

Le théâtre d'ombres : danse magique de l'imagination. Des traditions orientales au théâtre roumain contemporain

Shadow Theatre: A Magical Dance of the Imagination. From Oriental Traditions to Contemporary Romanian Theatre.

Ștefana Pop-Curșeu

Faculty of Theatre and Television, "Babeș-Bolyai" University, Romania

Ștefana Pop-Curșeu, Ph.D at the University Sorbonne Nouvelle, in Theatre and Performing Arts, is an Associate Professor at the Faculty of Theatre and Television, "Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca (Romania), where she teaches antique and medieval theatre history and modern theory of theatre. She published diverse international articles in the domain of Theatre, books on theatricality and magic.

Correspondance : stefana.pop@ubbcluj.ro

Pop-Curșeu, Ștefana. 2025. "Le théâtre d'ombres : danse magique de l'imagination. Des traditions orientales au théâtre roumain contemporain." *Martor* 30, 135-61. [DOI: 10.57225/Martor.2025.08]

ABSTRACT

Starting from the consideration that theatre is mostly associated with children audience in Europe, the present paper traces back its millennial path from the oriental civilisations to the mediterranean countries and to its nowadays use on stage. When looking back to the origins of shadows as part of performing arts, a few questions arise concerning their relation to rituals, legends and their symbolism, concerning their audience and the transformations they have been subject to on their way to Europe, from India and China through the Ottoman Empire, as well as the constant attraction they exert upon artists and spectators. Always tightly linked to music and choreographic movement in front or behind the screens, large shadows and shadow puppet theatre give shape to a multilevel approach to fiction, magic and subjective relationship with the mysterious side of human existence. Through the examples of a few contemporary Romanian performances, especially Ada Milea's concert performances, answers are proposed to how shadows continue their voyage, reinventing themselves and their creative part in stage dramaturgies, charming all age audiences.

KEYWORDS

Shadow theatre; Ada Milea; animation; ombres chinoises; puppet theatre.

Parler des ombres suppose d'emblée d'accepter l'entrée dans un monde où réalité et fiction se rencontrent sur le plan mouvant et émouvant d'un entre-deux fuyant, paradoxal, du visible et de l'invisible à la fois, du présent et de l'absent, du voilement et du dévoilement, de la trace que l'on perd et que l'on retrouve pour la reperdre à nouveau (Stoichiță 1997). Cet « entre-deux » que le grand penseur du théâtre Georges Banu voyait comme situation emblématique exceptionnelle non seulement pour le critique, chercheur, proche de l'acte artistique, mais aussi et surtout pour le théâtre lui-même en tant qu'art, nous guidera au cours de cette étude, dans le but d'essayer de comprendre l'attrait qu'exerce toujours l'art du théâtre d'ombres, en étroite relation avec la danse, sur les spectateurs de tout âge et de toute époque. En les comparant aux statues, Georges Banu disait que « les marionnettes, en revanche, disposent d'une mobilité qui leur permet de bouger, d'être des objets d'art au repos, tout en préservant quelque chose de la dynamique propre au théâtre. Elles associent la durée de l'art et l'éphémère de la scène. J'aime les marionnettes parce qu'elles se placent justement dans ce gué, dans cet interstice à jamais suspendu » (Banu 2016, 84).

Martor 30/2025 - Bodies in Motion: Dance, Movement, Gesture

Nous parlerons ainsi des marionnettes et des ombres dansantes si présentes dans l'art théâtral de toutes les cultures du monde, ombres qui ramènent à la vie, depuis des mondes révolus, des êtres signifiants et significatifs pour les communautés qui les célèbrent, des personnages réels et historiques, bons ou mauvais, des personnages légendaires, mythologiques, divinités, monstres, esprits fantastiques, issus des désirs ou des peurs des mortels dans des moments de transition et de passage : le passage du jour à la nuit, de l'hiver au printemps, de la mort à la vie, d'un âge à un autre, d'un monde à un autre.

Il faut dès le début insister sur l'étroite relation entre le théâtre d'ombre et la danse. Leur origine rituelle témoigne de cette fraternelle coexistence sous le signe de la magie qui harmonise et donne une cohérence aux significations plurivalentes d'un monde qui ne nous est que partiellement accessible par les sens, un monde des apparences que le mouvement, la lumière, les sons et les parfums modulent, transforment, métamorphosent, dans des correspondances infinies. Ainsi, l'ombre et la danse, comme le masque, suggèrent sans désigner, montrent sans dévoiler, permettent à l'être humain de se détacher de la réalité concrète en la dépassant, dépassant ses propres limites dans le même temps. Le corps du danseur qui, aux origines, devenait oiseau ou bison, dieu ou esprit, pluie ou tonnerre, garde même de nos jours une certaine sacralité qui hypnotise par sa fluidité et par le défi lancé à la loi de la gravité. L'ombre qui accompagnait ce corps dansant autour du feu dans la nuit, légitimait son état second, supérieur, et en tant que double qui prend sur lui les mêmes fonctions et s'engage à n'exister que par le mouvement de ce corps absent qu'il reste au spectateur d'imaginer. Voilà pourquoi, dans les arts du spectacle contemporains, une compagnie de danse comme Pilobolus, qui se fait une mission de « tester les limites de la physicalité humaine » utilise aussi le théâtre d'ombres, la danse des ombres qui permet de donner vie, avec le matériau corporel de danseur, à des illusions magiques, en continuelle métamorphose¹. Et si Marcel Griaule disait à propos des masques Dogon qu'on ne peut les dissocier de la danse², nous pourrions dire de même des ombres qui entrent en scène : c'est le mouvement rythmé qui anime, qui donne vie et donc une « âme » à ces corps obscurs, qui ne sont que la trace d'un être dont la présence reste cachée, dont les contours se découpent par cette lumière qui autrefois était celle de la flamme vacillante d'un feu ou des bougies. Car, en effet, « l'ombre [...] découle naturellement du référent, comme si le modèle se glissait, se coulait dans la représentation » (Mauron 2001, 59).

Ces ombres qui ont une histoire peut-être aussi vieille que l'humanité, mais qui ont laissé de traces depuis plus de 2000 ans, ont évolué de manières très différentes au sein des arts du spectacle sur le chemin sinueux du rituel au divertissement et de l'Orient à l'Occident, et une grande partie d'entre elles depuis 2008³ a fini par être reconnue comme représentative pour le patrimoine culturel immatériel de l'humanité UNESCO.

Quelles sont les différences entre les types d'ombres et d'où viennent-elles ? Comment se fait-il qu'en Europe c'est le public enfantin qui est devenu le destinataire privilégié des ombres dites « chinoises » ? Quelle est la relation entre ce théâtre et les autres arts ? Et si la musique et la danse y jouent un rôle important, n'aurait-on pas ici la constante qui relie ces ombres entre-elles, en dépit des distances culturelles et spatiales ? Nous nous proposons de suivre ce fil et de jeter un regard théâtral historique, mais aussi analytique sur l'Orient et l'Occident des spectacles d'ombres, afin d'esquisser quelques réponses et de comprendre, à travers des exemples de spectacles de théâtre roumains contemporains, comment les ombres peuvent renaître et séduire dans un espace culturel qui n'en a pas la tradition, mais qui, comme d'autres espaces européens, a été ouvert à de multiples influences.



Des ombres et de l'enfance en Europe

Le théâtre d'ombres... quels souvenirs ces mots évoquent-ils ? Ce sont surtout des souvenirs d'enfance. Des images qui côtoient celles des spectacles de marionnettes ou qui rappellent les moments créatifs de bricolage à l'école, poupées en chiffons ou en carton découpé... et il y a aussi, peut-être, le souvenir des moments de solitude où, enfant, avant de se coucher, la lampe à côté du lit ou la petite veilleuse projetait des ombres étranges sur le mur, et où notre main, interposée entre la source de lumière et le mur, commençait à danser en prenant la forme de divers animaux, êtres ou objets des plus irréalistes. Pour chasser cette solitude et les incertitudes peuplées de craintes, l'être humain a su donner corps aux êtres qui surgissent de son imaginaire, en les apprivoisant, en s'en rendant maître. Le geste de l'enfant qui, d'une petite main, projette la grande gueule du crocodile prête à avaler le lapin dessiné par l'autre main et l'anéantit en serrant le poing et en retirant la main, n'est-il pas semblable aux gestes rituels et images propitiatoires des peuples archaïques ?⁴ La peur se calme ainsi et la magie de faire apparaître ou disparaître ces créatures reste dans le pouvoir de l'enfant. Si, pendant la journée, les jouets, les poupées et les héros en plastique sont les personnages auxquels il donne vie, le soir, il ne reste plus que leurs ombres, qui s'estompent lentement et se transforment en rêves.

Cette enfance, à laquelle les spectateurs adultes relient le théâtre d'ombres, on l'aime ou bien on craint de la retrouver, car on la confond souvent avec l'infantilisation. D'ailleurs, même des passionnés de la marionnette, qui l'ont réinvestie d'une mission de renouveau pour le théâtre moderne, comme Gaston Baty dans la première moitié du XX^{ème} siècle, ont eu tendance à reléguer le théâtre d'ombres à un niveau qui n'est pas tout à fait à la hauteur, pas tout à fait digne de la grande famille du théâtre de marionnettes dont il fait pourtant partie. Ainsi, dans l'introduction à *l'Histoire de la marionnette*, après avoir dit que ni les poupées en chiffons, ni les soldats de plomb, ni les automates n'étaient des marionnettes, on accorde le paragraphe suivant aux ombres :

Par contre, la variété, la spontanéité du jeu s'obtiennent librement de ces silhouettes découpées et articulées que sont les ombres. [...] Mais, silhouettes plates, ou plutôt immatérielles projections de ces silhouettes sur un écran, elles n'ont rien de commun avec les petits êtres à trois dimensions, en qui l'on s'accorde à reconnaître le type de la marionnette. (Baty et Chavance 1959, 6)

