Collège Doctoral Languedoc-Roussillon

THÈSE DE DOCTORAT

Le Théâtre d'ombres en Europe de l'Ouest (1770-1920)

L'émergence d'une dramaturgie

Tome 1

Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur
en **Études théâtrales** de l'**Université de Montpellier Paul-Valéry**

Ecole Doctorale n°58 – Langues, Littératures, Cultures, Civilisations (LLCC)
Unité de recherche – Représenter, Inventer la Réalité, du Romantisme au XXIe siècle (RIRRA21)

Présentée par **Sophie COURTADE**

Dirigée par **Didier Plassard**

Soutenue publiquement **14 mai 2025** devant le jury composé de

Mireille LOSCO-LENA Professeure en Études théâtrales, HDR, ENSATT (Lyon)	Rapporteure
Véronique PERRUCHON Professeure en Arts de la scène, Université de Lille	Présidente du jury et rapporteure
Cristina GRAZIOLI Professeure associée confirmée, HDR, Université de Padoue	Examinatrice
Julien SCHUH Professeur en Littérature française, HDR, Université Paris-Nanterre	Examinateur
Evanghélia STEAD Professeure en Littérature comparée et en culture de l'imprimé, HDR, Université de Versailles-Saint Quentin	Examinatrice
Fabrizio MONTECCHI Metteur en scène, directeur pédagogique du centre de formation Animateria (Piacenza)	Personnalité qualifiée
Didier PLASSARD Professeur en Études théâtrales, HDR, Université de Montpellier Paul-Valéry	Directeur de thèse

Cette recherche a été financée par le Programme de Recherche et d'Innovation Horizon 2020 de l'Union européenne dans le cadre de la convention de subvention 835193.

Université Paul Valéry Montpellier

École Doctorale ED58 Langues, Littératures, Cultures, Civilisations LLCC

Le Théâtre d'ombres en Europe de l'Ouest (1770-1920)
L'émergence d'une dramaturgie

La discontinuité de l'histoire du théâtre d'ombres en Europe de l'Ouest témoigne de l'implantation fragile et de la diffusion partielle des pratiques dans cette région du monde. Le théâtre d'ombres s'y est défini à la croisée de différentes pratiques (théâtre de marionnettes, spectacle optique, théâtre lyrique, illustration...) et ne fut que ponctuellement identifié comme un genre de spectacle spécifique. Il a pourtant suscité l'engouement de plusieurs poètes et artistes (Justinus Kerner, Ludwig Joachim von Arnim, Henri Rivière, Joan Maragall, Henri van Muyden, Alexander von Bernus, Ramón del Valle-Incián...) et le succès populaire pour les portraits « à la silhouette », les plaques de lanterne magique silhouettées, l'ombromanie et les théâtres d'ombres de papier a perduré de la fin du XVIIIème au début du XXème siècle. Le théâtre d'ombres en Europe de l'Ouest a également souffert d'un amalgame rétrospectif : présenté par les premiers historiens du septième art comme une forme de « précinéma », il est encore communément réduit à sa dimension visuelle. Cela empêche d'en cerner la spécificité qui réside tout autant dans ses effets visuels et cinétiques que dans ses qualités performatives et littéraires. L'analyse comparée de pièces créées entre les années 1770 et 1920 notamment en France et en Allemagne, et plus ponctuellement en Espagne, en Angleterre, en Belgique et en Suisse, permet d'identifier un vocabulaire dramaturgique commun que des pratiques d'abord hétérogènes ont peu à peu élaboré. Les deux répertoires les plus importants de la période étudiée, celui du théâtre du Chat noir à Paris et celui des Schwabinger Schattenspiele à Munich, manifestent en outre l'intérêt réel des auteurs pour les ressources expressives propres à ce type de spectacle. Peintres et poètes en exploitèrent les possibilités pour articuler l'écriture littéraire et la création visuelle ; pour distordre, condenser, étendre le drame et ses composantes.

Mots-clefs : Ombre, Dramaturgie, Répertoire, Spectacle optique, Théâtre d'artistes, Silhouette, Cabaret, Symbolisme, Néo-romantisme, Intermédialité

Shadow Theatre in Western Europe (1770-1920)
The Emergence of a Dramaturgy

The discontinuous history of shadow theatre in Western Europe shows the fragile roots and the limited dissemination of practices in this part of the world. In Western Europe, shadow theatre emerged from the convergence of different practices (puppet theatre, optical shows, lyrical theatre, illustration, etc.) and it was only occasionally identified as a specific kind of performance. However, it aroused the enthusiasm of a number of poets and artists (Justinus Kerner, Ludwig Joachim von Arnim, Henri Rivière, Joan Maragall, Henri van Muyden, Alexander von Bernus, Ramón del Valle-Inclán, etc.), and the popular success of silhouetted portraits, silhouetted magic lantern slides, shadowgraphy and paper shadow theatres lived on from the end of the eighteenth century to the beginning of the twentieth. Shadow theatre in Western Europe has also suffered from a retrospective confusion : presented by the first historians of the seventh art as a kind of « pre-cinema », it is still commonly reduced to its visual dimension. This prevents us from identifying its specificity, which lies as much in its visual and kinetic effects as in its performative and literary qualities. A comparative analysis of plays created between the 1770s and the 1920s, particularly in France and Germany, and more occasionally in Spain, England, Belgium and Switzerland, enables us to identify a common dramaturgical vocabulary that was initially developed by heterogeneous practices. The two most important repertoires of the period under study, that of the Chat Noir theatre in Paris and that of the Schwabinger Schattenspiele in Munich, also demonstrate the authors' genuine interest in the expressive resources specific to this form of entertainment. Painters and poets exploited shadow theater possibilities to link literary writing and visual creation ; to distort, condense and extend the drama and its components.

Keywords : Shadow, Dramaturgy, Repertoire, Optical show, Artists' theatre, Silhouette, Cabaret, Symbolism, Neo-romanticism, Intermediality

Université de Montpellier Paul-Valéry

Ecole Doctorale n°58 – Langues, Littératures, Cultures, Civilisations (LLCC)

Unité de recherche – Représenter, Inventer la Réalité, du Romantisme au XXIe siècle (RIRRA21)

Etudes théâtrales

Le Théâtre d'ombres en Europe de l'Ouest (1770-1920)

L'émergence d'une dramaturgie

Tome 1

Sophie Courtade

Thèse dirigée par Didier Plassard

Cette recherche a été financée par le Programme de Recherche et d'Innovation Horizon 2020 de l'Union européenne dans le cadre de la convention de subvention 835193.

Remerciements

Cette thèse doit beaucoup au projet ERC *Puppetplays* et au Professeur Didier Plassard qui le porte. Je le remercie d'avoir pu mener mes recherches dans un cadre aussi stimulant, guidée par les ambitions du projet, par ses conseils et ses observations éclairantes, par ses écrits. Sa confiance fut un appui essentiel pour mener ce travail à son terme.

Je tiens également à remercier les membres de l'équipe *Puppetplays* qui m'ont accompagnée durant ces années : Jean Boutan, Cécile Decaix, Francesca Di Fazio, Carole Guidicelli, Yanna Kor, Claire-Marine Parodi, Paul Robert et Maxine Schoehuys-Kreiss. L'aide de chacun et chacune fut précieuse pour collecter et traduire les textes, organiser les missions, découvrir des artistes, ouvrir mes horizons de recherche, persévérer, ne pas perdre pied.

Toutes les bibliothèques, archives et musées où j'ai pu me rendre à Paris, Munich, Barcelone, Bruxelles, Genève et Padoue, ont fourni à ma recherche son indispensable matière. Je remercie en particulier les membres de l'équipe du Münchner Stadtmuseum, en charge de la collection des théâtres de marionnettes, Mascha Erbelding, Klaus Peitzmeier et David Schuster-Stengel qui m'ont largement ouvert leur réserve et toujours très justement aiguillée. Je remercie également Sarah Chapalay du Centre d'iconographie de la Bibliothèque de Genève, Laura Minci Zotti du Museo del Precinema de Padoue, Toni Seres de l'Arxiu Joan Amades à Barcelone et le Centre de documentation de l'Institut international de la marionnette à Charleville-Mézières pour leur concours et leur accueil lors de différentes missions.

Ce travail a aussi mûri grâce à des rencontres et à des échanges inspirants. Je remercie à ce titre Cristina Grazioli et Philippe Marty pour leur aide et leurs suggestions, ainsi que Paul Aron, Jaume Lloret et Alain Lecucq pour les informations rares qu'ils purent me fournir. Je remercie également Greta Bruggeman et Sylvie Osman, de la compagnie Arketal à Cannes, de m'avoir chaleureusement accueillie pour suivre une formation au théâtre d'ombres ; celle-ci était assurée par le metteur en scène Fabrizio Montecchi dont le travail, les écrits et la passion ont continuellement guidé ma réflexion. Les artistes Jean-Pierre Lescot, Aurélie Morin, Norbert Götz et Michèle Augustin ont aussi fait preuve d'une grande générosité à mon égard pour partager leurs connaissances et leur expérience.

