 2016, en ligne : <https://journals.openedition.org/ebc/3175> (page consultée le 25 juillet 2023).

MAURIN Frédéric et PICON-VALLIN Béatrice, dans *Images virtuelles, Puck*, n°9, Charleville-Mézières, Institut International de la marionnette, 1996.

### Théâtre

ERNST Earle, « Notes on the form of kabuki, II », dans *educational theatre journal*, n°4, The Johns Hopkins University Press, 1954, p. 303-310, en ligne : <https://www.jstor.org/stable/3203506> (page consultée le 22 juillet 2023).

MARTINEZ Ariane, « Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIX<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui », dans *L'Annuaire théâtral*, n°46, 2009.

### Psychologie

ROUSSILLON René et JUNG Johann, « L'identité et le « double transitionnel » », dans *Revue française de psychanalyse*, Editions Presses Universitaires de France (PUF), vol.77, 2013, pp. 1042-1054, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2013-4-page-1042.htm> (page consultée le 16 juillet 2023).

TISSERON Serge, « Le corps et les écrans. Toute image est portée par le désir d'une hallucination qui devienne réelle », dans *Champ psychosomatique*, Editions L'Esprit du temps, n°52, 2008, pp. 47-57, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2008-4-page-47.htm> (page consultée le 16 juillet 2023).

## Mémoires, thèses et cours

### Théâtre d'ombres

COURTADE Sophie, la bibliographie de son mémoire sur le théâtre d'ombres.

GAVRAS J., *Karaghiozis : théâtre d'ombres grec*, Louvain-la-Neuve, UCL.. CET – Centre d'études théâtrales, 1979.

### Nouvelles technologies

REMY Gilles, cours d'*Histoire du cinéma*, Louvain-la-Neuve, IAD, année académique 2020-2021.

SOUMOY Camille, *Dispositifs hyper technologisés sur les plateaux de théâtre : vers une disparition du comédien ou nouvel espace des possibles pour le jeu de l'acteur ?*, Louvain-la-Neuve, UCL.. CET – Centre d'études théâtrales, 2022.

### Théâtre

CHÂTEL Jonathan, cours de *Théâtre et arts visuels*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain-la-Neuve, année académique 2022-2023.

NAUGRETTE Catherine, cours d'*Esthétique des arts du spectacle*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain-la-Neuve, année académique 2021-2022.

PIRET Pierre, cours de *Littérature, théâtre et sciences humaines*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain-la-Neuve, année académique 2021-2022.

WALLON Emmanuel, cours de *Sociologie du théâtre*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain-la-Neuve, année académique 2021-2022.

## **Entretien**

### Théâtre d'ombres

Entretien du 23 juin 2023 avec la doctorante Sophie Courtade dont la thèse, faite sous la direction du Professeur Didier Plassard, porte sur les pièces de théâtre d'ombres écrites en Europe de l'Ouest entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle afin de reconstituer des répertoires et d'en étudier la dramaturgie propre.

## **Sites internet**

### Ombres

Christian Boltansky, *Le Théâtre d'ombres*, en ligne :

<https://www.mahj.org/fr/programme/christian-boltanski-le-theatre-dombres-1984-1997-25>

(page consultée le 14 aout 2023).

Dumb Types, en ligne : <http://dumbtype.com/> (page consultée le 14 aout 2023).

Kara Walker, en ligne : <http://www.karawalkerstudio.com/> (page consultée le 14 aout 2023).

Kentridge Studio, en ligne : <https://www.kentridge.studio/> (page consultée le 14 aout 2023).

PuppetPlays, en ligne : <https://puppetplays.eu/> (page consultée le 30 juillet 2023).

Robert Wilson, en ligne : <https://robertwilson.com/71sv9sfkraf5iv08useg8wljtkrr62> (page consultée le 8 aout 2023).