Par conséquent, les silhouettes projetées sur l'écran, images animées qui bougent librement, bien que douées de théâtralité, puisque l'illusion du libre mouvement articulé est là, n'étaient pas perçues, par un homme de théâtre, comme étant des marionnettes à part entière. Et Gaston Baty n'avait pas tout à fait tort, dans le sens où l'ombre n'est pas la marionnette elle-même, elle n'est qu'un des aspects visibles, un des signaux ou indices de la présence de cette figure, de cet être qui se découpe par un effet de contraste sur un fond de lumière, et dont on ne peut que supposer la consistance physique. La question qui se pose reste cependant la suivante : pourquoi bannir le bidimensionnel (ou plus justement le faux tridimensionnel) de cette poupée plate de la famille des marionnettes, alors que, finalement, l'ombre est toujours bidimensionnelle, indifféremment de la nature de l'être ou de l'objet projeté ? Que ce soit une marionnette découpée, une poupée tridimensionnelle sculptée ou un performeur en chair et en os, son ombre sera toujours plate et c'est justement à ce niveau et sur ce plan (que ce soit un drap, un mur ou tout autre fond qui puisse faire office d'écran) que se retrouvent tous et toutes, êtres et choses, en accédant ainsi à une dimension hautement symbolique et mystique, très bien



Fig. 1 : Atelier de théâtre d'ombres pour les enfants, par Beatrice Iordan, au Musée National du Paysan Roumain, Bucarest, 2024, crédit photo Vladimir Bulza.

exceptions près, du temps où le fameux Dominique Séraphin jouait ses ombres chinoises à Versailles devant Louis XVI en 1770. En effet, si nous relisons les écrits du XIX^{ème} siècle de Charles Magnin sur l'histoire de la marionnette, il est évident que la perspective généralement acceptée est celle qui voit de la « naïveté », là où la sculpture à bras mobiles de Jésus produisait des émotions religieuses au Moyen Âge et du divertissement, du pur amusement pour enfants dans les spectacles d'ombres. Magnin cite d'ailleurs la correspondance littéraire de 1770 du baron de Grimm qui affirme ne pas connaître « de spectacle plus intéressant pour les enfants » que le *Shattenspiel* :

il se prête aux enchantements, au merveilleux et aux catastrophes les plus terribles. Si vous voulez, par exemple, que le diable emporte quelqu'un, l'acteur qui fait le diable, n'a qu'à sauter par-dessus la chandelle placée en arrière de la toile, et il aura l'air de s'envoler avec sa proie dans les airs. Ce beau genre vient d'être inventé en France, où l'on en a fait un amusement de société aussi spirituel que noble ; mais je crains qu'il ne soit étouffé dans sa naissance par la fureur de jouer des proverbes. (Magnin 1981, 181)

Bien qu'il saisisse l'ironie de l'écrivain allemand francophone par rapport aux mœurs françaises, Magnin, après avoir passé en revue quelques aspects du répertoire des spectacles d'ombres et de marionnettes, conclut :

En résumé, les théâtres d'ombres chinoises et de marionnettes ont dans notre pays un grand avantage sur presque tous les autres spectacles : ce sont presque les seuls où nous n'apportons aucun esprit de contention et de critique, et où nous allions passer quelques moments avec la seule envie de nous amuser. (Magnin 1981, 188)

La plupart des chercheurs et historiens du théâtre du XX^{ème} siècle confirment le fait qu'à ses débuts en France, le théâtre d'ombres, surtout par le travail artistique de Séraphin « dont le nom était connu au point d'être devenu nom commun pour signifier 'Théâtre d'ombres' » (Baty et Chavance 1959, 60), était un divertissement simple et assez ingénu, et que son succès avait été dû surtout au comique, « à la variété et à la gentillesse » (Baird 1967, 147 ;

Fournel 1982, 148-149) de son répertoire, et aux personnages qui sont restés dans le folklore parisien, comme le petit chien noir Gobemouche. Mais il est possible que le succès ait été dû, dans un premier temps, à l'appellation même d'*Ombres chinoises*, qui ne semble pas avoir posé de problèmes avant les recherches poussées de spécialistes contemporains, et qui prouvent que cette association directe avec la Chine est douteuse et peu justifiée (Chen 2003, 48). En effet, l'histoire semble nous jouer toutes sortes de tours. Les Français, en important le théâtre d'ombres au XVIII^e siècle, l'ont appelé Ombres chinoises, bien que *les ombres à scènes changeantes* que Dominique Séraphin François a présenté au roi de France Louis XVI n'eussent rien à voir avec le type de marionnettes translucides, colorées et bidimensionnelles si fines et si spécifiques à la culture chinoise. Mais cela devait paraître exotique, et la Chine correspondait presque parfaitement à l'idée de l'Extrême-Orient, difficile à atteindre et donc précieux.

Pourtant, il y a une autre possible justification de cette appellation, car le père jésuite Jean-Baptiste Du Halde publie en 1735 un nombre de volumes sur la *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de Chine et de la Tartarie chinoise*, qui n'a pas dû passer inaperçu, au regard du goût du siècle pour l'exotisme oriental. Même si l'on peut s'accorder sur le fait que Du Halde n'était pas vraiment familiarisé avec ces spectacles d'ombres et que ce n'est pas lui qui a importé les ombres chinoises en France (Chen 2003, 46), il est néanmoins probable que l'association des ombres avec la culture chinoise lui soit en partie redevable. En effet, il mentionne dans un court passage du tome II de son ouvrage, la manière hors du commun dans laquelle les Chinois célèbrent le Festival des Lanternes vers la fin de janvier (le 15^e du premier mois) : il parle de Lanternes énormes de plusieurs sortes, peintes de figures animalières ou humaines, illuminées par un grand nombre de bougies, ou bien ornées de sculptures ou même de lanternes qui fonctionnent comme des salles de spectacles ou des écrans. La citation mérite d'être reproduite, car elle montre l'émerveillement presque enfantin que ces spectacles suscitaient :

Il y en a plusieurs où l'on représente des spectacles propres à amuser et à divertir le peuple : on y voit des chevaux qui galopent, des vaisseaux qui voguent, des armées en marche, des danses et diverses autres choses de cette nature. Des gens cachés, par le moyen de quelques fils imperceptibles, font mouvoir toutes ces figures.

D'autres fois ils font paroître des ombres qui représentent des Princes et des Princesses, des Soldats, des Bouffons et d'autres personnages, dont les gestes sont si conformes aux paroles de ceux qui les remuent avec tant d'artifice, qu'on croiroit les entendre parler véritablement. (Du Halde 1735, 96-97)⁶

Associées ou non à d'autres curiosités attrayantes comme les lanternes magiques et les zootropes, et bien qu'ayant été importées plutôt du Moyen Orient via l'Afrique du Nord, les ombres européennes se sont retrouvées étiquetées de « chinoises », grâce au contexte culturel du XVIII^e siècle, qui, ne l'oublions pas, voyait aussi jouer en grande pompe *L'orphelin de la Chine* de Voltaire au Théâtre de la Rue des Fossés Saint-Germain par la Comédie Française, en 1755. Avec la Révolution française, les spectacles d'ombres comme ceux présentés par Séraphin sont passés d'un théâtre de salon, aristocratique, à un théâtre populaire et satyrique pour un public de tout âge. Cette tendance a perduré au cours du XIX^e siècle, où s'est cultivé le goût pour les portraits en silhouettes noires réalisés au physionotrace et pour les caricatures, dans la lignée des études physionomiques de Johann Caspar Lavater, dont le fameux *Essai sur la Physiognomie Destiné à Faire Connoître l'Homme & à le faire Aimer*, publié en 1776 à Leipzig/Winterthur en allemand et en 1792 à Londres en anglais, avait connu un très

grand succès. Au-delà de la facilité de tracer le profil de tout un chacun, grâce aux machines présentées par Lavater, cette pratique enrichissait paradoxalement de mystère les nouvelles technologies de l'illuminisme, puisque l'ombre révélait pour Lavater, comme le remarque V. I Stoichita, le vrai « moi » de la personne représentée puisque « l'importance accordée au profil réside dans le fait qu'il est considéré comme une extériorisation directe de l'âme : sa composition même » (Stoichita 1997, 133).

De même, la scène-écran des « ombres françaises » va s'enrichir avec des narrations pré-cinématographiques comme celles de Rodolphe de Salis, avec Henri Rivière et Caran d'Ache au Cabaret du Chat Noir, dues à une mécanique de plus en plus performante et très compliquée (Baird 1967, 153).

La lumière jouait un grand rôle ; elle fournissait à elle seule les effets les plus remarquables et les plus inattendus. Rivière connaissait, pour les avoir toutes étudiées et expérimentées scientifiquement, les combinaisons les plus savantes des verres colorés dont il se réservait la préparation. Ces verres lui permettaient de modifier à son gré, et suivant l'effet qu'il voulait obtenir, l'atmosphère dans laquelle agissaient ses personnages. Ceux-ci, découpés à la scie, avec le plus grand soin, dans des feuilles de zinc, étaient ainsi que les décors, dessinés ou peints par des artistes de l'hospitalière maison. (Maindron 1900, 336)

D'un autre côté, une multitude de nouvelles pièces pour les enfants furent aussi écrites au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle, comme celles de Pauline Séraphin, nourries des contes de fées et des histoires puisées dans le folklore par les esprits romantiques. D'ailleurs, avant de devenir le marionnettiste de ses pupazzi noirs, l'homme de lettres Lemerrier de Neuville, avait, semble-t-il, commencé par découper des caricatures dans le périodique *Le boulevard*, qu'il collait sur du carton et « auxquelles il adaptait les bras mobiles, pour les faire gesticuler et bavarder » afin de distraire son petit garçon malade. Gaston Baty raconte que « Carjol (l'auteur des originaux) et Gustave Doré, trouvèrent l'idée amusante et poussèrent le journaliste dans cette voie » (Baty et Chavance 1959, 104). Trop simples, trop enfantines, « ces poupées désincarnées que sont les ombres » exerçaient quand-même « un attrait non dénué de mystère » (Baty et Chavance 1959, 102), décrit par les romantiques Théophile Gauthier et Gérard de Nerval, attrait que l'on retrouve au début du XXème siècle chez Edward Gordon Craig, avec la noble convention de son « Übermarionette » et ses « écrans » qui construisent des scénographies fabuleuses tout en rendant hommage au monde des marionnettes à ombres.

Il me semble important de citer ici Antoine Vitez, grand homme de théâtre du XXème siècle, qui s'est, lui aussi, passionné pour cet art, car il touche un point essentiel qui relie les ombres à une réception enfantine.