J'exprime ma gratitude envers Francis Bordat qui m'a donné accès à des ressources uniques et qui a dès le début manifesté son enthousiasme et son intérêt pour mes recherches.

Merci enfin à mes parents, mes deux infatigables relecteurs qui ont vaillamment chaussé leurs lunettes pour traquer les fautes, les maladresses, les incohérences...sans compter les pages ni les heures.

Sommaire

Introduction 11

Chapitre 1. Une histoire des spectacles et des théâtres d'ombres 31

I. Aux origines des spectacles d'ombres en Occident : des mythes à l'Histoire 33

II. Le succès des ombres : un phénomène de société 57

III. Les théâtres d'ombres d'artistes : entre variétés et ambitions poétiques 141

IV. Quel héritage ? 241

Chapitre 2. **Les genres du théâtre d'ombres** 249

I. Faire rire 261

II. Emerveiller 367

III. Troubler 459

Chapitre 3. Un laboratoire de formes 501

I. Transmédiation 505

II. Distorsion 545

III. Réduction et extension 571

IV. Reconfiguration 655

Conclusion 721

Index des noms 727

Bibliographie 733

Table des matières 765

Introduction

> « Tu devrais adapter plusieurs choses de cette manière, des romans populaires, des nouvelles, tirées par exemple des *Sept Maîtres Sages* ; tu fonderais un genre dramatique nouveau et encore inconnu des théoriciens de l'esthétique : le théâtre d'ombres. »[1]

Le poète Ludwig Uhlan écrit ses lignes en 1811 dans une lettre adressée à son ami Justinus Kerner. Resté sans lendemain, le projet sera réalisé près d'un siècle plus tard, en 1907, avec la création des Schwabinger Schattenspiele à Munich. Leur fondateur, Alexander von Bernus, reproduisait dans les programmes cet extrait de correspondance pour présenter sa démarche. Son objectif était non seulement de créer un nouveau genre dramatique mais aussi d'écrire et de publier des pièces originales.

Le théâtre d'ombres de Schwabing à Munich (1907-1912) et celui du Chat noir à Paris (1886-1897) furent des expériences artistiques remarquables qui dotèrent le théâtre d'ombres de répertoires aboutis. Les deux établissements réunirent des artistes et des poètes qui, souvent moins connus aujourd'hui, étaient des personnalités emblématiques de leur temps. Ils signèrent pour le théâtre d'ombres des drames, des saynètes, des récits, des oratorios, des poèmes... Ces écrits n'ont pourtant jamais été étudiés en tant que tels ; leur qualité littéraire et leur singularité dramaturgique n'ont été que rarement remarquées. La marginalité du théâtre d'ombres en Europe occidentale et sa proximité avec des spectacles essentiellement visuels comme la lanterne magique et le cinématographe peuvent l'expliquer. On n'a longtemps prêté qu'une attention superficielle à ces représentations, ne voyant en elles qu'une préhistoire séduisante du cinéma. Mais était-ce pour autant le « genre dramatique nouveau » annoncé par Ludwig Uhland ?

Eléments d'histoire

Le théâtre d'ombres a pris des formes aussi diverses que les sociétés qui l'ont pratiqué. Essayer d'identifier un foyer originel unique à toutes ces pratiques est illusoire. Les mythes, l'anthropologie et la psychanalyse montrent à quel point l'ombre, consubstantielle au corps de chaque individu, est aussi

[1] « *Vor hundert Jahren schrieb Ludwig Uhland an Justinus Kerner, als dieser ihm sein Schattenspiel* König Eginhard *geschickt hatte : 'Du solltest mehreres auf solche Art bearbeiten, Volksromane, Novellen, etwa aus den Sieben weisen Meistern ; Du würdest ein neues und den ästhetischen Theoretikern noch nicht bekanntes dramatisches Genre, das Schattenspiel, begründen.'* » Programme des Schwabinger Schattenspiele pour la première saison 1907-1908, « Die günstige anerkennende Aufnahme… », Munich, 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele).

indissociable des croyances et des représentations fondatrices qu'elle génère. Ce postulat anthropologique permet d'envisager, dans toutes les civilisations humaines, quels que soient l'époque ou le continent, et même en l'absence de trace probante, l'existence de performances destinées à symboliser et à ritualiser ce rapport fantasmatique aux ombres. Dans ce cadre, l'historien des spectacles d'ombres doit donc se contenter d'hypothèses concernant les origines et la circulation des pratiques mais aussi tenir compte des variétés de forme et de fonction (rituelle, divertissante, pédagogique, politique...). Les pratiques incroyablement diverses qui se sont développées au cours des siècles en Extrême-Orient (notamment en Indonésie, en Asie du Sud-Est et en Chine), puis en Perse, en Egypte, dans l'empire ottoman, dans les pays du Maghreb puis en Europe témoignent de nombreux métissages, d'emprunts réciproques échelonnés dans le temps, de mélanges inextricables entre des coutumes autochtones et importées. Les pratiques ont circulé par différentes voies, terrestres et maritimes, via la migration des peuples, la guerre, le commerce, les voyages ; elles ont varié en fonction des contextes de représentation (tous les milieux ont été concernés, de la boutique au palais impérial), du poids des religions (concernant la représentation figurative par exemple dans les régions hindouistes et islamiques), du statut des montreurs, des modes et des évolutions techniques. Les premiers jalons solides de cette histoire mondiale ont été posés par quelques grandes traditions de théâtre d'ombres, dont les principaux foyers identifiés par les historiens auraient été en Inde (quelques siècles avant notre ère) et, plus tardivement, dans les régions du golfe arabo-persique (les premiers témoignages textuels datent du XIIème siècle, en Perse et en Egypte).

Pour retracer le parcours ramifié de ces traditions on s'appuiera sur l'article de synthèse récent de la chercheuse américaine Fan Pen Chen, « Shadow Theaters of the World »[2]. L'auteure fait un bilan critique des travaux historiques de référence[3] dont elle rappelle et confronte les hypothèses sur l'origine et la diffusion des pratiques.

---

[2] Fan Pen Chen, « Shadow Theaters of the World », *Asian Folklore Studies*, 2003, p. 25-64.

[3] La bibliographie de l'article peut servir de référence pour une approche globale du théâtre d'ombres. On peut notamment rappeler les travaux désormais anciens mais pionniers des orientalistes allemands comme Richard Pischel (« Das Altindische Schattenspiel », *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 1906, vol. 23, p. 482-502), Paul Kahle (*Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Egypten*, Haupt, Leipzig, 1909) et Georg Jacob (*Geschichte des Schattentheaters*, Berlin, Mayer und Müller, 1907 ; republié avec des ajouts et des corrections en 1925). Concernant le théâtre d'ombres en Inde, on peut mentionner les travaux de l'ethnologue Friedrich Seltmann qui s'est penché dans plusieurs ouvrages sur différentes traditions régionales et laissa une très riche collection de figures issues de ces pratiques (conservée au Linden-Museum à Stuttgart). Les travaux de James Brandon font référence pour l'Asie du Sud-Est (*Theater in Southeast Asia*, Cambridge, Harvard University Press, 1967 ; *On Thrones of Gold, Three Javanese Shadow Plays*, Honolulu, University of Hawaï Press, 1993). Concernant les très nombreuses traditions chinoises, Fan Pen Chen cite entre autres la monographie générale de Jiang Yuxiang (*Zhongguo yingxi*, Chengdu, Sichuan Renmin chubanshe, 1991), l'étude ancienne mais précise (notamment au sujet des répertoires) du sinologue français Jacques Pimpaneau (*Des poupées à l'ombre, le théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, université Paris-Diderot, 1977) et de très nombreux ouvrages en chinois. On peut aussi mentionner les publications de l'auteure elle-même (plus récentes et écrites en anglais comme *Visions for the masses, Chinese Shadow Plays from Shaanxi and Shanxi*,