## Documentaires

### Théâtre d'ombres

Arte, *En Indonésie, le théâtre du peuple*, publiée le 30 septembre 2022, en ligne : <https://www.arte.tv/fr/videos/111201-003-A/en-indonesie-le-theatre-du-peuple/> (page consultée le 15 juillet 2023).

Compagnie Jeux de Vilains, *Le Râmâyana | Reportage Culturz – « Le Théâtre d'ombres en Asie du Sud-Est »*, publiée le 23 juillet 2019, en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=TY-3C7kNTT8&ab\\_channel=CompagnieJeuxdeVilains](https://www.youtube.com/watch?v=TY-3C7kNTT8&ab_channel=CompagnieJeuxdeVilains) (page consultée le 22 avril 2023).

### Nouvelles technologies

Tech & Co, *Tout savoir sur la projection au cinéma !*, publiée le 6 juin 2016, en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=Q8MaETcpi7Y&t=486s&ab\\_channel=Tech%26Co](https://www.youtube.com/watch?v=Q8MaETcpi7Y&t=486s&ab_channel=Tech%26Co) (page consultée le 30 juillet 2023).

Tech & Co, *Tout savoir sur la vidéoprojection*, publiée le 15 juin 2015, en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=S4NJlz60-Q&t=169s&ab\\_channel=Tech%26Co](https://www.youtube.com/watch?v=S4NJlz60-Q&t=169s&ab_channel=Tech%26Co) (page consultée le 30 juillet 2023).

## Spectacles inspirants

### Ombres

Compagnie Biloxi 48, *Siddhartha*, création au Théâtre des Martyrs, en 2022.

Compagnie Nicole Seiler, *Wilis*, création au Festival des Arts Vivants, en 2014.

Dumb Type, *S/N*, création au Adelaide Festival, 1994.

Dumb Type, *[OR]*, création au Théâtre du Manège, 1997.

Robert Lepage, *Le rossignol et autres fables*, création à l'Opéra canadien, en 2009.

Robert Wilson, *Einstein on the beach*, création au Festival d'Avignon, en 1976.

Robert Wilson, *Hamletmachine*, création à la Kunsthalle, en 1986.

Robert Wilson, *Les Fables de La Fontaine*, création à la Comédie-Française, en 2004.

William Kentridge, *Waiting for the Sibyl*, création au Teatro Dell'Opera di Roma, en 2019.

William Kentridge, *Wozzeck*, création au Salzburg Festival, en 2017.

Wim Vandekeybus, *Blush*, création au KVS/de bottelarij, en 2002.

#### Vidéoprojection filmée en direct par une caméra

Fabrice Murgia, *Sylvia*, création au Théâtre National, en 2018.

Robert Lepage, *Katana – Episode I – La Controverse*, création au Théâtre du Soleil, en 2019.

Thomas Ostermeier, *Hamlet*, création au Festival d'Avignon, en 2008.

#### Nouvelles technologies et le corps

Denis Marleau, *Les Aveugles*, création au Théâtre UBU, 2002.

Denis Marleau, *Les Trois derniers jours de Fernand Pessoa*, création Théâtre UBU, 1997.

#### Mise en scène personnelle

Mise en scène personnelle du texte *Les baisers qu'on laisse* écrit par Julien Bourgois dans le cadre du Festival Universatil organisé par le Théâtre Universitaire de Louvain (TUL) et joué du 14 au 17 février 2023 à la Ferme du Biéreau. J'ai décidé d'adapter ce texte à travers le dispositif du théâtre d'ombres ce qui m'a permis une approche pratique de celui-ci.

## **Images**

### Théâtre d'ombres

Fig.1 : Illustration des coulisses avec quatre musiciens-chanteurs à gauche, derrière l'écran ce sont les acteurs qui manœuvrent les figurines, en haut, au centre, est accrochée la lampe à huile et les deux coffres à droite contiennent les silhouettes et les accessoires. Dans JILIN Liu, *Le théâtre d'ombres chinois*, Beijing, Editions Aurore, 1988, p. 42.