La marionnette remue en nous des choses profondes. Elle est l'art de la partie pour le tout, c'est la main à la place de la tête ou du corps entier. Cette saisie du tout par la partie réalise nos vœux d'enfance. Il est devenu difficile aujourd'hui de dire que la marionnette est l'art par excellence des enfants. Les montreurs souffrent de cette prison où on les enferma [...] et je comprends bien l'indignation des artistes exigeant reconnaissance pour l'âge vénérable de leur métier, son passé illustre et sa tradition dans le monde. [...] Mais au-delà du combat, je suis convaincu que la marionnette prend sa source dans les jeux secrets de l'enfance. Le petit d'homme se reconnaît dans l'*homunculus* : l'homme factice, artificiel, fabriqué par des mains et de taille réduite. Ce rêve est à nous et il ne faut pas en avoir peur⁷.



Fig. 2 : Atelier de théâtre d'ombres pour les enfants, par Beatrice Iordan, au Musée National du Paysan Roumain, Bucarest, 2024, crédit photo Vladimir Bulza.

Ce rêve auquel se réfère Vitez, au-delà de celui de l'enfant qui est en nous, est aussi le rêve de l'enfance de l'humanité, de la genèse, de la création, du moulage d'une matière inerte à laquelle on a insufflé l'esprit de vie, ou de la partie d'un autre corps à laquelle on a donné la forme et la dignité de l'ensemble. Et justement, le théâtre de marionnettes, et d'autant plus le théâtre d'ombres, donnent aux spectateurs le privilège de compléter cette dimension offerte par le petit écran du marionnettiste, selon la puissance de l'imagination de chacun, et de la transformer en un tout. Et même lorsque l'ombre n'est pas celle d'une marionnette mais la projection d'un objet ou d'un acteur/actrice, sa valeur métonymique est essentielle, comme nous le verrons plus tard, dans l'analyse des spectacles contemporains. Comme l'écrit si bien Agnès Pierron : « Avec la marionnette, nous sommes dans le domaine de la projection, du phantasme et il est plus juste de proposer des degrés d'appartenance qu'une définition réductrice. Gardons à la marionnette son ambiguïté et préservons-là de l'infantilisation » (Pierron 1982, 87).

En effet, bien que ces personnages soient en général petits, la flamme vivante des bougies peut les animer en leur offrant une ombre qui les accompagne et qui les fait grandir ou rapetisser en fonction de leur position par rapport à la source de lumière. C'est un art presque rudimentaire, qui n'a pas besoin de grand-chose pour exister, mais qui a donné naissance, au fil des siècles, à un extraordinaire artisanat de fabrication et de manipulation de figures fixes ou mobiles qui deviennent des personnages animés. Ces marionnettes à tiges ou à fils peuvent être opaques ou translucides, et donc noires ou colorées selon les matériaux dans lesquels elles sont taillées, qui varient d'une civilisation à l'autre. Cuir, bois, métal ou carton pour les opaques, et papier coloré ou peint, parchemin et cuir fin imbibé d'huile ou, plus récemment, même des matériaux synthétiques traversés par la lumière pour apparaître dans la couleur désirée.

Il faut aussi bien évidemment un écran, qui peut être constitué d'un simple drap de lit blanc tendu derrière un cadre pliant (comme on en trouve chez les marionnettistes ambulants en Inde), d'un tissu en fibres végétales : ortie, papier, coton, lin ou soie (pour les spectacles de la cour impériale chinoise), ou parchemin (dans l'Égypte médiévale), ou encore de fibre de verre dans l'Europe contemporaine. L'important est que les ombres se projettent joliment et clairement sur le support vertical de cet écran, grâce à une source lumineuse située entre la marionnette et l'interprète, qu'il s'agisse d'une petite lampe à gaz, d'une ou plusieurs bougies allumées, d'ampoules électriques ou même de la lumière du soleil, dirigée en obstruant partiellement les fenêtres d'une pièce.

L'un des plus importants romanciers japonais contemporains, Jun' Ichirō Tanizaki, s'attarde souvent dans son essai très raffiné *Éloge de l'ombre*, sur la consistance de l'obscurité éclairée par une bougie, très différente de l'obscurité extérieure : « L'obscurité visible de l'intérieur des pièces, dit-il, où il semble toujours y avoir une lueur vacillante, est un environnement propice aux fantômes, parfois même plus effrayant que l'obscurité extérieure » (Tanizaki 2019, 71). C'est en effet bien là, dans la fenêtre éclairée à laquelle donne forme l'écran de la toile tendue, que peuvent se manifester les esprits, si présents dans les cultures anciennes : ceux qui font peur mais aussi ceux qui sont bienveillants, pour nous, aujourd'hui, des images, des traces dansantes qui nous entraînent dans des mondes passés, oubliés ou retrouvés, nous reconnectant à la transcendance ou, au contraire, nous amusant, critiquant et tournant en dérision les mœurs de la société contemporaine.

Car il convient de préciser d'emblée qu'aussi terrestres ou enfantins que puissent être nombre de personnages du théâtre d'ombres d'aujourd'hui, en particulier dans les pays européens, à l'origine, ils reconnectaient le monde d'ici avec le monde de l'au-delà, qu'il s'agisse d'un au-delà céleste, transcendantal ou infra-mondain, à la fois des divinités et des démons, et des mortels qui ont franchi le seuil de l'éternité mais qui se rendent visibles sous forme d'ombre pour ceux qui acceptent d'y croire.



Différences culturelles et histoires des ombres

Ce n'est pas un hasard que l'histoire fascinante du théâtre d'ombres soit apparue il y a plus de deux mille ans en Extrême-Orient, dans les steppes d'Asie, en Inde puis en Chine et qu'elle soit étroitement liée aux mythes originels du monde et des civilisations de la terre. On ne sait pas exactement où se trouve le premier berceau de cette forme d'art, mais c'est en Inde que l'on trouve les plus anciennes traces écrites. Si nos sources sont correctes, le théâtre d'ombres est même mentionné dans le *Mahabharata*, l'un des textes sacrés de l'hindouisme, datant des premiers siècles avant Jésus-Christ, et dans la région de l'Andhra Pradesh, dans le sud-est de l'Inde, la tradition orale fait état d'ombres projetées sur une toile tendue, datant de 200 ans avant Jésus-Christ. Quoi qu'il en soit, à en juger par la large diffusion des spectacles d'ombres en Malaisie, en Indonésie, en Thaïlande et au Cambodge, qui mettent principalement en scène des personnages de la tradition hindoue, notamment du *Ramayana* et du *Mahabharata*, la prééminence de la culture indienne reste évidente, même si tous ces pays sont pour la plupart passés à l'islam ou au bouddhisme.

Les marionnettes plates indonésiennes, taillées dans une peau de vache et utilisées dans le théâtre d'ombres, sont parmi les plus complexes et les plus raffinées, connues sous le nom de *wayang kulit*. Manipulées par un *dalang*, leur rôle est sacré : elles manifestent le surnaturel sur terre et initient les jeunes aux légendes anciennes. La danse et la performance artistique



Fig. 3 : *Wayang kulit* indonésien, collection privée, crédit photo Ștefana Pop-Curșeu.

sont accompagnées par de véritables ensembles d'instrumentistes spécialisés dans le style musical de percussion *gamelan*, également inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO (en 2021).

Beth Osnes, chercheuse passionnée des traditions artistiques malaisiennes, explique : « Les spectacles d'ombres sont une sorte d'invitation physique aux forces du monde spirituel à apparaître et à séjourner pendant un certain temps dans le monde physique. Et comme les êtres spirituels n'ont pas de nature physique mais souhaitent être présents parmi les humains, les ombres sont le moyen idéal par lequel les êtres spirituels peuvent instruire, recevoir des offrandes rituelles, mettre en scène leurs histoires héroïques et ainsi faire perdurer la foi » (Osnes 2010, 12). (Fig. 3)

Ce théâtre est peuplé de personnages surnaturels bons et mauvais qui s'affrontent, ou d'êtres disparus depuis longtemps du monde des humains et qui interviennent soudainement dans les actions des mortels et disparaissent, aussi vite qu'ils sont apparus, dans la nuit des

temps. L'émergence soigneusement orchestrée du néant obscur et informe vers la forme dans la lumière, puis le retour à l'obscurité féconde est l'essence même du théâtre d'ombres, quelles que soient les religions et les croyances qui l'ont généré. C'est peut-être pour cela que d'autres cultures en ont également revendiqué la paternité à travers plusieurs légendes fondatrices.

La plus belle d'entre elles est la légende de l'empereur chinois Wu-ti, de la dynastie Hang, qui, vers 120 avant J.-C., pleure la mort de sa femme bien-aimée. Personne ne parvient à le consoler, sauf un vieux mage qui, nuit après nuit, derrière un écran de toile, fait apparaître devant lui l'ombre de sa belle épouse, redevenue proche de lui, mais qu'il ne peut plus toucher⁸. Fiction réconfortante et début d'un art qui ne sera validé en tant que tel que bien plus tard, au X^e siècle. Les premiers jeux d'ombres attestés dans l'histoire chinoise remontent à la dynastie Song (960-1280) et, comme le démontre Fan Pen Chen, de l'université de New-York, il n'y a pas de preuve réelle qu'ils soient apparus plus tôt (Chen 2003). Ce qui est certain c'est que cet art s'est répandu très rapidement et que, grâce à son succès tant à la cour impériale qu'auprès du peuple, il est devenu très sophistiqué, avec des figures taillées comme dans de la dentelle, des décors, du mobilier et des accessoires à la fois somptueux et raffinés, une variété et une complexité de détails uniques dans le monde du théâtre d'ombres, qui a dû impressionner les voyageurs européens ou les missionnaires comme le père jésuite Du Havre au XVIII^e siècle et qui reste un art encore vivant et très apprécié de nos jours, vu que dans la région de Huazhou, province de Shaanxi, par exemple, d'après les sources chinoises⁹, trois mille habitants travaillent dans l'industrie des figurines de théâtre d'ombres.

René Simmen, dans un splendide livre-album sur le monde de la marionnette, souligne l'importance de la manière dont l'écran sur lequel s'animent ces ombres magiques garde un lien permanent avec le monde de l'au-delà par son appellation même dans les différentes cultures : en Chine, le « voile de la mort », en Indonésie, à Java, « brume et nuages », en Turquie,

le « rideau du départ », dans le monde arabe, il apparaît comme la « toile du rêve », qui cache les secrets du Tout-Puissant (Simmen 1972, 72).