La datation des premières formes de théâtre d'ombres en Inde est incertaine. Fan Pen Chen indique : « Si l'interprétation de certains mots du *Mahabharata* (IVème siècle av. – IVème siècle ap. notre ère) et du *Mahabhasya* de Patanjali (IIème siècle av.) est correcte, c'est en Inde que l'on trouve les premières mentions de théâtre d'ombres dans la littérature. »[4] L'inévitable fragilité de ces approches philologiques, parfois anciennes, laisse persister quelques doutes mais l'hypothèse est défendue par beaucoup de spécialistes. Les premiers textes pour théâtre d'ombres en Inde datent du XIIIème siècle[5]. Concernant les traditions indonésiennes, Fan Pen Chen confirme qu'il existe désormais un consensus : leur essor est lié à la diffusion de l'hindouisme. C'est le cas du *wayang purwa*[6], la plus ancienne forme de théâtre d'ombres d'Indonésie, mais aussi du *wayang kulit*, la tradition la plus prestigieuse et la plus connue qui, malgré une évolution autochtone et une codification propre, présente plusieurs traits comparables aux traditions du Sud-Est de l'Inde[7]. Un des signes les plus probants de l'influence de l'Inde sur les pratiques d'Indonésie et du Sud-Est de l'Asie est l'adaptation des thèmes épiques et mythologiques du *Mahabharata* et du *Ramayana*. Le *Ramayana* en particulier fut le principal récit joué par les montreurs d'ombres en Birmanie, au Cambodge, en Thaïlande et en Malaisie. Dans ces régions du Sud-Est de l'Asie, différentes traditions se sont développées : les origines et les voies de transmission sont difficiles à identifier avec certitude. Certaines traditions viennent d'Inde et d'Indonésie[8], d'autres pourraient être autochtones, issues de villages malaisiens ou khmers. Au Xème siècle, les traditions développées en Indonésie auraient pénétré l'empire chinois via le commerce maritime. En Chine, les pratiques se sont ensuite considérablement diversifiées. Des

---

Ithaca, Cornell University, 2004 ; *Chinese Shadow Theatre, History, Popular Religion and Women Warriors*, Montréal/Londres, McGill-Queen's University Press, 2007) et celles de William Dolby (qui a notamment traduit et présenté certaines pièces dans *Eight Chinese plays from the Thirteenth Century to the Present*, New York, Columbia University Press, 1978). Concernant les traditions arabes, il faut ajouter aux études anciennes fréquemment citées comme celles de Paul Kahle ou de Jacob Landau (*Studies in the Arab Theater and Cinema*, Londres, Routledge, [1958] 2017 ; « Shadow Plays in the Near East », *Edoth*, vol. 3, 1947-1948, p. 22-64), la somme récente issue d'un travail de thèse de Li Guo (*Arabic Shadow Theater 1300-1900*, Leiden/Boston, Brill, 2020). Concernant le théâtre d'ombres turc, on peut retenir les travaux de Metin And (*Karagöz, Turkish Shadow Theater*, Istanbul, A Dost Publication, 1987).

[4] « *Indeed, if the interpretation of certain words in the* Mahabharata *(400 BCE – 400 CE ; Miller 1993, p. 123) and Patanjali's* Mahabhasya *(second century BCE ; Wolpert 1982, p. 87) are correct, then the earliest mention of shadow plays in literature are found in India.* » Fan Pen Chen, « Shadow Theaters of the World », art. cité, p. 30.

[5] Fan Pen Chen, en citant Louis H. Grey, mentionne notamment *Le Dutangada de Subhata* daté de 1243. Louis H. Grey, « The Dutangada of Subhata, now First Translated from the Sanskrit and Prakrit », *Journal of the American Oriental Society (32-1)*, 1912, p. 58-59.

[6] Fan Pen Chen mentionne à ce sujet l'ouvrage de Jayadeva Tilakasiri, *The Puppet Theater of Asia*, Ceylon, Department of Cultural Affair, 1968, p. 11.

[7] Fan Pen Chen indique que certains spécialistes rapprochent le *wayang kulit* de traditions indiennes comme le Togalu Gombe Atta de Mysore-Karnataka, le Tholu Bommalatta d'Andra Pradesh et le Tholpava Koothu de Kerala.

[8] Les grandes figures du *nang sebek* au Cambodge et du *nang yai* en Thaïlande par exemple sont manifestement issues de traditions indiennes. En revanche, une influence indonésienne serait plus probable concernant le *nang talung* (Thaïlande) et le *nang trolung* (Cambodge) dont les figures sont articulées et de taille réduite.

transferts plus tardifs ont pu se faire comme en témoigne le théâtre d'ombres de Jogjakarta, *wajang titi*, certainement issu d'une tradition de Malaisie.

Les premiers témoignages au Moyen-Orient datent du XIIème siècle ; ils proviennent de Perse[9] et d'Egypte[10]. Les manuscrits des trois pièces du médecin égyptien Ibn Daniyal (mort en 1310) sont les plus anciennes traces écrites de ces pratiques médiévales[11].

Il existe plusieurs hypothèses quant aux origines du théâtre d'ombres dans le golfe arabo-persique. D'après Metin And, les formes les plus anciennes (qui utilisaient des figures en cuir non colorées, parfois de grandes dimensions, dont la surface était ornée de détails incisés) pourraient être issues du commerce avec les Arabes de Java. Fan Pen Chen défend une autre hypothèse et insiste sur l'importance des nomades d'Asie. Les pratiques auraient circulé depuis l'Inde (et non l'Indonésie) jusqu'à la Perse et l'Egypte par l'intermédiaire des peuples turcs qui, venus d'Asie centrale, auraient été

---

[9] « Des allusions littéraires témoignent de l'existence du théâtre d'ombres en Perse au XIIème siècle. Un poème d'un poète persan (mort en 1123) comparant les êtres humains à 'des ombres magiques qui vont et viennent / autour de la lanterne éclairée par le soleil...' a été cité comme preuve de l'existence des ombres en Perse (Sanderson 1931, p. 187). Plutôt qu'un théâtre d'ombres, il semble toutefois s'agir d'un exemple de lanterne de type zootrope dans laquelle des ombres tournent autour d'une lampe. [...] Un autre poète, Seyh Ferididdin Attar (entre 1120 et 1230), raconte dans son *Üstürname* qu'il avait rencontré un célèbre « montreur » turc dans son pays natal, le Khorasan, avant de donner forme à sa vision mystique du monde comme théâtre d'ombres. Cette région du Khorasan était peuplée en grande partie de tribus nomades turques qui jouaient encore des théâtres d'ombres vers la fin du siècle dernier. Le type de théâtre d'ombres joué dans cette région au cours du XIXème siècle semble toutefois avoir été similaire aux ombres du Karagöz (Karaghioz) turc (Siyavusgil 1961, p. 6-7 ; Landau 1948, p. 163). » [*Literary allusions serve as evidence for the existence of the shadow theater in Persia during the twelfth century. A poem by a Persian poet (d. 1123) comparing human beings to 'magic Shadow-shapes that come and go / Round with the Sun-illumined lantern...' has been cited as evidence of the Shadows in Persia (Sanderson 1931, p. 187). Rather than the shadow theater, this seems, however, to be an example of the zoetrope type of lantern in which shadow figures gyrate around a lamp.* […] *Another poet, Seyh Ferididdin Attar (between 1120 and 1230) says in his* Üstürname *that he met a famous Turkish 'exhibitor' in his native country of Khorasan before creating his mystical vision of the world in the image of the Shadow theater. This Khorasan region was populated in large part by Turkish nomadic tribes who were still performing shadow plays toward the end of the last century. The type of shadow theater performed there during the nineteenth century, however, seems to have been similar to the Turkish Karagoz (Karaghioz) Shadows (Siyavusgil 1961, p. 6-7; Landau 1948, p. 163).*] Fan Pen Chen, art. cité, p. 38-39.

[10] « Une référence souvent citée du XIIème siècle est une anecdote concernant Salah El-Din El-Kalyouby (Sultan al-Malik an-Nasir Salahuddin dans Sanderson 1931, p. 387) qui obligea son grand vizir, plutôt réticent, à assister avec lui à un spectacle d'ombres en 1171 (Mikhail 1996, p. 3 ; Kahle 1940, p. 21). Khayal al-Zill, le nom arabe du théâtre d'ombres, est fréquemment utilisé aux XIIème et XIIIème siècles (Landau 1948, p. 172). Les plus anciens textes de théâtre d'ombres conservés en Égypte sont trois pièces de poésie et de prose versifiée, écrites par un médecin du nom de Muhammad Ibn Daniyal (mort en 1311). » [*An often-cited reference from the twelfth century is an anecdote concerning Salah El-Din El-Kalyouby (Sultan al-Malik an-Nasir Salahuddin in Sanderson 1931, p. 387) who made his rather reluctant grand vizier watch a shadow show with him in 1171 (Mikhail 1996, p. 3 ; Kahle 1940, p. 21).* Khayal al-Zill*, the Arabic name for the Shadows, is frequently mentioned during the twelfth and thirteenth centuries (Landau 1948, p. 172). The earliest extant shadow playscripts from Egypt are three plays in poetry and versified prose, written by a physician by the name of Muhammad Ibn Daniyal (d. 1311).*] Art. cité, p. 37.

[11] *Theatre from Medieval Cairo, The Ibn Dāniyāl Trilogy*, traduit par Safi Mahmoud Mahfouz et Marvin Carlson, New York, Martin E. Segal Theatre Center, 2013.

enrôlés par différentes dynasties musulmanes, notamment dans les régions de l'Irak actuel et en Egypte.