Fig.2 : Dragon jaune l'Immortel dans JILIN Liu, *Le théâtre d'ombres chinois*, Beijing, Editions Aurore, 1988, p.86.

Fig.3 : La Déesse de la Miséricorde dans JILIN Liu, *Le théâtre d'ombres chinois*, Beijing, Editions Aurore, 1988, p.88.

Fig. 4 : Figures d'ombres en cuir découpé, peint et vernis. On peut voir qu'elles sont articulées au niveau des membres et on peut apercevoir les tiges de fer tenues à l'horizontal qui servent à

les manipuler. Leurs couleurs vives transpercent l'écran. Dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997, p. 131.

Fig.5 : Figure d'ombres en cuir découpé et peint, représentant Hanumân le commandant de l'armée des singes dans le *Râmâyana* et provenant du *nang yaï* dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997, p. 88.

Fig.6 : Figure d'ombres en cuir découpé et peint, représentant une sorcière et provenant du *nang talung*. On peut observer clairement les longues tiges de fer qui permettent de la manipuler ainsi que son bras gauche articulé. Dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997, p. 89.

Fig.7 : Figures d'ombres en cuir découpé et peint, représentant les détails des visages et provenant du *nang talung* dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997, p. 89.

Fig.8 : Figure d'ombres en cuir découpé, finement ajourée et peinte, représentant une sorcière et provenant du *wayang kulit* javanais. La baguette fixée à son corps permet d'articuler ses bras faits en corne de buffle. Dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997, p. 90.

Fig.9 : Personnages du *Mahâbhârata* provenant du *wayang kulit* balinais où l'on peut reconnaître à gauche Anoman (Hanumân) le commandant de l'armée des singes, en haut à droite des démons dont Goak à la tête d'oiseau et Ludra aux yeux globuleux, en bas, entre l'éléphant et le cheval, Sakuni et à sa droite Karna. Dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997, p. 110.

Fig.10 : Scène provenant du *wayang kulit* balinais, celle-ci représente un épisode du *Mahâbhârata* qui est la bataille entre Kresna (Krishna), à gauche, et Jogor Manik, à droite. Dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997, p. 110.

Fig.11 : Figure d'ombres en cuir découpé, finement ajourée et peinte, représentant Hanumân le commandant de l'armée des singes dans le *Râmâyana* et provenant du *wayang siam*. On peut

également voir les longues tiges de fer avec lesquelles la figurine est articulée. Dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997, p. 90.

Fig. 12 : Grande figurine en cuir, habilement découpée, mais pas manipulable ni articulée et tenue à bout de bras par les manipulateurs durant leurs danses. Dans KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, Rennes, Maison de la culture de Rennes, 1975, p. 27.

Fig.13 : Figure d'ombres en cuir découpé, ajourée et peinte provenant du *tholu bommalattam* et représentant Yudishthira, un personnage du *Mahâbhârata*. On peut y voir la baguette verticale en bambou servant à la manipuler ainsi que ses bras articulés. Dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997, p. 50.

Fig.14 : Figure d'ombres en cuir tanné, découpé, et peint provenant du *Karagöz*. On peut y voir sous son épaule droite le trou auquel est fixée la baguette servant à le manipuler dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997, p. 48.

Fig. 15 : Figurines du *Karagöz*. Celles-ci représentent les deux personnages principaux de ce théâtre d'ombres, celle à gauche incarne Karagöz avec son énorme sexe ici transformé en un gros bras et celle à droite correspond à Hacivat. Dans DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 160.

Fig.16 : Personnages provenant du *Karagöz* de tailles et provenances différentes dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997, p. 48.

Fig. 17 : Photo, aux alentours de 1984, représentant un montreur d'ombres du sud de Taiwan réparant une figurine avant une représentation dans PEZIN Patrick (sous la dir. de), « Théâtres d'Orient. Le théâtre d'ombres en Chine », Cazilhac, dans la revue *Bouffonneries*, n°12, 1984, p.43.