Il est important de souligner la présence constante de la musique et de la narration chorégraphiée, sans lesquelles ces ombres seraient des présences muettes. Tous les pays dans lesquels existe une tradition du théâtre d'ombres possèdent, d'une part, une richesse extraordinaire de légendes et de contes et, d'autre part, une longue histoire de la danse et d'un théâtre-danse, le plus souvent à masques, étroitement lié aux rituels religieux spécifiques. Pourtant, le seul genre de théâtre d'ombres dansé à proprement parler se trouve au Cambodge, avec une variante thaïlandaise. Il s'agit du *robam nang sbek thom*, « la danse des grands panneaux de cuir », qui rassemble des dizaines de performeurs qui dansent à l'unisson, d'un pas rythmé, en tenant au-dessus de leurs têtes de très grands panneaux de cuir d'environ 1,7m de haut devant et derrière un écran de 10 m de long, en plein air, la nuit, avec un grand feu allumé derrière pour projeter les scènes découpées sur les panneaux et raconter les histoires sacrées du *Ramayana* et du *Mahabharata* hindous. Il s'agit d'une danse très codifiée, qui chorégraphie des situations précises comme la marche, le vol, la bataille, la méditation, la douleur, la promenade, la réunion et la métamorphose (Simmen 1972, 98) et qui anime ainsi ces tableaux en les rendant « vivants » et compréhensibles pour les spectateurs. Tout comme à l'origine dans le théâtre d'ombres chinois ou encore dans les formes indonésiennes, les silhouettes découpées symbolisent des âmes parties et revenues pour un court moment précieux sur terre. Il est ainsi tout à fait compréhensible qu'il y ait un lien étroit, rituel, entre ombre et masque dans le cadre de cette communion théâtrale des performeurs et spectateurs, comme le précise Jacques Brunet :

Au Cambodge, la marionnette de cuir a la même fonction que le masque dans les danses sacrées ; c'est la divinité elle-même qui, après une certaine cérémonie de prise de possession, s'y abrite et entre, dans le vrai sens du mot, dans le danseur. L'artiste s'identifie alors complètement au personnage représenté par le panneau de cuir qu'il tient dans ses mains. (Brunet 1971, 41)



Fig. 4 : Séquence de théâtre d'ombre du spectacle : *Tzara arde și Dada se piaptână*. Production du Théâtre National de Cluj, 2016¹ crédit photo Nicu Cherciu.

¹ Spectacle (*Tzara brûle et Dada peigne ses cheveux*) conçu dans un style dadaïste, dédié à la mémoire de Tristan Tzara, texte Ștefana, Ioan Pop-Curșeu et Ion Pop. Masques, projections vidéo et théâtre d'ombres sont très présents sur scène dans un dialogue permanent, soulignant les recherches visuelles avant-gardistes.

En effet, plusieurs spécialistes parlent d'une sorte « d'état de transe » dans lequel entrent non seulement les performeurs mais aussi les spectateurs, grâce à la musique incantatoire hétérophonique et chorale, à caractère cyclique, basée surtout sur différents instruments à percussion et à cordes. « La durée spécifique de la représentation – du coucher au lever du soleil – contribue aussi à cet état altéré, car la combinaison entre une longueur extrême et le manque de sommeil produit une distorsion des modalités usuelles de perception » (Osnes 2010, 19). De même que le masque a besoin d'une corporalité et d'une voix codifiée, qui lui soient propres, l'ombre a besoin de son rythme et de sa chorégraphie, de sa « morphologie artistique » (Odangiu 2022, 172). Et

nous verrons que, toutes proportions gardées, l'ombre joue un rôle similaire au masque dans le théâtre contemporain européen aussi et, bien qu'ayant complètement perdu son côté mystique et rituel, c'est toute une poésie chorale qui vient suppléer à ce besoin de mystère et qui entoure l'ombre de son aura si spéciale et crée ainsi la magie toujours surprenante de ce théâtre. (Fig. 4)

Aujourd'hui, la plupart des spécialistes s'accordent à dire que le théâtre d'ombres n'est pas arrivé en Europe directement de Chine, ni d'Inde, son berceau le plus ancien, mais du Proche-Orient, en passant par différentes étapes difficilement identifiables. Il existait au XVIII^{ème} siècle, époque de forte importation du théâtre d'ombres en Europe, un autre type de théâtre d'ombres, très connu et qui s'était répandu dans le monde arabe, mais aussi dans la région de l'ancien Empire byzantin. Il s'agit du célèbre Karagöz turc, apparu au XVI^{ème} siècle (Puchner 2014, 161), qui a prospéré dans tout l'Empire ottoman et qui, inscrit au patrimoine culturel international de l'UNESCO en 2009, est le seul théâtre traditionnel turc, soutenu au fil des siècles par le fait que le théâtre d'ombres est aussi le seul type de théâtre facilement accepté par les communautés musulmanes modérées en raison de l'interdiction de la représentation figurative d'êtres humains.

Mais le Karagöz est très différent des formes d'Extrême-Orient. Non pas tant en ce qui concerne le savoir-faire des marionnettes -bien que les figures translucides et colorées soient manipulées à l'aide de tiges horizontales et non verticales comme pour la plupart des autres marionnettes plates-, mais en ce qui concerne le contenu dramaturgique. Les personnages principaux de ce théâtre ne sont pas des divinités, des héros mythologiques, historiques ou des princesses de noble naissance, mais des gens simples et ordinaires nommés Hadjivat et Karagöz. Le premier est érudit, droit, avec une barbe en pointe, rationnel, bien élevé et cultivé. Karagöz, au contraire, est légèrement relevé par derrière, barbu, chauve avec un grand turban sur la tête et un gros œil au beurre noir, qui lui a aussi donné son nom. Il est d'origine Tzigane, turbulent, râleur, tyrannique, paresseux, vaniteux et indiscipliné, ne respecte aucune règle et a beaucoup de succès auprès des femmes. Les deux sont de très bons amis, bien que Hadjivat se fasse toujours battre et que Karagöz réussisse à se tirer d'affaire comme par magie.

Les autres personnages sont très variés et reflètent la société et les croyances turques : femmes de tous types et de toutes conditions, Albanais, Grecs, Kurdes, Africains, Juifs, soldats, cavaliers, musiciens, danseurs, paysans, animaux, êtres fantastiques comme les sirènes ou le nain Bebe Ruhi. Des personnages colorés et vivants qui se moquent des mauvaises habitudes, des défauts et des vices, des lois et des règles sociales. Là encore, une légende fondatrice perpétuée par la tradition orale mérite d'être rappelée : on raconte que lors de la construction d'une mosquée à Bursa par le sultan Orhan (1326-1359), deux ouvriers, l'un charpentier, l'autre maçon ou forgeron, appelés Karagöz et Hadjivat, faisaient toujours rire les autres ouvriers par leurs blagues et leurs plaisanteries, ralentissant ainsi le rythme des travaux sur le chantier. Le sultan, furieux de ce retard, les arrêta et les pendit. Pris de remords, car il avait lui-même souvent été très amusé par les plaisanteries des deux hommes, le sultan demanda à l'érudit et artiste Sheik Küsteri de les ramener à la vie par son art (Nicolas 1982, 40; Baird 1967, 84). C'est ainsi que naissent ces personnages charismatiques à la verve extraordinaire et à l'humour épais et populaire, plein de défauts sanctionnés par les rires du public.

Cependant, il est intéressant de noter que, bien qu'il s'agisse d'un théâtre de farce, Hadjivat évoque au début de chaque pièce d'ombres, dans le prologue, le patron de la guilde des marionnettistes, le légendaire Sheikh Küsteri, mais légitime également ce genre théâtral par la prière demandant la protection divine d'Allah avant la représentation, avec l'apparition de l'arbre de vie, une image d'ouverture qui renvoie à une tradition beaucoup plus ancienne,

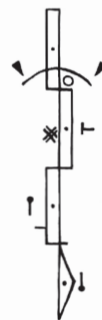




Fig. 5 : Table d'un marchand de figurines grecques de théâtre d'ombres Karghiosis, Athènes, 2025, crédit photo Ștefana Pop-Curșeu.

également présente dans le théâtre d'ombres indonésien (And 1963, 30-32). Existe-t-il donc un lien entre le théâtre d'ombres extrême-oriental et le théâtre d'ombres turc, malgré des évolutions totalement différentes ?

En fait, il existe de nombreuses hypothèses sur la manière dont il est entré dans l'Empire ottoman. Si l'on se tourne à nouveau vers les sources, peu nombreuses, on constate que certaines formes ont pu être apportées vers l'ouest par des tribus roms nomades du Rajasthan ou des îles de Java aux IX^{ème} et X^{ème} siècles, ou peut-être importées d'Égypte par le sultan Selim Ier au XVI^{ème} siècle, où, sous le règne des Mamelouks, l'art s'était considérablement développé. Les chercheurs reconnaissent que les peuples nomades turcs d'Asie centrale semblent également avoir pratiqué le théâtre d'ombres dès l'an 1000 environ, mais comme ces tribus n'avaient pas de culture écrite, aucune trace n'en a été conservée... Certaines sources citent cependant le célèbre

poète soufi persan Farid ud din Attar, auteur de *La Conférence des oiseaux*, qui comparait le monde à un théâtre d'ombres et admettait s'être inspiré de l'art d'un marionnettiste du Khorasan, province où vivaient de nombreux Turcs nomades avant l'invasion de Gengis Han (Chen 2003). Plusieurs historiens affirment également que le terme Khayal al-Zill, qui signifie théâtre d'ombres en arabe, était mentionné aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, tandis qu'au Turkistan ces spectacles conservent leur nom de l'époque des tribus nomades : *cadir hayal*, qui signifie « spectacle sous la tente » (Sabn' Esat Siyavusgil 1961, 5-6 ; Chen 2003, 30).

Il est donc très probable que ce type de théâtre était une pratique courante des populations turques d'Asie centrale qui descendirent vers le sud jusqu'en Iran puis en Égypte, où l'on trouve entre le XIII^{ème} et le XVI^{ème} siècle les marionnettes bidimensionnelles qui se sont perpétuées sous le règne des Mamelouks (1250-1517). Ces marionnettes semblent être une des clés : fabriquées en peau de chameau ou de buffle, elles sont moins mobiles et opaques, ce qui les distingue de leurs sœurs colorées translucides du genre Karagöz, mais elles peuvent nous donner un indice sur la façon dont les ombres « chinoises » ont pénétré en Europe occidentale, car des silhouettes noires similaires ont été attestées en Tunisie, en Algérie et dans l'Italie du XVII^{ème} siècle (Puchner 2014, 173).