Metin And et Fan Pen Chen s'accordent en tout cas sur les origines égyptiennes du théâtre d'ombres turc : à partir du XVIème siècle, les dirigeants ottomans contribuèrent à faire connaître le théâtre d'ombres égyptien, déjà très développé, et à le populariser dans l'empire en invitant des artistes à la cour lors de festivités. Le théâtre d'ombres dans l'empire ottoman devint une forme de spectacle particulièrement appréciée, pleinement intégrée aux mœurs et jouée notamment pendant le Ramadan ; ses deux protagonistes, Karagöz et Hacivat, en devinrent les héros emblématiques. Le théâtre de Karagöz se diffusa ensuite sous d'autres noms en Grèce, au Maghreb, en Iran et en Bosnie-Herzégovine[12]. Les appellations ont varié tout comme les techniques : le Garagousse d'Algérie par exemple utilisait des figures opaques. Pour Fan Pen Chen, l'utilisation d'ombres noires dans certaines régions d'Afrique du Nord serait un indice. Contrairement au Karagöz turc dont les figures étaient teintées et partiellement translucides, le théâtre d'ombres d'Europe occidentale se pratiquait avec des figures noires. Il pourrait être issu de certaines déclinaisons arabes du théâtre d'ombres turc, ou de traditions égyptiennes, reprises et diffusées à partir du XVIIème siècle par les montreurs itinérants de la péninsule italienne. Néanmoins, les échanges avec l'empire ottoman, et l'importance de la Vénétie dans cette géographie des montreurs itinérants, empêchent de négliger la connaissance directe et avérée du théâtre de Karagöz par certains habitants de la péninsule[13] et donc d'écarter l'hypothèse d'une appropriation du dispositif turc.

Définitions et terminologie

Peu de certitudes peuvent être déduites de cette quête des origines des spectacles d'ombres en Europe occidentale. C'est à la croisée d'une pénétration très imparfaite et partielle de traditions théâtrales ancestrales et de l'essor plus immédiat et déterminant des spectacles optiques que les spectacles d'ombres de figures en Europe se développèrent, principalement à partir du XVIIIème siècle. Les rares traces documentaires sur lesquelles on s'appuiera pour écrire les premières lignes de cette

[12] « Les ombres du Karagöz turc se sont répandues très largement avec l'expansion de l'empire ottoman. Considérée par la plupart des spécialistes comme une descendante des ombres égyptiennes mameloukes, cette tradition se retrouve en Grèce (sous le nom de Karagiozis ; Karagheuz), dans les pays arabes (sous le nom de Garagousse ; Caragousse ; Karakus) d'Algérie, de Tunisie, du Maroc, de Syrie, d'Iran et de Bosnie-Herzégovine. » [*The Turkish Karagoz Shadows spread far and wide along with the expansion of the Ottoman Empire. Considered by most scholars to be a descendant of the Mameluke Egyptian Shadows, this tradition was found in Greece (as Karagiozis ; Karagheuz), the Arab countries (as Garagousse ; Caragousse ; Karakus) of Algeria, Tunisia, Morocco, Syria,'Iran', and Bosnia-Herzegovina (Landau 1958, p. 33-45 ; Martinovitch 1968, p. 30 ; Anonymous 1846, p. 301).*] Fan Pen Chen, art. cité, p. 39.

[13] Voir la lettre du voyageur romain Pietro della Valle citée et commentée dans le chapitre 1, p. 40-41.

histoire montrent que les spectacles d'ombres de figures se diffusèrent à partir du XVIIème siècle conjointement à d'autres spectacles d'ombres comme les numéros d'ombres humaines, les saynètes d'ombromanie (jouées avec l'ombre des mains), les spectacles et jouets optiques intégrant des ombres peintes ou mécaniques. Certains dispositifs étaient déjà anciens comme les lanternes rotatives ornées de figurines ; d'autres étaient issus d'inventions plus récentes comme la lanterne à projection dite « magique » dont certaines plaques permettaient de projeter des scènes silhouettées. Les figures elles-mêmes pouvaient prendre des formes variées : on distingue différents degrés de mécanisation, certaines composaient avec leur décor une seule et même image découpée, d'autres étaient articulées et manipulées au moyen de fils, certaines étaient partiellement colorées... L'identification des spectacles d'ombres de figures par les artistes et le public fut très tardive (fin du XVIIIème siècle) et toujours fragile. L'absence de terminologie cohérente et stabilisée en témoigne. Malgré la généralisation de certaines appellations (comme « ombres chinoises », « théâtre d'ombres », « *galanty shows* », « *Schattenspiele* »), les significations évoluèrent et restèrent toujours ambiguës, chacune de ces expressions ayant pu servir à désigner des spectacles d'ombres de figures, d'ombres humaines, d'ombres de lanternes... L'utilisation partiellement généralisée de certaines expressions signale qu'il y a eu des modes, des moments d'accélération dans la diffusion des pratiques mais que leur identification par les spectateurs et leur pénétration des sociétés ont été insuffisantes, les milieux concernés étant trop limités ou négligés.

Pour plus de clarté, on utilisera les expressions « ombres de figures » (pour désigner les ombres projetées de formes découpées dans du papier, du carton, du bois, du zinc...), « ombres humaines » (pour les ombres projetées de personnes entières), « ombromanie »[14] (pour les ombres de mains), « ombres optiques » (pour désigner les scènes silhouettées projetées par une lanterne magique). L'appellation « spectacle d'ombres » désignera l'ensemble de ces dispositifs et un complément précisera le type d'ombre utilisé quand nécessaire : spectacle d'ombres optiques, spectacle d'ombres humaines, spectacles d'ombres de figures, etc. On emploiera l'appellation « théâtre d'ombres » dans un sens générique pour désigner un ensemble de pratiques et l'art théâtral qui s'est défini à travers elles. On l'utilisera aussi dans un sens plus spécifique pour désigner les établissements et les dispositifs qui se faisaient appeler comme tel. Durant la période étudiée, les spectacles concernés sont majoritairement des spectacles d'ombres de figures, les seuls à avoir intéressé durablement certains professionnels et suscité une production de pièces suffisamment abondante pour permettre l'élaboration d'un langage dramaturgique. Le théâtre d'ombres, tel qu'il s'est défini et distingué en Europe de l'Ouest, sera donc considéré comme l'art des spectacles d'ombres de figures.

[14] Ce terme, utilisé au XIXème siècle pour désigner les jeux d'ombres avec les mains, est un des rares à ne pas être ambigu.

Etat de l'art

Les spectacles d'ombres en Europe ont fait l'objet de recherches dans plusieurs champs disciplinaires. L'approche historique et documentaire est la plus fréquente mais on distingue deux manières de procéder. L'étude peut prendre la forme d'un récit autonome, une histoire dans l'Histoire, dont l'objet et la chronologie semblent en partie décorrélés de tout paramètre extérieur. Elle peut à l'inverse se présenter comme une histoire intégrée : les spectacles d'ombres y sont abordés conjointement à d'autres pratiques spectaculaires et artistiques et apparentés à d'autres dispositifs.

Parmi les études historiques spécifiquement consacrées aux spectacles d'ombres, beaucoup sont des histoires « générales » qui décrivent les principales traditions du monde entier. La majorité néglige les pratiques d'Europe occidentale et ne les aborde que très brièvement. Même les études les plus documentées ne leur consacrent que des développements partiels. Par exemple, seuls deux articles du catalogue d'exposition du Linden Museum à Stuttgart, *Die Welt des Schattentheaters, Von Asien bis Europa*... [le monde du théâtre d'ombres, d'Asie en Europe] (2015)[15], abordent les spectacles d'ombres européens : l'un traite du théâtre d'ombres grec (directement issu du Karagöz turc), l'autre de compagnies contemporaines. Dans un ouvrage plus ancien de 1983, mais également bien documenté, Peter F. Dunkel, chercheur en philosophie et en ethnologie, et directeur de plusieurs musées d'arts populaires et extra-européens, consacre moins de vingt pages (sur deux cents) aux spectacles d'ombres en Europe (Italie, Allemagne, France, Espagne, Angleterre, Pays-Bas, Grèce)[16]. L'auteur néanmoins, familier de divers fonds d'archives et collections muséales, étoffe ce bref appendice de sources iconographiques précisément légendées et peu convoquées dans d'autres ouvrages. Même les travaux pionniers de l'orientaliste allemand Georg Jacob, qui posa les fondements d'une recherche rigoureuse et scientifique sur les grandes traditions des théâtres d'ombres, n'abordent que très brièvement leur développement en Europe. Georg Jacob étoffe néanmoins ces derniers chapitres dans des rééditions ultérieures[17]. Malgré ce traitement déséquilibré et leur ancienneté (1901-1925), les travaux de l'orientaliste allemand, dont certaines hypothèses sont désormais dépassées, restent des sources précieuses pour documenter les pratiques européennes à partir du XVIIème siècle. L'abondance des informations collectées, la précision des sources et leur rigoureux référencement en font encore aujourd'hui des études incontournables.