Fig.18 : Photo, aux alentours de 1984, représentant la manipulation d'une figurine grâce à des tiges de fer placées à l'horizontal durant une représentation dans PEZIN Patrick (sous la dir. de), « Théâtres d'Orient. Le théâtre d'ombres en Chine », Cazilhac, dans la revue *Bouffonneries*, n°12, 1984, p.40.

Fig. 19 : Photos de figurines modernes du *nang talung*, aux alentours de 1986, celle à gauche représente une jeune femme en maillot de bain et celle à droite est un personnage moderne montrant la liberté de création des artisans contemporains. Dans DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 160.

Fig.20 : Photos d'une représentation du *nang talung*, en 1981, où l'on voit le *naï yang* manipuler les figurines en cuir, finement découpées, ajourées, colorées et manipulables par une baguette. En bas de l'écran se situent celles en attente plantées dans des troncs de bananiers. Dans DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 160.

Fig.21 : Photos de figurines du *nang talung*, en 1981, où l'on voit, à droite, la fabrication des figurines par l'artisan et à gauche le *naï yang* qui colore un personnage. Dans DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 160.

Fig.22 : Photo d'une représentation de *wayang kulit*, aux alentours de 1986, où l'on voit, au centre le *dalang* accompagné par ses assistants avec, à leur gauche, une caisse de figurines et d'accessoires. Dans DAMIANAKOS Stathis (sous la dir. de), *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 160.

Fig. 23 : Photo, aux alentours de 1975, représentant le *dalang* assis derrière l'écran qui met en scène des grandes marionnettes peu mobiles en peau de buffle et peu ajourées durant le *wayang siam*. Dans KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, Rennes, Maison de la culture de Rennes, 1975, p. 25.

Fig.24 : Photo, aux alentours de 1975, représentant les montreurs d'ombres du *sbèk thom* tenant à bout de bras les figurines durant leurs danses dans KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, Rennes, Maison de la culture de Rennes, 1975, p. 26.

Fig.25 : Photo, aux alentours de 1975, représentant les montreurs d'ombres et leurs figurines géantes, fines, colorées, articulées, ajournées et maniables grâce à des tiges de bambou, lors d'une représentation de *tholu bommalattam*. Dans KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, Rennes, Maison de la culture de Rennes, 1975, p. 12.

Fig.26 : Figures d'ombres en cuir tanné, découpé et peint provenant du *Karaghiozis*. On peut y voir sur leurs épaules le trou auquel est fixée la baguette servant à les manipuler. Celles-ci représentent les deux personnages principaux de ce théâtre d'ombres, celle à gauche incarne Karaghiozis et celle à droite correspond à Hadjiavatis. L'influence turque est flagrante. Dans KHAZNADAR Françoise et Chérif, *Le théâtre d'ombres*, Rennes, Maison de la culture de Rennes, 1975, p. 30.

Fig.27 : Figure d'ombres en métal, petites, fines, ajourées. On peut voir qu'elles sont maniables grâce à une tige de fer ou de bois tenue par un montreur. C'est un exemple des figurines de Dominique Séraphin, vers 1790. Dans OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, Genève, Editions Slatkine, 2020, p. 39.

Fig.28 : Illustration d'une représentation du théâtre d'ombres du Crotoy d'Eudel, vers 1830. On peut voir derrière l'écran Eudel qui lit l'histoire et qui manipule, grâce à deux manches, une figurine en fer éclairée par une lampe à pétrole accrochée au mur sans lanterne. Dans OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, Genève, Editions Slatkine, 2020, p. 48.

Fig.29 : Illustration d'une séance d'ombres du Théâtre d'Application à Paris pour un spectacle de Caran d'Anche. En bas, à gauche, on peut y voir l'orchestre, au-dessus se trouve la lanterne à lumière oxhydrique qui éclaire l'écran. En bas, à droite, on peut voir une grande caisse dans laquelle se trouve les figurines et des accessoires et au-dessus les manipulateurs qui font coulisser le socle des figurines de zinc dans une rainure. Dans OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, Genève, Editions Slatkine, 2020, p. 56.