Transportées sur les routes commerciales, par mer et par terre, les marionnettes plates sont arrivées de deux directions différentes dans les champs de foire européens : d'une part, en Grèce, où c'est le Karagöz turc qui est devenu le Karghiosis, ne modifiant que partiellement son caractère et enrichissant son répertoire avec des personnages de la société chrétienne : le prêtre, le diable, les enfants, les bergers, les marchands et des personnages du folklore grec

(Baird 1967, 79); (Fig. 5). Il s'agit d'adaptations de style et de contenu qui sont explicables par un début d'émancipation socio-politique grecque par rapport à la domination ottomane. D'ailleurs, ce nom propre a donné en roumain l'adjectif « caraghios » qui signifie « drôle », puisque les principautés roumaines étaient aussi sous contrôle politique ottoman puis fanariote et en subissaient donc les influences culturelles. D'autre part, comme nous l'avons déjà discuté plus haut, le divertissement des spectacles d'ombres a pénétré dans les cours princières et salons aristocratiques d'Occident, où d'amusants spectacles de théâtre d'ombres avec des personnages issus de la société de l'époque ont commencé à être joués dans la seconde moitié du XVIIIème siècle. Dans les deux cas, les personnages étaient en carton, et les ombres noires, sombres, obscures n'avaient presque rien à voir avec le mystère et le frisson sacré du monde de l'au-delà présents dans les spectacles archaïques d'Extrême-Orient, mais créaient une nouvelle magie de la rencontre spectaculaire de l'ombre et de la lumière, la magie des effets pré-cinématographiques.



La magie musicale et cinématographique des ombres contemporaines

La modernité a vu s'accroître l'inventivité artistique quant à l'utilisation des ombres dans les arts du spectacle, surtout grâce aux croisements avec l'art cinématographique naissant, qui était devenu à son tour, au moment des avant-gardes, un véritable laboratoire du visuel. La photographie, les projections sur scène, les jeux de lumière électrique, les montages et les effets spéciaux des expressionnistes, des dadaïstes et des surréalistes ouvraient de nouvelles voies de recherche et d'exploration du potentiel expressif surtout de l'image en noir et blanc, sépia, puis, plus tard en couleur. Mais beaucoup de cinéastes ont regretté le passage à la couleur filmique, trop réaliste, François Truffaut lui-même, par exemple, préférant les nuances infinies du noir et blanc, tout comme des artistes importants ont regretté le passage du film muet au film parlé pour des raisons semblables. Benjamin Fondane, par exemple, dans son texte *Du muet au parlant. Grandeur et décadence du cinéma, 1929-1930*, attire l'attention sur la perte de la poésie et du potentiel du cinéma muet de créer un « langage universel » tant désiré par dada et les avant-gardes historiques. Et si nous pensons aux fascinants ciné-poèmes de Man Ray (*Emak Bakia*, de 1926, et *L'Étoile de mer*, sur un poème de Robert Desnos, 1928) ou à *La Coquille et le clergyman* de Germaine Dulac, sur un scénario d'Antonin Artaud (1928), pour ne citer que quelques-uns des grands films de cette époque, il est impossible de ne pas saisir la séduction opérée par la confrontation des ombres et de la lumière, qui se disputent, s'embrassent, se croisent, se fuient et se retrouvent, donnant naissance à des contrastes et à des formes d'une séduisante poésie et induisant au spectateur un état d'hypnose ou de transe esthétique très semblable à celui ressenti devant le théâtre des ombres dansantes du Cambodge ou devant des masques étranges auxquels renvoient les visages empreints d'expressions fondamentales, des acteurs et actrices de ces films. Comme le décrit subtilement Ioan Pop-Curșeu, dans un article sur le cinéma dada et surréaliste,

La danse des cols de chemise d'*Emak Bakia* se métamorphose en un vertige des formes rappelant même parfois les sculptures de Brancusi. C'est une danse des transformations, où les formes découlent l'une de l'autre, dans une dynamique permanente, où la forme de départ – le col de chemise – finit par se perdre, devenant jeu d'ombres et de lumière sur le carrelage. (Pop-Curșeu 2016, 16)



Fig. 6-7 : *Slugă la doi stăpâni* [Serviteur de deux maîtres], au Théâtre National de Cluj (2003), crédit photo Nicu Cherciu.

Nous n'avons pas le temps ici de nous attarder sur les ombres au cinéma ou dans les animations, vaste et attrayant sujet¹⁰, mais il était important de mentionner cette idée de « langage universel », dont on ne peut pas les dissocier, un langage des corps en mouvement, un langage des jeux de lumière et des émotions, qui précède le langage verbal qui est aussi un langage propre à l'enfance, un langage à énigmes, mystérieux, séducteur et provocateur, en d'autres termes qui relève de ce qui est perçu en tant que « magique », que les ombres connaissent et à qui est due, en grande de partie, l'association de ce théâtre à un public prêt à laisser gambader son imagination. Ce langage, si précieux, est peut-être une des raisons pour lesquelles le théâtre d'ombres n'a pas disparu et n'est pas prêt à le faire, mais se réinvente continuellement dans les limites de sa technique d'origine, artisanale, primaire et accessible, ou bien en profitant des nouvelles technologies et entrant dans des combinaisons scénographiques incroyables et fascinantes, comme celles décrites par l'artiste Sylvie Chartrand, où se rencontrent « les inversions, superpositions et substitutions du corps et ses doubles (l'ombre en particulier), les présences incertaines et les identités troublées par la métamorphose, l'altération de la silhouette humaine au seuil de l'informe » (Chartrand 2018, 21)¹¹. Nous ne parlerons pas de celles-ci, ni des nombreuses troupes de théâtre de marionnettes et animation qui ont continué au cours du XX^{ème} siècle et de nos jours à composer des spectacles pour les plus petits, dans l'esprit des contes et des histoires amusantes de Séraphin. Le terrain propice de développement des ombres se voit là où le théâtre dramatique, comique ou musical en a besoin et dans la manière dont il les utilise.

Ainsi, en regardant du côté des productions théâtrales roumaines récentes, nous pouvons donner quelques exemples qui viennent étayer nos remarques à propos de l'évolution du théâtre d'ombres en Europe qui, tout en allant dans une direction complètement différente des spectacles archaïques orientaux, a retenu, dans son étonnante diversité, la symbolique fondamentale de ces ombres, leur secrets, leur existence ambiguë entre apparition et disparition, leur magie complexe, blanche, enfantine et comique ou bien noire, macabre et angoissante, mais toujours surprenante. Bien qu'ayant perdu leur sacralité originale, les ombres ont gardé leur pouvoir d'attraction et de séduction pareil à celui des masques, qu'ils continuent souvent d'accompagner. Ce n'est donc pas un hasard si nous les retrouvons dans des mises en scène de pièces de Goldoni, comme par exemple dans *Slugă la doi stăpâni* (*Arlequin, serviteur de deux maîtres*), dans la vision scénique de Mona Marian, au Théâtre National de Cluj (2003), dans la scénographie d'Eugenia Tărășescu-Jianu. Les ombres annoncent ici les masques des acteurs de la commedia dell'arte qui arrivent, et s'installent en scène, avec leur théâtre ambulante. Avant de voir Arlequin, Brighella, le Dottore, le Capitano et Pantalone,

le spectateur les devine en voyant leurs silhouettes avancer lentement, sur l'illustration musicale de Corina Sîrbu et se découpant en contre-jour sur l'écran illuminé par la lune. Ces projections créent une atmosphère onirique et ouvrent les portes de l'imagination théâtrale. Tacitement, le spectateur a signé ainsi le pacte de la convention ludique d'un monde qui fonctionne selon d'autres lois. (Fig. 6-7)

Ce sont les lois d'une magie qui rend visible l'invisible, qui se rit de la réalité concrète du quotidien et joue des tours à la perception sensorielle. Et si les séquences d'ombres font partie de la marque personnelle de la metteuse en scène, passionnée par les marionnettes, les masques et les avant-gardes, elle n'est pas la seule à en avoir saisi le charme et le potentiel magique. Dans son interprétation contemporaine de *La Tempête* de Shakespeare en 2019, Gábor Tompa utilise, pareillement au magicien Prospero de la pièce, les ombres des acteurs en projection comme en contre-jour dans une scénographie qui fait entrer les spectateurs dans la boîte noire d'une *camera obscura* ou d'une lanterne magique. C'est également un espace de toutes les possibilités, des visions, hallucinations, illusions et projections infinies qui est construit par une autre artiste roumaine passionnée par les masques, Carmencita Brojboiu (scénographe du spectacle). Cet espace lui-même est un masque, un masque neutre, d'une pureté effrayante. Un espace abstrait, fait d'écrans blancs qui deviennent le piège, le labyrinthe de la réalité virtuelle qui trompe les personnages faussement naufragés, ennemis du maître de l'île, qui brouille leur vue, leur ouïe, leur sens de l'orientation en en faisant de véritables marionnettes dans les mains d'Ariel et sous la baguette magique de Prospero. Comme l'explique le metteur en scène dans la brochure de présentation du spectacle :

La Tempête est la pièce de Shakespeare dont la structure se rapproche le plus de la musique. La musique a une forme précise, abstraite. C'est pourquoi, pour moi, la baguette magique est aussi une baguette de chef d'orchestre, avec laquelle Prospero orchestre la tempête dès le début. Lorsque Prospero brise la baguette, il ne reste plus rien dans le théâtre. Tout disparaît. Même les projections qu'il orchestre... C'est extraordinaire ce système de miroitement dans lequel la même situation se joue dans le farcesque et dans le grotesque, et dans le tragique et dans le politique¹².

En effet, il s'agit d'une orchestration visuelle et auditive qui combine du point de vue scénographique, projections vidéo, montages, collages de peintures, lumières et ombres. Et chaque fois que les personnages perdus entrent en scène, ils le font en tant qu'ombres, avant de se retrouver eux-mêmes et de se dévoiler toujours un peu plus devant leurs compagnons et devant les spectateurs. Comme dans une *camera obscura*, l'œil du grand mage les surveille attentivement et en contrôle chaque mouvement, en se réjouissant du spectacle. Ici, rien

Fig. 8-9 : *Furtuna* [La Tempête], Théâtre National de Cluj, 2019, crédit photo Nicu Cherciu.





foto: Nicu Cherciu © TNC

Fig. 10-11 : *Cântece de speriat frica* [Des chansons pour effrayer la peur], Théâtre National de Cluj, 2024, crédit photo Nicu Cherciu.



foto: Nicu Cherciu © TNC



Fig. 12-13 : *Cântece de speriat frica* [Des chansons pour effrayer la peur], Théâtre National de Cluj, 2024, crédit photo Nicu Cherciu.