---

[15] Jasmin Li Sabai Günther, Inès de Castro (dir.), *Die Welt des Schattentheaters, Von Asien bis Europa*, Munich, Hirmer, 2015.

[16] Peter F. Dunkel, *Schattenfiguren, Schattenspiel,* Köln, DuMont, 1984.

[17] Georg Jacob, *Schattenspiel-Bibliographie*, Erlangen, Mencke, 1901.
Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters*, Berlin, Mayer und Müller, 1907.
Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen-und Abendland (2), Völlig umgearbeitete Auflage mit bibliographischen Anhang*, Hanovre, Lafaire, 1925.

Quelques histoires générales, écrites à des fins de vulgarisation ou d'enseignement par des praticiens, des passionnés et des pédagogues, comportent des développements plus ou moins substantiels sur les pratiques européennes, souvent celles du pays d'origine des auteurs. Denis Bordat et Francis Boucrot par exemple, après avoir abordé les traditions chinoises, indonésiennes et moyen-orientales, réservent les deux tiers de leur ouvrage[18] aux spectacles d'ombres en France. L'exposé met particulièrement en valeur la diversité des dispositifs (spectaculaires, décoratifs, ludiques) qui utilisent des silhouettes et des ombres portées. Documentée par des sources de première main, cette histoire est une étude encore très fiable concernant les pratiques en France jusqu'au début du XXème siècle. Dans *Shadow Plays* (1960)[19], le marionnettiste anglais Olive Blackham présente également de manière synthétique (et nécessairement simplifiée) les pratiques en Chine, à Java, en Turquie, puis en Grèce. Il documente plus précisément les pratiques anglaises, domestiques et professionnelles, après avoir longuement abordé celles en France. Son regard de praticien le conduit à expliquer systématiquement les techniques de manipulation, la fabrication matérielle des figures et des décors, le déroulement des séances et la teneur des pièces jouées. L'ouvrage est en outre scindé en deux parties, avec une première section historique et une deuxième exclusivement pratique. C'est aussi le cas de *Schimmenspel* [jeu d'ombres] de Hetty Paërl[20], qui présente l'histoire des spectacles avant de délivrer des conseils de mise en pratique. Malgré un référencement parfois partiel des sources, l'abondance de l'iconographie (produite, disposée et dûment légendée par Jack Botermans et Pieter van Delft) explique que cet ouvrage, traduit en français et en allemand, soit encore considéré comme une référence. Hetty Paërl consacre en outre un développement conséquent aux spectacles d'ombres européens, en particulier français, allemands et néerlandais. Beaucoup d'ouvrages de vulgarisation ont ainsi été publiés dans toutes les langues au cours du XXème siècle et jusqu'à aujourd'hui. Tous proposent une histoire générale des spectacles d'ombres, de l'Extrême-Orient à l'Occident, souvent complétée d'une deuxième partie pratique, mais, contrairement aux ouvrages précédemment mentionnés, nombre de ces manuels et abrégés illustrés souffrent d'un défaut de précision et de scientificité. D'une décennie à l'autre, d'une langue à l'autre, les mêmes anecdotes légendaires et les mêmes exemples sont repris, des manières de présenter et des généralités devenues stéréotypées sont répétées. Souvent mentionnés dans les bibliographies sur les « théâtres d'ombres », ces manuels ne devraient y figurer qu'à titre de sources primaires, comme témoignages de pratiques pédagogiques et amateures par exemple, car on ne peut plus les considérer comme des travaux historiques fiables.

[18] Denis Bordat, Francis Boucrot, *Les Théâtres d'ombres*, Paris, L'Arche, 1956.
[19] Olive Blackham, *Shadow Plays*, New York, Harper and Brothers, 1960.
[20] Hetty Paërl, *Schimmenspel, en het spelen met schaduwen*, Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1979.

Une des limites communes à la majorité de ces histoires mondiales est d'envisager leur sujet de manière isolée. L'histoire des spectacles d'ombres y paraît en partie décorrélée de l'histoire des sociétés et des autres formes de spectacles. Même quand cette histoire est intégrée à celle des spectacles de marionnettes, le traitement est comparable. Max von Boehn, dans le deuxième volume de sa somme *Puppen und Puppenspiele* [poupées et jeu de marionnettes] (1929)[21], insère un seul et unique développement sur les jeux d'ombres dont il reparcourt l'histoire, de la Chine aux illustrations silhouettées du Praguois Eugen Mirsky (dans les années 1920). Cette vaste fresque brossée en accéléré constitue une digression autonome, initiée par une soudaine plongée dans le passé, que l'auteur, après avoir abordé le Petit Théâtre de la rue Vivienne et le dynamisme des théâtres de marionnettes à Bruxelles autour de 1900, justifie par la nécessité de se pencher sur les pratiques extra-européennes[22]. Dans son histoire des théâtres de marionnettes en Europe (1984), Hans Robert Purschke réserve aussi aux spectacles d'ombres un développement autonome intitulé « Ombres chinoises et autres théâtres d'ombres » [23]. En 1852, Charles Magnin, dans son *Histoire des marionnettes en Europe* écarte de son étude le théâtre d'ombres grec et ne consacre qu'un développement aux Ombres chinoises de Séraphin. Cet unique développement s'intègre néanmoins à une réflexion plus large sur la migration des spectacles de la Foire à la fin du XVIIIème siècle, la nouvelle géographie parisienne des divertissements qui en découle et dont témoigne et participe le succès des Ombres chinoises au Palais-Royal[24]. Parmi les histoires plus récentes des spectacles de marionnettes, les études très documentées d'Alfonso Cipolla et Alessandro Napoli pour l'Italie, ou celle plus transversale d'Henryk Jurkowski sur les pratiques européennes, intègrent de brèves et ponctuelles références à des spectacles d'ombres[25].

---

[21] Max von Boehn, *Puppen und Puppenspiele*, Munich, Bruckmann, 1929, tome 2, p. 148-186.

[22] « Dans ce qui précède, nous avons considéré le théâtre de marionnettes sous ses différentes formes jusqu'au seuil de l'ère moderne. Avant d'aller plus loin et de tenter de rendre compte de la situation actuelle, il nous semble important de jeter un coup d'œil sur le théâtre de marionnettes extra-européen, qui a exercé une influence essentielle sur l'art de la marionnette du vieux continent. » [*Im vorstehend, haben wir die Puppenbühne mit ihren verschiedenen Erscheinungen bis an die Schwelle der Neueit begleitet. Ehe wir weitergehen und Rechenschaft über den heutigen Zustand zu gehen versuchen, liegt es uns ob, einen Blick auf das aussereuropäische Puppentheater zu werfen, ist es doch von ganz wesentlichem Einfluss auf die Puppenkunst der Alten Welt gewesen.*] *Ibid.*, tome 2, p. 148. A la fin de du développement consacré au théâtre d'ombres mondial, on peut lire : « Nous sommes arrivés jusqu'à aujourd'hui avec les ombres chinoises, mais nous devons encore une fois jeter un regard en arrière en direction des marionnettes d'Orient, ne serait-ce que pour constater leur influence sur le théâtre de marionnettes occidental. » [*Wir sind mit den Schattenspielen bis min heutigen Tage gelangt, müssen aber noch einmal einen Blick nach rückwärts auf die Marinnetten des Orients werfen, wäre es auch nur, um ihren Einfluss auf das abendländische Puppen-theater festzustellen.*] *Ibid.*, tome 2, p. 187.

[23] Hans Richard Purschke, « Ombres chinoises *und andere Schattentheater* », *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas, Ein historischer Überblick*, Frankfurt, 1984, p. 196-204.

[24] Charles Magnin, « Cinquième chapitre, foires permanentes, déclin et suppression des foires temporaires », *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, La Librairie nouvelle, [1852] 1862, p. 180-188.

[25] Henryk Jurkowsky, *A History of European Puppetry (1), From its Origins to the End of the Nineteenth Century*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1996.

L'histoire des spectacles d'ombres apparaît ainsi fondue dans celle des spectacles de marionnettes. Malgré les évidentes limites de cette fusion qui, sans indication explicite, nie aux spectacles d'ombres des évolutions spécifiques, les histoires conjointes des spectacles d'ombres et de marionnettes mettent en évidence des logiques de diffusion et des dynamiques historiques communes.