Fig.30 : Figure d'ombres en zinc et en bois dotées d'un mécanisme électrifié. C'est un exemple des automates faits par Emmanuel Cottier vers 1890 dans OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, Genève, Editions Slatkine, 2020, p. 90.

Fig.31 : Photo des coulisses du *Karaghiozis* en 1979 avec le montreur d'ombres grec Panayotis Mihopoulos. Il est situé derrière l'écran et manœuvre les figurines contre ce dernier à l'aide de baguettes tenues à l'horizontal, en bas sont accrochées les lampes électriques. Dans AUBERT Laurent et DUCOR Jérôme (sous la dir. de), *Théâtres d'Orient. Masques, marionnettes, ombres, costumes*, Musée d'ethnographie de la ville de Genève (Suisse), Ivrea, Priuli & Verlucca 1997, p. 9.

Fig.32 : Illustration des coulisses d'une séance d'ombres éclairée par une lanterne à un seul feu dans OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, Genève, Editions Slatkine, 2020, p. 56.

Fig.33 : Photo, aux alentours de 1986, des coulisses d'une représentation de *L'Épopée* de Caran d'Anche où l'on peut voir les manipulateurs coulisser dans des rainures les socles des figurines en zinc faites sur le mode du panorama. Dans BASCH Sophie et CHUVIN Pierre (sous la dir. de), *Pitres et pantins. Transformations du masque comique de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne (PUPS), 2007, p. 299.

Fig.34 : Figurines d'ombres en zinc représentant l'étendue des troupes napoléoniennes grâce au mode du panorama pour le spectacle de *L'Épopée* de Caran d'Anche dans BASCH Sophie et

CHUVIN Pierre (sous la dir. de), *Pitres et pantins. Transformations du masque comique de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne (PUPS), 2007, p. 299.

Fig.35 : Illustration des coulisses d'une représentation du Chat Noir en 1896. On peut observer au milieu le rez-de-chaussée avec les montreurs qui manipulent les figurines en zinc. En haut, on peut voir les « tableaux » en zinc que les machinistes bougent. Dans OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, Genève, Editions Slatkine, 2020, p. 57.

Fig.36 : Photo, aux alentours de 1986, des coulisses où un machiniste manipule les « tableaux » au deuxième étage dans BASCH Sophie et CHUVIN Pierre (sous la dir. de), *Pitres et pantins. Transformations du masque comique de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne (PUPS), 2007, p. 303.

Fig.37 : Photos, aux alentours de 1986, de la source lumineuse située à trois mètres de l'écran qui peut changer d'intensité et devant laquelle sont placés des cadres, actionnés par une septantaine de fils, dans lesquels on coulisse des verres colorés ou peints et des figurines en zinc. Dans BASCH Sophie et CHUVIN Pierre (sous la dir. de), *Pitres et pantins. Transformations du masque comique de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne (PUPS), 2007, p. 303.

#### Vidéoprojection filmée en direct par une caméra

Fig.38 : Photos du spectacle *Sylvia* de Fabrice Murgia créé au Théâtre National en 2018. On peut observer au milieu un caméraman entièrement vêtu de noir qui est visible par les spectateurs, mais invisibilisé tel un *kurombo*. Celui-ci filme une des actrices et agrandit en direct l'image de son visage sur l'écran.

Fig.39 : Photo du spectacle *Hamlet* de Thomas Ostermeier créé au Festival d'Avignon en 2008. On peut voir sur la gauche le personnage d'Hamlet être son propre caméraman, visible par le public, qui agrandit l'image de son visage projeté sur un rideau faisant office d'écran.



**UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN**  
**Faculté de philosophie, arts et lettres**

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | [www.uclouvain.be/fial](http://www.uclouvain.be/fial)