Fig. 14 : *Cântece de speriat frica* [Des chansons pour effrayer la peur], Théâtre National de Cluj, 2024, crédit photo Nicu Cherciu.

n'échappe à cet œil démiurgique et les ombres y retrouvent leur valeur sacrée, magique, en faisant descendre, symboliquement, les personnages dans le royaume des morts pour les en faire ressortir pardonnés, purifiés. (Fig. 8-9)

Max Milner, dans son bel essai sur l'ombre, *L'envers du visible*, affirmait à juste titre que « les croyances dans la solidarité profonde et la communauté de destin entre l'être humain et son ombre aboutissent, dans les religions qui croient à une existence après la mort, à l'idée que l'ombre constitue la part de l'homme qui lui survit et qui le représente dans l'au-delà : non pas son âme dans le sens spiritualiste du terme, mais une émanation de son être qui reste matérielle, quoique non sujette à la corruption et inaccessible au sens du toucher » (Milner 2005, 23-24). Ce constat qui rejoint le noyau des plus anciennes légendes de la naissance du théâtre d'ombres en Orient reste valable aussi dans les mises en scène contemporaines qui accordent une place importante au symbole et à la suggestion et qui ont besoin de rendre visible ce qui survit de l'être humain quand il n'est plus là physiquement, mais quand il a laissé une trace dans le monde, devenant ainsi une présence saisissable mais intouchable.

Nous retrouvons cet emploi poétique et dramatique de l'ombre dans un des plus récents spectacles-concerts signés par la cantatrice roumaine Ada Milea : *Des chansons à faire fuir la peur*¹³, d'après les textes de la lauréate du Prix Nobel, Herta Müller. Ici, les ombres sont plurivalentes, elles habitent le monde intérieur de l'écrivaine et se détachent de sa mémoire, en prenant contour dans ses écrits, en devenant personnages dans un collage où le poids de la réalité trop douloureuse s'éthérise par le jeu du translucide et de l'opaque sur l'écran de la feuille blanche du livre de sa vie. Souvenirs et projections mentales, désirs et peurs se retrouvent dans ce second plan, très visible, de la toile de fond, de cet écran toujours présent au centre avec sa double fonction : celle de bouclier ou de paravent, derrière lequel le personnage principal peut se retirer pour se protéger ou se retrouver soi-même, et fenêtre ouverte ou miroir, qui lui permet, et nous permet en tant que spectateurs, de sonder son âme, de voir ce personnage un peu plus à découvert. (Fig. 10-11)

Ainsi changent de statut les personnages qui passent de la scène située devant l'écran sur celle placée derrière celui-ci, y compris la jeune écrivaine qui quittera son pays pour échapper au piège de la Police politique communiste (*Securitatea*). Ils deviennent des souvenirs, des projections chères ou effrayantes, mais dont l'héroïne peut se détacher et retrouver son courage. Les ombres mêlées avec sensibilité à la musique prennent vie et recomposent, avec les découpages des mots chers mais douloureux, une réalité que l'âme exilée peut affronter. Des mots comme *neige* (zăpadă), *ciel* (cer), *carrousel* (carusel), *fabrique* (fabrică), *peur* (frică), *mouchoir* (batistă), se miroitent et se répondent en tant que paroles des chansons, découpages en carton et ombres, et se chargent ainsi d'une consistance chorégraphique à part, puisque dans la scénographie créée par Alexandra Mureșan, ils sortent de derrière les tables, glissent sur le sol, sont projetés dans les airs, se laissent fouler aux pieds par le l'officier de la *Securitate*, apparaissent sur les murs et dansent dans les mains et dans les chansons des personnages.

Le rôle des ombres dans ce spectacle est complexe, puisque ce sont elles qui permettent de jouer avec la chronologie et la spatialité, mais elles ont aussi quelque chose de très ingénu, de simple, sans prétentions, et c'est une manière d'expression artistique qui correspond bien à l'esprit des chansons et de la musique composées par Ada Milea. Ces ombres sont un support, un rappel, une aide, une joie car elles ne représentent que le souvenir d'une tristesse, mais aussi une trace ineffaçable, les sédiments d'une vie faite de sentiments, de décisions, de liens rompus, de projections, en d'autres mots elles sont les contours visibles des peurs à vaincre par l'acte artistique. (Fig. 12-13)

Deux autres spectacles-concerts méritent encore notre attention ici, car ils complètent le paysage des ombres contemporaines que nous voulions présenter pour plusieurs raisons : l'utilisation de techniques du théâtre d'ombres d'une manière très créative, chaque fois nouvelle et adaptée aux besoins dramaturgiques divers, l'association constante avec la musique et le mouvement rythmé, la visée d'un public mélangé, de tout âge, et la richesse de la performance des ombres dans le cadre du genre comique aussi bien que du genre dramatique qui sont caractéristiques des spectacles d'Ada Milea. (Fig. 14)

Comme nous l'avons vu, l'histoire du théâtre nous montre que pour que les ombres produisent un effet théâtral, elles doivent bouger, danser, parler ou, pour le moins, apparaître et disparaître. En fait, nous pouvons nous rendre compte que plus les personnages-ombres sont en mouvement et plus comique en est l'effet. Moins ils bougent et plus sérieux en est le message, comme si leur origine sacrée, le mystère de leur relation avec la mort ou avec un au-delà inaccessible refaisait surface pour quelques instants. Car il faut reconnaître en effet que bien que nous ayons ici un théâtre qui utilise et intègre les ombres et non pas un théâtre d'ombres à part entière, l'assertion de René Simmen pour qui, « ce théâtre plus que tout autre, tient de la sorcellerie, de la magie, du mystère » (Simmen 1972, 72), garde toujours sa validité.

De plus, chez Ada Milea, ces ombres sont une permanente invitation au voyage, avec tout ce que ce voyage a d'imprévu, de mystérieux et même d'effrayant, que ce soit le voyage mental de retour dans le passé communiste du personnage de l'écrivaine Herta Müller (dans *Chansons à faire fuir la peur*), le voyage imaginaire d'Alice (dans l'adaptation libre d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll 2019) ou le voyage du pingouin Apolodor (d'après le livre homonyme du surréaliste roumain Gellu Naum 2014). C'est sur ces deux derniers spectacles que nous nous attarderons un peu avant de conclure, car nous retrouvons ici le monde de l'enfance que les ombres européennes ont peuplé au cours de leur histoire et le font toujours.

Dans le spectacle-concert pour enfants *Apolodor*¹⁴, il n'y a pas de décor. Une moitié de la scène est occupée par les acteurs-musiciens et chanteurs qui ont le rôle de conteurs, mais qui revêtent aussi quelques éléments de costume, en devenant ainsi de plus crédibles témoins des invraisemblables aventures du pingouin Apolodor. L'autre moitié est l'espace vide où bouge le pingouin : l'écran très grand au fond, l'acteur jouant Apolodor devant, qui parle, réagit, revit sans cesse son propre voyage, à l'aide de Loumi, un réfrigérateur mobile qui l'accompagne partout. Le spectacle commence dans le noir complet, avec l'écran seul allumé d'une couleur chaude, projetant les ombres de trois personnages, figurines de grandes dimensions découpées dans du carton : Apolodor, le chat Titz et le chameau Suzie, ses amis du jardin zoologique de Bucarest. De ces trois ombres noires, dessinées de manière non réaliste par l'artiste plastique Paul Mureșan, hyperbolisant la tête du chat et la rapprochant du masque, mais laissant le chameau de profil, debout, comme s'il était bipède, se détache le pingouin qui s'avance vers le public, en abandonnant sa tête animalière. Il ne rejoindra ses deux amis qu'à la fin du spectacle, quand, après avoir fait le tour du monde et après avoir retrouvé sa grande famille qui lui manquait, il se rend compte que sa place est dans le cœur du Zoo où il chantait avec Titz et Suzie. Comme le précise Ada Milea, dans la brochure de présentation du spectacle :

Apolodor est une sorte de carte géographique musicale des voyages du pingouin de Gellu Naum. A la place de photos, il y a un écran avec des ombres mouvantes. Dans cette zone-là, tout être humain peut changer de forme pour devenir personnage. Et il y a aussi des personnages (surtout des animaux) qui, dès qu'ils sortent de derrière l'écran, peuvent ressembler à des humains.¹⁵
(Fig. 15-16)





Fig. 15-16 : *Apolodor*, Théâtre National de Cluj, 2014, crédit photo Nicu Cerciui.

En effet, entre les animaux et les humains, il y a une symbiose parfaite en scène, car la convention fonctionne à merveille, grâce aux masques associés aux ombres, à la musique et au mouvement, au passage rapide d'un personnage à l'autre et d'aventure en aventure. D'ailleurs, l'écran aux ombres fonctionne mieux qu'un simple album-photos classique. Il est vivant : les « photos » surprennent les jeunes spectateurs en bougeant une main, la tête ou en se transformant en de véritables animations. Ainsi, par exemple, le palmier qu'Apolodor trouve dans une oasis en Afrique est habité par plusieurs singes dont l'un tombe amoureux et lui construit toute une histoire qui se traduit en images-ombres par une sympathique mise en abîme visuelle qui déclenche les rires du public. (Fig. 17-18)



Fig. 17-18 : *Apolodor*, Théâtre National de Cluj, 2014, crédit photo Nicu Cerciui.