Au prisme de ressources textuelles variées, certaines anthologies abordent les spectacles d'ombres parmi d'autres spectacles et dispositifs apparentés. Ces sources documentaires reconstituent en creux leur histoire mais aussi l'évolution des représentations et des discours (religieux, moraux, scientifiques, esthétiques...) que ces pratiques ont suscités. Etablie et présentée par Didier Plassard, l'anthologie *Les Mains de lumière* (1996)[26] comprend plusieurs textes relatifs aux spectacles d'ombres. Du traité régissant la fonction du montreur d'ombres à Bali aux réflexions poétiques du marionnettiste Roland Schöhn, ces textes évoquent le théâtre d'ombres tantôt au détour d'une métaphore pour appuyer un discours philosophique, tantôt pour le codifier ou le définir, tantôt pour en montrer la valeur ou la spécificité. L'anthologie *Machines à voir, pour une histoire du regard instrumenté* (2017)[27] de Delphine Gleizes et Denis Reynaud présente aussi quelques textes et des images (notamment dans les sections « Projection », « Eclairages », « Spectacles et montreurs », « Avatars de l'épopée ») qui documentent les pratiques en France et la manière dont les spectacles d'ombres ont participé d'une culture visuelle propre à la modernité. Ces textes rendent compte des jugements de valeur et des analogies que les spectacles pouvaient inspirer (on comparait les spectacles d'ombres à des séances de radiographie par exemple). Cette anthologie est à rapprocher d'un champ de recherche plus vaste qui, proche des études culturelles et visuelles, s'intéresse à l'histoire longue des médias dont il sera question plus loin.

Ne pas complètement fondre les spectacles d'ombres dans un ensemble trop élargi de pratiques ni en faire un objet d'étude complètement isolé, tel est le difficile équilibre que certains ouvrages historiques parviennent à maintenir notamment en limitant l'espace géographique étudié. Il existe des spécialistes du théâtre d'ombre balinais, égyptien ou grec et de plus en plus de thèses et d'articles sur des traditions régionales. Les ouvrages documentaires et historiques exclusivement consacrés aux spectacles d'ombres en Europe sont en revanche très rares. L'étude de René Strasser, *Das literarische Schattenspiel* [le théâtre d'ombres littéraire] (1985)[28] est à ce titre un travail pionnier :

John McCormick, Alfonso Cipolla, Alessandro Napoli, *The Italian Puppet Theater, A History,* Jefferson, McFarland and Co., 2010.

[26] *Les Mains de lumière, anthologie des écrits sur la marionnette*, anthologie établie par Didier Plassard, Charleville-Mézières, Institut Internationale de la Marionnette, [1996] 2004.

[27] *Machines à voir, pour une histoire du regard instrumenté (XVIIème-XIXème siècles)*, anthologie établie par Delphine Gleizes et Denis Reynaud, Presses universitaires de Lyon, 2017.

[28] René Strasser, *Das literarische Schattenspiel, Schatten-, Farben- und Lichtspiel, Ein Beitrag zu einem wenig beachteten Kapitel*, Francfort, Puppen und Masken, 1985.

l'auteur se limite aux pratiques européennes, en privilégiant les plus abouties dont il approfondit la présentation des répertoires et des esthétiques. Le catalogue publié à l'occasion d'une exposition sur le théâtre d'ombres européen au Spielzeug und Dorfmuseum [musée du village et du jouet] de Reihen, *Europäisches Schattentheater* (1988)[29], s'appuie en grande partie sur l'étude de René Strasser et sur les ouvrages de Georg Jacob. On s'aperçoit que ces rares tentatives pour retracer l'émergence puis la diffusion des jeux d'ombres en Europe accordent une place prépondérante, si ce n'est exclusive, à la France et aux régions germaniques. Ce déséquilibre n'est pas qu'un biais national et s'explique par la disponibilité des sources. Récemment publiée, la monographie de Mariel Oberthür, *Ombre et lumière au théâtre, de Séraphin au Chat Noir* (2020)[30] est une synthèse d'informations issues de sources documentaires et de publications majoritairement françaises. Très utile concernant l'essor des spectacles et des jeux d'ombres en France, l'ouvrage documente aussi les entreprises héritières du Chat noir (notamment à Bruxelles, Genève, Barcelone, et plus brièvement à Munich et aux Pays-Bas) et fut donc une base de référence, indispensable aux approfondissements historiques de notre premier chapitre.

Certaines histoires nationales du théâtre de marionnettes sont de précieuses sources d'informations comme *The History of the English Puppet Theater* (1955)[31] de George Speaight et *Historia de los títeres en España* (1957)[32] de John Earl Varey. Les inventaires et les enquêtes réalisés à échelle régionale ou municipale peuvent fournir des indications précises sur la venue d'un montreur d'ombres, les conditions matérielles de ses spectacles, son programme... C'est par exemple le cas de l'étude ethnographique *Titelles i ombres xineses* [marionnettes et ombres chinoises] (1933)[33]du folkloriste catalan Joan Amades. Parmi les enquêtes locales plus récentes on peut citer l'ouvrage de Johannes Richter *Figurentheater und andere Schaustellungen zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Magdeburg und deren rechtlichen Hintergründe* [théâtre de marionnettes et autres spectacles au début du XIXème siècle à Magdebourg et leur contexte juridique][34] et un article de Giorgio Bertonasso qui, à partir d'une gazette locale, fait une présentation synthétique des types de spectacles présentés à Asti, au nord de l'Italie, entre 1776 à 1819[35]. L'activité des montreurs d'ombres itinérants est ainsi étudiée dans différents contextes (urbain, régional, national), précisément documentés.

---

[29] Eva Tschopp, Dominik Wunderlin, *Europäisches Schattentheater*, Riehen, Spielzeug und Dorfmuseum, 1988.
[30] Mariel Oberthür, *Ombre et lumière au théâtre, de Séraphin au Chat Noir*, Genève, Slatkine, 2020.
[31] George Speaight, *The History of the English Puppet Theater*, New York, John de Graff, [Harrap, 1955] [n. d.].
[32] John Earl Varey, *Historia de los títeres en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
[33] Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, Biblioteca de tradicions populars, [1933] 2004.
[34] Johannes Richter, *Figurentheater und andere Schaustellungen zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Magdeburg und deren rechtlichen Hintergründe*, Borsdorf, Winterwork, 2011.
[35] Giorgio Bertonasso, « Burattini, marionette, ombre dal *Giornale d'Asti* (1776-1819) », *Linea teatrale*, n°3, février 1982, p. 3-21.

Les spectacles d'ombres ont aussi fait l'objet de travaux en littérature comparée, en études théâtrales, en histoire de l'art et en études visuelles, en histoire du cinéma et en archéologie des médias. Spectacles et jeux d'ombres y sont considérés comme les témoins d'une mutation des sociétés et des sensibilités. En joignant l'histoire de l'illustration, du découpage et de la silhouette, des variétés, des jouets optiques, des cabarets et de la presse, ces travaux analysent la culture artistique et littéraire, mais surtout et plus largement la culture visuelle et matérielle de la modernité. La méthode de ces recherches, souvent transdisciplinaires et affranchies de considérations qui hiérarchisent et cloisonnent les mediums et les pratiques, inspirera grandement la nôtre.

En histoire de l'art et dans les études visuelles, les représentations silhouettées du monde et des individus, au moyen de formes cernées, sans couleur ni volume, ont suscité un certain nombre de travaux, majoritairement en allemand. On peut citer entre autres deux ouvrages collectifs *Licht und Schatten* (1983) et *Schattenrisse, Silhouetten und Cutouts* [ombres découpées, silhouettes, découpages] (2001). Ces catalogues d'expositions s'appuient sur des corpus conséquents d'artefacts (relativement méconnus en France)[36]. Ils mettent l'accent sur les aspects techniques et esthétiques des pratiques et apportent de nombreuses informations historiques et contextuelles. Les catalogues *Ombres chinoises et autres variations* (2016)[37] et *Carregat de romanços ! Plecs de fil i canya del llegat de Pau Vila* [charretée d'histoires, pièces de colportage du legs de Pau Vila] (2013)[38] sont plus spécifiquement consacrés aux imprimés populaires et aux livrets à jouer chez soi, en famille ou en société, et aux planches de figures noires à découper publiées par les imagiers lorrains et copiées tout au long de la deuxième moitié du XIXème siècle en France, en Espagne, en Angleterre, dans les régions germaniques, italiennes... L'histoire culturelle et sociale de la littérature de colportage, des imprimés bon marché d'une part, et celle de l'essor des publications pour jeunes, des théâtres de papier et des jouets pour enfants de l'autre, est ainsi associée à celle des spectacles et des jeux d'ombres. Ces ouvrages montrent combien l'essor du théâtre d'ombres fut lié aux divertissements privés, aux pratiques pédagogiques, au commerce des imagiers et des imprimeurs...

Les spectacles d'ombres de cabarets et de théâtres artistiques, en particulier ceux du Chat noir à Paris et des Schwabinger Schattenspiele à Munich, ont fait l'objet de publications diverses (monographies, articles, catalogues d'expositions....) relevant de l'histoire du théâtre, des arts de la scène et des arts visuels ; elles sont sensiblement plus nombreuses concernant le premier, plus rares et presque exclusivement en allemand concernant le second. Ces travaux peuvent précisément

---

[36] Alfred Happ (dir.), *Licht und Schatten*, Munich, Wolf und Sohn, 1983.
Helmut Friedel (dir.), *Schattenrisse, Silhouetten und Cutouts*, Munich, Lenbachhaus, 2001.
[37] Martine Sadion (dir.), *Ombres chinoises et autres variations*, Epinal, Musée de l'image, 2016.
[38] Josep Ache, *Carregat de romanços ! Plecs de fil i canya del llegat Pau Vila de la Fundació Bosch i Cardellach*, Fundació Bosch i Cardellach, 2013.

documenter l'activité théâtrale de l'établissement (en fournissant nombre d'informations chronologiques, biographiques et contextuelles mais aussi des détails techniques sur le dispositif, des titres et des arguments de pièces) comme le fait Mariel Oberthür dans plusieurs ouvrages consacrés aux ombres du Chat noir[39] ou bien Aachen Karlhans Kluncker dans un article étoffé sur les Schwabinger Schattenspiele[40]. Deux articles d'Hélène Védrine et Sophie Lucet étudient plus spécifiquement le rapport du théâtre du Chat noir à la scène symboliste[41]. D'autres ouvrages brossent plus largement l'histoire culturelle et artistique des quartiers bohèmes hors desquels cette renaissance des spectacles d'ombres n'aurait pas vu le jour. C'est le cas notamment de l'ouvrage collectif dirigé par Philip Denis Cate et Mary Shaw, *The Spirit of Montmartre, Cabarets, Humor, and the Avant-Garde (1875-1905)* (1996)[42] et des deux volumes intitulés *Schwabing, Kunst und Leben um 1900* (1998)[43]. Le théâtre d'ombres y est abordé comme une composante de ces décennies d'activités et de sociabilités artistiques aussi dynamiques qu'instables, étroitement liées à des écosystèmes urbains où les logiques concurrentielles et commerciales, les lieux de formation et de rencontre, les activités professionnelles et les ambitions esthétiques de chacun ont été déterminants. Les autres théâtres d'ombres artistiques (à Bruxelles, Genève, Barcelone puis aux Pays-Bas) ont fait l'objet d'études éparses. Ils sont parfois présentés dans des articles spécifiques[44] qui détaillent leur histoire, leur esthétique et leur répertoire,

[39] On peut notamment citer la monographie *Le Cabaret du Chat noir à Montmartre (1881-1897)*, Genève, Slatkine, 2007.

[40] Aachen Karlhans Kluncker, « Die Schwabinger Schattenspiele », dans Hans-Peter Bayerdörfer, Karl Otto Conrady, Helmut Schanze (dir.), *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Tübingen, Max Niemeyer, 1978, p. 326-345.

[41] Sophie Lucet, « Tentation des ombres à l'époque symboliste, l'attraction du Chat noir », dans Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la Belle Epoque*, Paris, CNRS Editions, 2006, p. 138-146 ; Hélène Védrine, « Le Chat noir sous l'œil noir de Constantinople », dans Sophie Basch, Pierre Chuvin (dir.), *Pitres et Pantins, transformations du masque comique de l'Antiquité aux théâtres d'ombres*, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2007, p. 287-311.

[42] Philip Denis Cate, Mary Shaw, *The Spirit of Montmartre, Cabarets, Humor, and the Avant-Garde (1875-1905)*, New Brunswick, Rutgers, 1996.

[43] Helmut Bauer, *Schwabing, Kunst und Leben um 1900 (1)*, Munich, Nazraeli, 1998.
Helmut Bauer, Elisabeth Tworek (dir.), *Schwabing, Kunst und Leben um 1900 (2), Essays*, Munich, Münchner Stadtmuseum, 1998.

[44] Joël Aguet, « Grimaces de jeunes singes », *Mimos, théâtre de marionnettes*, 1996, p. 28-33.
Jordi Artigas, « Les ombres xineses d'els Quatre Gats (1897-1898) i l'ambient de l'espectacle a la Barcelona de la fi segle », *Congrès d'Història de Barcelona*, 2007, communication en ligne [http://w110.bcn.cat/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/artigastext.pdf].

mais le plus souvent, ils sont abordés dans des monographies consacrés aux cabarets et aux artistes[45], aux théâtres d'ombres et de marionnettes de ces décennies[46], à l'histoire théâtrale de la ville[47]...

Depuis les années 1980-1990, différents travaux en histoire du cinéma ou issus des *media studies* fournissent des outils et des perspectives théoriques renouvelés pour aborder les spectacles d'ombres. Longtemps pourtant, les études cinématographiques perpétuèrent une vision téléologique qui généra un discours très réducteur sur les spectacles d'ombres. Dans cette perspective progressiste et orientée de l'Histoire, le passé présage, annonce, prépare l'avenir : tous les dispositifs et les spectacles qui précèdent le cinéma et qui lui sont techniquement apparentés, sont considérés comme des formes de précinéma. Parmi les premiers historiens du cinéma, certains, dans le sillage du positivisme historique du XIXème siècle, présentaient la naissance du cinématographe comme l'aboutissement « logique » d'explorations et de réalisations antérieures. Le progrès technique apparaît comme la principale ligne de fuite de ces écrits. Désignés comme des « précurseurs » ou des « ancêtres » du cinéma, les spectacles d'ombres y sont présentés comme une étape de sa préhistoire, la supériorité technique du cinématographe ayant finalement causé leur fatal déclin[48]. Ce type de discours eut manifestement une empreinte durable sur les manières de considérer les spectacles d'ombres en Europe. La raréfaction des pratiques professionnelles au début du XXème siècle apparaissait comme un signe probant de leur caractère précinématographique. Quel que soit le champs disciplinaire, le concept de précinéma a conditionné, et continue à infléchir, les discours sur le théâtre d'ombres.

En 1946, dans son *Histoire générale du cinéma*[49], Georges Sadoul consacre quelques pages aux théâtres d'ombres de Séraphin, à Versailles puis à Paris, soulignant notamment (non sans raison) la proximité thématique entre les premiers films à trucs de Georges Méliès (1861-1838) et certaines pièces d'ombres de Séraphin, dans un chapitre éloquemment intitulé « Les précurseurs du cinéma, ombres chinoises et lanternes magiques »[50]. Plus loin, il fait également allusion à l'ombromane et au prestidigitateur anglais Félicien Trewey avant de plus longuement aborder le théâtre du Chat noir. L'auteur conclut ainsi ses dernières considérations sur les spectacles d'ombres :

---

[45] Enric Jardí Casany, *Història de Els Quatre Gats*, Barcelone, Aedos, 1972 ; Paul Aron, « Raphaël Landoy et le *Diable au corps*, les correspondants belges du *Chat noir* », dans Caroline Crépiat, Denis Saint-Amand, Julien Schuh (dir.), *Poétique du Chat noir (1882-1897)*, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2021, p. 367-385.

[46] J. J. Bollebakker, G. J. M. Sonnemans, I. Vink, Caroline E. K. van Tienen-Maclure, *Theater vit handen, Nederlands poppenen schimmentheater na 1900, een collectie*, Dordrecht, Stichting Poppenspelcollecties, 1992.

[47] Lionel Renieu, « Le Diable au corps », « La Maison de l'étoile », « La Maison de la louve », *Histoire des théâtres de Bruxelles, depuis leur origine jusqu'à ce jour*, Paris, Ducharte et Buggenhoudt, vol. 1, 1928, p. 221-226, 255-256, 259-262.

[48] Le lieu indéterminé qu'occupa à ses débuts le cinématographe, entre le domaine des sciences physiques et celui des arts du spectacle, peut expliquer la prégnance de ces schémas idéologiques issus du positivisme.

[49] Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma (1), l'invention du cinéma (1832-1897)*, Paris, Denoël, 1946.

[50] *Ibid.*, p. 199-201.