On pourrait se demander pourquoi ne pas avoir choisi des projections vidéo ou des animations cinématographiques pour raconter les voyages du jeune héros de Gellu Naum. Il y aurait eu plus de couleurs, de mouvements, d'envoûtements peut-être. En fait, c'est ici que se fait la différence entre l'Art divertissant et le simple divertissement. Utiliser le théâtre d'ombres équivaut ici à montrer un double respect : et pour l'esprit avant-gardiste de l'auteur et pour les spectateurs qui deviennent ainsi des partenaires de la création théâtrale. D'un côté, le spectacle reste fidèle à cette vision ludique, volontairement artisanale, des premières

avant-gardes qui ont inspiré le surréaliste Gellu Naum et la mise en scène va tout à fait dans la direction presque radicale qu'Alfred Jarry proposait en 1896 dans son article « De l'inutilité du théâtre au théâtre » soit, rappelons-le, une scène sans décors, avec des écriteaux pour signaler les changements d'espace car, disait-il, « il est juste que chaque spectateur voie la scène dans le décor qui convient à sa vision de la scène » (Jarry 1896, 468)¹⁶. Les écriteaux sont ici dérisoires, des *post-it* colorés, qui marquent sur un énorme globe terrestre le parcours et les arrêts du pingouin voyageur mais le principe y est. De même, les personnages-ombres marquent par chacune de leur apparition une nouvelle étape dans l'avancée du personnage principal et sont facilement retenus par le regard des spectateurs grâce à leur caractère d'« effigie du personnage », pour reprendre les mots de Jarry. Il est intéressant que cette question de choix entre ombres et projection filmique se posait déjà au début du XX^{ème} siècle, comme le montre un commentaire d'un certain G. M. (peut-être Georges Méliès), dans l'article « Les ombres chinoises », *La Vie au Patronage* n° 3 du 15 juillet 1909 :

Mais, dira-t-on encore, l'ombre chinoise et le cinématographe ne sont-ils pas deux ennemis jurés et l'ombre peut-elle supporter la comparaison avec son omnipotent confrère. [...] Le cinématographe est une invention géniale, les ombres sont des plus pures sensations du Beau et il y a entre ces deux projections toute la différence qu'il y a entre une photographie et un tableau. Celui-ci est factice mais aimable, celle-là est réelle mais brutale. Le cinématographe enfin c'est la *Vie*, les ombres c'est l'*Art*. (G.M. 1909, 170-1)

Si nous revenons à *Apolodor*, le rythme de la parole parlée alternée avec et étayée par la parole chantée, accompagnée par ces ombres qui, tout comme les masques utilisés, sont simples mais très expressives et donc « universelles » (Jarry, 1896, 471), laissent place à l'imagination du jeune public, sans lui proposer des suites d'images filmiques toutes faites. Le film est à faire par chaque jeune ou moins jeune spectateur car le spectacle respecte ainsi la temporalité spécifique de l'histoire racontée, avec ses moments d'attente, de surprise, et de reprises. C'est ainsi qu'à l'aide des ombres, l'enfant voyage à son tour de l'Afrique au États-Unis, il échappe au bandit de Connecticut, il est envoyé sur la lune par des membres du Ku Klux Klan, devient un héros, retombe sur terre et, repêché par un Afro-américain, se remet en mer vers le Pôle Sud, échappe au pirate, arrive dans les mains d'un savant fou et du robot de ce dernier, puis, enfin, retrouve sa famille en Antarctique, cette famille qu'est le public même. Le cercle du conte se referme sur lui-même avec Apolodor qui repart derrière l'écran et retourne ainsi à l'état d'ombre éternelle, afin que l'histoire puisse recommencer à l'infini avec chaque nouvelle représentation. (Fig. 19-20)

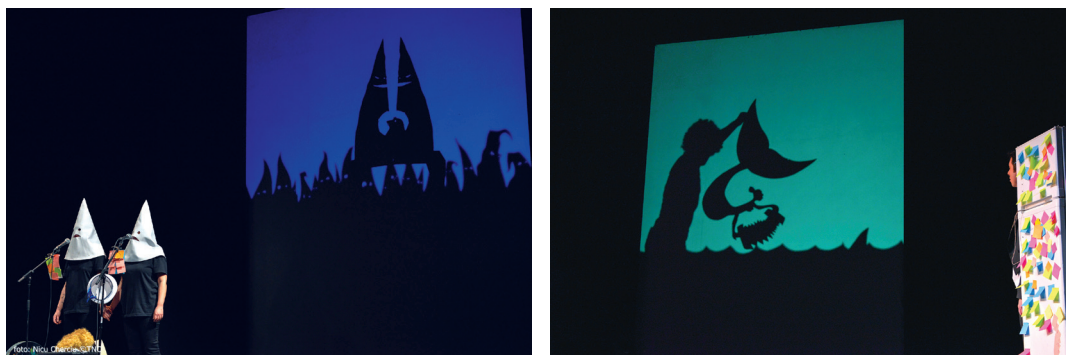


Fig. 19-20 : *Apolodor*, Théâtre National de Cluj, 2014, crédit photo Nicu Cherciu.



Fig. 21-22 : *Apolodor*, Théâtre National de Cluj, 2014, crédit photo Nicu Cherciu.

Il y a une belle poésie enfantine de ces ombres : le contraste entre le noir contour des figurines et la blancheur ou la couleur de l'écran éclairé « définit les formes des marionnettes et se meut avec leurs mouvements, ayant une apparence à la fois liquide et solide ». Elles sont faites de ces ingrédients « élémentaires qui composent nos journées, la lumière (le jour), l'obscurité (la nuit) et le mouvement (l'effort, l'amour, les conflits et le sommeil) qui finissent par échapper à notre attention. Ainsi, la clarté du spectacle d'ombres, le simple contour de la forme, nous renvoie à ce qui est essentiel » (Osnes 2010, 11). Ces observations que Beth Osnes faisait à propos du théâtre d'ombres malais sont tout à fait valables dans ce spectacle où l'œil n'est plus distrait par des détails superflus mais se concentre sur l'apparition, le mouvement et la disparition de cet être mystérieux qui est fait d'un mélange chorégraphié de présence et d'absence. De plus, comme dans les ombres traditionnelles, la musique est essentielle et accompagne sans relâche le parcours des ombres. (Fig. 21-22)

Dans le spectacle-musical d'Ada Milea, *Alice*¹⁷, la scénographie signée par la regrettée Alexandra Constantin¹⁸ place l'écran au centre entre deux autres pans de murs qui jouent à leur tour le rôle de fond pour des ombres projetées par des objets et les personnages qui se trouvent en scène, avant qu'ils ne disparaissent pour laisser place à de très jolis et étranges champignons lumineux, presque phosphorescents, de taille humaine, qui marquent le paysage du pays des merveilles. Cet écran central s'avère être le pivot spatial du spectacle. Plus haut que large, il fait office tantôt de mur pour séparer la scène visible de la chambre invisible d'Alice, tantôt de porte ou de dizaines de portes imaginaires qui font pendant à l'unique porte réelle, tantôt de trou du lapin, dans lequel tombe Alice, d'ascenseur entre les niveaux du monde ou de prison qui l'enferme par ordre de la reine de cœur. C'est aussi l'espace privilégié du personnage principal qui lui permet de jongler avec les réalités, les objets et les êtres qu'elle rencontre et de revenir au point de départ de ce labyrinthe mental où elle s'engage. (Fig. 23-24)

La justification profonde de la présence des ombres vivantes dans ce spectacle semble être le dédoublement même de la petite fille qui, d'une part, souffre de solitude, et d'autre part est en manque d'images car le livre qu'on l'oblige à lire n'en contient pas. Tout naturellement, Alice se tournera vers son ombre pour se faire un partenaire de discussions et vers son chat. C'est d'ailleurs à l'état d'ombre qu'Alice fait sa première apparition en scène avec son gigantesque animal de compagnie. La solution est intelligente car le spectateur, conduit par la chanson ludique du narrateur (toujours présent avec ses instruments sur scène), pénètre d'emblée dans la tête du personnage. Ainsi, dès le début du spectacle, les rapports ambigus avec la réalité sont marqués par les aller-retours d'Alice entre sa chambre et la scène, lieu ouvert des rencontres les plus farfelues. Tantôt ombre, tantôt présence tridimensionnelle, Alice ne peut tenir en place. Elle se chamaille avec elle-même faute de pouvoir le faire avec sa mère ; elle se



Fig. 23-24 : *Alice*, Théâtre de Jeunesse Piatra Neamt, 2019, crédit photo Marius Șumlea.





Fig. 25-26 : *Alice*, Théâtre de Jeunesse Piatra Neamt, 2019, crédit photo Marius Șumlea.



contredit, se tape, s'encourage, mais avant tout : elle *joue*. Le théâtre d'ombres lui permet de jouer ce dédoublement tout en restant crédible, puisqu'elle est, en quelque sorte, sa propre marionnette. Elle sort pratiquement de son état d'ombre pour devenir le propre personnage de son histoire, mais c'est à l'état d'ombre qu'elle va passer d'une étape à l'autre, et plusieurs des personnages imaginaires du monde d'Alice apparaissent à l'état d'ombre, avant d'entrer en scène, comme le lapin blanc, doublé lui aussi par un lièvre... En entrant et sortant de derrière cet écran, les personnages deviennent eux-mêmes des ombres et marquent ainsi l'entrée dans un monde différent, le mode subjectif, intime, de l'imagination, des peurs et désirs chaotiques d'Alice. (Fig. 25-26)

Ada Milea et Alexandra Constantin ont su utiliser intelligemment les ombres, sans en abuser et sans trop d'artifices vidéo supplémentaires. Ainsi, la tombée d'Alice dans le trou du lapin est montrée par un effet visuel simple et convaincant qui superpose l'ombre mouvementée de l'actrice, mimant la tombée légère ou rapide, à des projections vidéo lentes -avec des objets et animaux qu'elle voit flotter autour d'elle-, et rapides -qui ne laissent plus apercevoir que des lignes colorées, clin d'œil aux chutes spécifiques des dessins animés-. Une fois en bas, les différentes images des portes se succèdent et l'ombre de la clef qu'Alice tient dans la main n'atteint évidemment pas la serrure. C'est ici qu'on voit l'efficacité originaire du théâtre d'ombres qui joue avec la dimension des images par le simple fait de s'approcher ou de s'éloigner de la source de lumière. En un clin d'œil, Alice peut devenir grande, en buvant le contenu de la bouteille étiquetée « Bois-moi », ou redevenir petite en mangeant le gâteau magique. À la fin de l'aventure, elle refait le chemin inverse pour se retrouver dans sa chambre et la musique s'arrête, l'ombre d'Alice disant : « Je ne veux plus jouer. C'est fini » et la magie du spectacle prend fin avec la lumière de l'écran qui s'éteint. Rappelons ici la réponse que donnait Gaston Baty à la question visant la définition-même de la marionnette : « Qu'est-elle donc en fin de compte ? une poupée, apparemment, mais capable de revêtir des personnalités diverses et douée d'une mobilité intelligente et puissamment expressive : une 'poupée qui joue' » (Baty et Chavance 1959, 6). Et ici, Alice est sa propre poupée, son ombre qui joue.



Conclusion

Tous les exemples cités ici ne font que relever la continuité, la longévité et la pertinence du théâtre d'ombres qui perdure dans ses formes traditionnelles, en tant que patrimoine culturel inestimable des civilisations de ce monde, mais également en tant qu'art métamorphique, qui se réinvente, en créant de nouvelles formes et contenus ou en recyclant des formes anciennes sous d'autres contours, d'autres chorégraphies et d'autres lumières. Relégué quelquefois injustement au statut de frère mineur du théâtre dramatique et même du théâtre de marionnettes, le théâtre d'ombres concentre en lui-même l'essence de l'art théâtral. Rappelons-nous ce qu'Edward Gordon Craig disait à ses élèves acteurs : « Seul un acteur né peut véritablement comprendre une Marionnette, il s'ensuit que de tous ceux qui peuvent s'essayer à cette technique (*craft*), seuls les acteurs nés parviendront à la maîtriser » (Le Bœuf 2009, 14). Pour Craig, dont on connaît les hautes demandes par rapport à l'art de l'acteur, la marionnette est donc une pierre d'achoppement et réussir à la maîtriser équivaut à découvrir sa véritable vocation théâtrale.

De nos jours, les pratiques éducationnelles ont compris l'importance de la marionnette, qu'elle soit la poupée en trois dimensions ou la figurine plate des jeux d'ombres. Il n'est

pas difficile de remarquer que les ombres se sont considérablement développées dans le domaine du théâtre pour enfants tout au long du XX^{ème} siècle et aujourd’hui encore. Il existe de nombreuses compagnies de théâtre de marionnettes et d’ombres dans tous les pays qui proposent non seulement des spectacles pour les plus petits, des spectacles qui combinent la danse, la musique et l’animation, mais aussi des cours et des ateliers pour différents âges. Ce qui contribue à la fois à éduquer la sensibilité artistique et à développer l’épanouissement personnel des jeunes, en enrichissant leur imagination et leur savoir-faire. Dans les musées (par exemple dans le cadre du Musée du Paysan Roumain à Bucarest ou au musée du Quai Branly à Paris), dans toutes les capitales des grandes villes du monde, mais aussi dans certains villages de Chine, de l’Indonésie ou de Malaisie, la tradition est encore vivante, les enfants dessinent, découpent et donnent vie à ces ombres, personnages de leurs mondes fictionnels intérieurs à l’aide de la musique et du mouvement. En ce sens, nous ne pouvons qu’approuver Agnès Pierron quand elle affirme que « la marionnette demeure l’un des plus beaux objets à susciter des phantasmes que l’homme ait jamais fabriqués. Elle offre des variations sur l’espace et le temps, qui lui préservent une merveilleuse ambiguïté. Une typologie, aussi exhaustive soit-elle, ne rend pas compte d’un phénomène donnant l’impression de limites jamais atteintes par la créativité » (Pierron 1982, 87). En effet, sans limites est le voyage que nous font entreprendre les marionnettes du théâtre d’ombres, entre rêve et réalité, entre vision et image, entre objet et projection. Un voyage ludique, profondément théâtral et profondément humain.



NOTE

1. Cf. site web : <https://pilobolus.org/company>.
2. Cf. documentaire *Les Dogons Chronique d'une passion*, DVD Musée du Quai Branly, par Pierre-André Boutang, Annie Chevallay, Guy Seligmann, Denise Paulme, Geneviève Calame-Griaule, Germaine Dieterlen, Jean Rouch, Paris : Arte Editions, 2012.
3. Cf. site web : <https://ich.unesco.org/fr> pour les entrées sur la liste UNESCO : 2008 pour le théâtre d’ombres cambodgien, 2008 pour le théâtre d’ombres indonésien, 2009 pour le théâtre d’ombres turque, 2011 pour le théâtre d’ombres chinois, 2018 pour le théâtre d’ombres syrien.
4. Malgré les limites inhérentes à l’époque où le livre a été écrit (1927), on peut encore trouver de belles considérations sur la valeur magique et sacrée de l’ombre dans Lévy-Bruhl (1963, 151-191).
5. Voir le beau livre-album dirigé par Patrick Le Bœuf (2009).
6. Consulté sur gallica.fr : <https://numerabilis.u-paris.fr/ressources/pdf/medica/bibnum/00992x02/00992x02.pdf>
7. Antoine Vitez dans la préface Paul Fournel (1982).
8. Les très nombreuses variantes de cette légende sont discutées par Fan Pen Li Chen (2007, 22-7) dans son chapitre « Han dynasty origin plays ».
9. Voire : <https://www.womenofchina.cn/womenofchina/html0/culture/editorschoice/23081/529-1.htm>. Et pour la presentation des spectacles d’ombres de cette région voir : Junyan Yang et Yuansi Jiajie (2018).
10. Voir Lecointe (2015).
11. Voir aussi, par exemple, les installations performatives présentées dans le cadre du Programme international de scénographie de la commune Ovidiu, organisé par OISTAT România ; voir le documentaire « Portret de artist: în dialog cu Adrian Damian, creatorul de spații » [Portrait d’artiste : en dialogue avec Adrian Damian, le créateur d’espaces] TVR Cultural, 2024 : https://www.youtube.com/watch?v=454_K840Lo4.
12. <https://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-703/furtuna/>
13. *Cântece de speriat frica* [Chansons pour effrayer la peur], production du Théâtre National Lucian Blaga de Cluj-Napoca, première 18 Avril 2024.
14. Production du Théâtre National Lucian Blaga de Cluj-Napoca, première 7 Mars 2015.
15. <https://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-662/apolodor/>
16. « De l’inutilité du théâtre au théâtre », dans *Le Mercure de France*, 1 septembre 1896, p. 467 - 473. Voir <https://www.retronews.fr/journal/mercure-de-france/01-sep-1896/118/2733675/82>, consulté 01. 2025.
17. Production du Théâtre de Jeunesse Piatra Neamt, première 24 Nov. 2019.
18. Artiste roumaine (7 Juillet 1988-24 Janvier 2020).

BIBLIOGRAPHIE

- And, Metin. 1963. *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara: Forum Yayinlari.
- Baird, Bil. 1967. *L'art des marionnettes*. Paris : Hachette.
- Banu, Georges. 2016. *Le théâtre ou le défi de l'inaccompli*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs Éditions.
- Baty, Gaston, et René Chavance. 1959. *L'Histoire de la marionnette*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Brunet, Jacques. 1971. « The Cambodian *nang sbek* and its audience », in *Performing Arts in Asia*, ed. J. R. Brandon, 40-9. Paris : UNESCO.
- Chartrand, Sylvie. 2018. *L'empreinte de l'ombre : le corps et ses doublures imprévisibles dans une approche transdisciplinaire du jeu corporel et de l'image vidéo*. Thèse de Doctorat en Etudes et Pratiques des Arts, Université de Québec à Montréal.
- Chen, Fan Pen. 2003. « Shadow Theatres of the World ». *Asian Folklore Studies* 62 (1): 25-64.
- Chen, Fan Pen Li, 2007. *Chinese Shadow Theatre. History, Populare Religion & Women Warriors*. Montreal, London, Itahaca: McGill-Queen's University Press.
- Du Halde, Jean-Baptiste. 1735. *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de Chine et de la Tartarie chinoise*. Tome II. Paris : P. G. Lemerancier.
- Fournel, Paul. 1982. *Les marionnettes*. Paris : Bordas.
- G. M. (peut-être Georges Méliès). 1909. « Les ombres chinoises ». *La Vie au Patronage* 3 / 15 juillet 1909 : 170-1.
- Jarry, Alfred. 1896. « De l'inutilité du théâtre au théâtre ». *Le Mercure de France* 1 Sept : 467-73.
- Le Bœuf, Patrick. 2009. *Craig et la marionnette*. Actes Sud/Bibliothèque Nationale de France.
- Lecointe, Thierry. 2015. « Entre nouveauté et continuité : le spectacle cinématographique serait-il une émergence des ombres françaises ? » In *Performing New Media 1890-1915*, dir. Askari, Kaveh, Scott Curtis, Frank Gray, Louis Pelletier, Tami Williams, Joshua Yumibe, 263-72. New Barnet : John Libbey Publishing.
- Lévy-Bruhl, Lucien. 1963. *L'Âme primitive*, Nouvelle édition. Paris : Presses Universitaires de France.
- Maindron, Ernest. 1900. *Marionnettes et guignols : les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*. Paris : Félix Juven éditeur.
- Magnin, Charles. 1981. (1^{ère} ed. 1862). *Histoires des marionnettes en Europe*. Genève : Slatkine.
- Mauron, Véronique. 2001. *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*. Paris : Hazan.
- Nicolas, Michele. 1982. « Karagöz : le théâtre d'ombres turc ». *Les marionnettes*. dir. Paul Fernel. 40-5. Paris : Bordas.
- Odangiu, Filip. 2022. « Saving the mask ». *Studia Dramatica* 67 (1): 165-88.
- Osnes, Beth. 2010. *Shadow Puppet Theatre of Malaysia, A Study of Wayang Kulit with Performance Scripts and Puppet Designs*. Jefferson, North Carolina, London : McFarland& Company, Inc. Publishers.
- Pierron, Agnès. 1982. « De la poupée aux formes animées ». *Les marionnettes*, dir. Paul Fernel. 83-93. Paris : Bordas.
- Pop-Curşeu, Ioan. 2016. « Benjamin Fondane et Walter Benjamin : deux approches du cinéma nourries de Dada ». *Studia Dramatica* 61 (1) : 9-23.
- Puchner, Walter. 2014. « Karagöz and the History of Ottoman Shadow theatre in the Balkans from the seventeenth to the twentieth centuries : diffusion, functions and assimilations ». In *Ottoman Empire and European theatre*, II, dir. M. Hüttler, H. E. Weidinger, 157-94. Wien : Hollitzer.
- Stoichiță, Victor Ieronim. 1997. *A Short History of the Shadow*. London : Reaktion Books.
- Tanizaki, Jun' Ichirō. 2019. *Elogiul Umbrei* [In Praise of Shadows]. Bucureşti : Art. Meridiane.
- Yang, Junyan, et Yuansi Jiajie. 2018. « Non-legacy place in eastern Shaanxi – The Characteristics and Spirit of Hua County Shadow Play Art ». In *Proceedings of the 4th International Seminar on Education, Arts and Humanities (ISEAH 2018)*, dir. Jiguang Chen, 237-43. London : Francis Academic Press.