> Les succès successifs du Chat noir n'avaient pas été seulement dus au talent des dessinateurs et des scénaristes, ils furent aussi déterminés par l'introduction de nouveaux procédés techniques : emploi de la perspective dans les personnages, puis dans le décor ; emploi de la couleur ; utilisation de procédés employés à l'Opéra ; combinaison avec la lanterne magique, etc. Presque chacun de ses succès coïncide avec une nouvelle innovation technique. Ce qui apporta la preuve que les spectacles d'optique pouvaient avoir autant de succès près du public que des scènes jouées par des acteurs de chair et d'os.
> Le Chat noir préparait ainsi la vogue du cinéma [...].[51]

Georges Sadoul souligne néanmoins la différence sociale entre le public mondain des spectacles du Chat noir et celui « fort peu distingué » des premiers films mais son insistance sur l'évolution technique du dispositif est le marqueur de sa vision téléologique de l'Histoire, où la succession chronologique équivaut au progrès technique et philosophique de l'humanité. Dans ce cadre, les formes anciennes d'art et de spectacle auraient vocation à disparaître pour laisser place aux modernes. En 1948, Marcel Lapierre, dans *Les Cent Visages du cinéma*[52], intègre de manière analogue les spectacles d'ombres à cette histoire élargie :

> Puisque la naissance du cinéma, en tant que spectacle public et commercialement exploité, date du jour où les frères Lumière projetèrent leurs premiers films sur l'écran du Grand-Café, c'est cette soirée du 28 décembre 1895 que nous avons prise pour point de départ. Opérant un grand retour en arrière, nous avons étudié les spectacles d'ombres et de lumière (fantasmagories, silhouettes) qui ont précédé le cinéma, puis nous avons suivi le cheminement des multiples tentatives qui visèrent à la reconstitution de l'image animée. Ceci pour démontrer que le « cinématographe » était un aboutissement logique.
> Une fois cette « continuité » établie, nous avons examiné comment le cinéma s'est installé dans nos habitudes.[53]

Dans le chapitre « Les ancêtres, lanterne magique, fantasmagorie et ombres chinoises », Marcel Lapierre remonte au mythe de la caverne, présenté comme un récit fondateur pour tous les dispositifs de projection, avant de reparcourir de l'Extrême-Orient à Montmartre, le voyage et l'histoire des spectacles d'ombres[54]. L'auteur semble ponctuellement se contredire, ou nuancer l'apparente continuité historique entre les dispositifs, quand il fait remarquer que l'avènement du cinéma n'est pas techniquement engendré par le perfectionnement de ces spectacles optiques :

> L'évocation des spectacles de fantasmagorie et d'ombres chinoises — qui fait l'objet de notre chapitre précédent — n'a qu'un seul but : montrer comment s'est formé, en cent ans environ, le goût pour les spectacles d'écran qui a permis au public de considérer le cinéma comme une conclusion logique, comme un aboutissement attendu. Par contre, elle ne tend pas à avaliser cette opinion assez courante qui fait du cinéma le résultat de perfectionnements successifs et systématiques des projections de verres peints et de silhouettes découpées.
> ...Car cette hypothèse n'est pas conforme aux faits.[55]

---

[51] *Ibid.*, p. 209-210.
[52] Marcel Lapierre, *Les Cent Visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1948.
[53] « Avertissement » dans *Ibid.*, p. 10.
[54] *Ibid.*, p. 17, p. 24-32.
[55] *Ibid.*, p. 32.

L'auteur insiste sur le principe de « persistance rétinienne » qui différencie fortement la technique du cinématographe. La prise en compte de tout ce qu'implique ce phénomène physiologique pour le regardeur fut bien plus déterminante, pour la mise au point du cinématographe, que le perfectionnement technique des spectacles d'ombres de figures. A cette faille dans le récit illusoire d'un progrès technique continu, Marcel Lapierre ajoute une hypothèse : la naissance du cinéma et son accueil favorable par le public auraient été précédés et favorisés par la généralisation et l'affirmation d' un « goût pour les spectacles d'écran ». Des études ultérieures se fonderont sur de comparables observations mais, approfondissant leur implication historiographique, elles feront de ces discrètes observations (sur la discontinuité historique et sur la constitution d'un régime visuel moderne fondé, entre autres, sur les écrans) les postulats de leur approche. Ces historiens qui promeuvent une nouvelle méthode pour écrire l'histoire du cinéma présenteront leur démarche comme des « archéologies ».[56]

Publiée en 1963, *Movement in Two Dimensions* d'Olive Cook est une des premières études à engager un infléchissement méthodologique. Sous-titré « étude des images animées et projetées qui ont précédé l'invention du cinématographe »[57], l'ouvrage d'Olive Cook réinscrit théoriquement l'histoire du cinéma dans celle plus hétérogène et ramifiée des dispositifs de projection et d'animation des images. Mentionnée *in extremis*, la première démonstration officielle des frères Lumière borne la fin de l'ouvrage mais elle situe hors-cadre l'histoire du cinéma à proprement parler. Bien que toujours sous-jacente, la tension finaliste se relâche et le récit des prémices se libère. Olive Cook peut ainsi aborder plus en détail et davantage singulariser les multiples dispositifs conçus pour mettre en mouvement les images. L'auteure accorde une importance remarquable aux spectacles d'ombres (trois chapitres sur huit dont un entièrement consacré aux pays européens). Néanmoins, le rapport des spectacles d'ombres au cinéma reste *in fine* envisagé sous l'angle de la succession temporelle :

> Les saltimbanques ont disparu des rues de Londres au début de ce siècle. Et même si, en combinant la technique cinématographique à ses exquises silhouettes, Lotte Reiniger a fait revivre l'art du théâtre d'ombres sous la forme d'un film d'ombres, le spectacle des ombres chinoises, tel qu'il était connu en Europe avant la Première Guerre mondiale, a cessé d'exister. L'affinité entre les ombres chinoises et le cinéma qui les a évincées a été soulignée dans un film allemand intitulé *Schatten*, dans lequel une histoire est racontée par un forain itinérant sur un petit spectacle d'ombres portatif.[58]

---

[56] Voir à ce sujet Jussy Parikka, *What is Media Archeology ?*, Cambridge, Polity Press, 2012.

[57] Olive Cook, *Movement in Two Dimensions*, *A Study of the Animated and Projected Pictures Which Preceded the Invention of Cinematography*, Londres, Hutchinson and Co., 1963.

[58] « *Travelling showmen vanished from the London streets early in the present century. And although, by combining her exquisite silhouettes with the film technique, Lotte Reiniger has revived the art of the shadow play as a shadow film, the entertainment of the* ombres chinoises *as it was known in Europe before the First World War has ceased to exist. The affinity between the Chinese shades and the cinema that ousted them was acknowledged in a German film called* Warning Shadows *in which a story is told by a wandering showman with a little portable shadow show.* » *Ibid.*, p. 80. Le film d'Arthur Robison peut être interprété différemment. Voir l'analyse du film proposée dans la quatrième partie « Reconfigurations » du chapitre 3, p. 678 et suiv.

En France, Laurent Mannoni, l'actuel conservateur de la Cinémathèque française, fut un des pionniers en matière d'archéologie du cinéma. Dans *Trois siècles de cinéma*, il explicite ainsi sa démarche :

> Les ombres articulées dont l'origine se perd dans la nuit des temps, les jeux de miroirs, la *camera obscura*, les anamorphoses, les vues et boîtes d'optique, les milliers de plaques de verre pour lanterne magique réalisées depuis le XVIIème siècle, les disques stroboscopiques, les bandes zootropiques et images dioramiques, la chronophotographie ou cinématographie constituent une production immense et tout à fait particulière dans l'histoire des sciences et des arts. [...] Il y a peu de temps que nous commençons à étudier la « haute époque » du cinéma dans son intégralité. [...] L'étude archéologique du cinéma nous fait traverser les riches cabinets de curiosités du XVIIème siècle où reposent les chambres noires et les anamorphoses, visiter les salons où sont dressées les boîtes optiques avec leurs gravures enluminées, rêver devant les girations des praxinoscopes et des zootropes, admirer les éblouissantes images de la Royal Polytechnique et du Théâtre optique, pénétrer dans les laboratoires de Plateau, Marey, Demenÿ, avant de retrouver les projections « kinétoscopiques » ou « chronophotographiques » d'Edison et de Lumière.[59]

Dans cet ouvrage, Laurent Mannoni intègre les spectacles d'ombres sans négliger leur composante théâtrale[60] :

> L'idée d'animer les ombres avec les mains, de découper et articuler des figures peintes ou ajourées, puis de les placer entre une source lumineuse et une toile blanche pour en observer la projection en silhouette, représente avec la *camera obscura* de della Porta l'une des premières liaisons fortes entre le mouvement artificiel, la lumière et la mise en scène théâtrale (dialogue, bruitage, décor).[61]

Parce qu'elle essaie d'ouvrir et de complexifier le récit des origines du cinéma, l'archéologie du cinéma permet de mieux tenir compte des spécificités des différents dispositifs qu'elle présente. Dans le prolongement de ces travaux « archéologiques », mais en élargissant son objet d'étude, un chercheur américain, grand collectionneur et figure importante des *media studies*, Erkki Huhtamo, contribue à théoriser une nouvelle manière d'écrire l'histoire des médias en général. Concernant le cinéma, il insiste sur la nécessité d'en réinscrire l'histoire dans celle bien plus longue et vaste de l'image animée, dont le cinéma ne constitue aucunement l'aboutissement mais seulement une des strates. Il l'intègre ainsi à une typologie aux côtés de nombreux autres dispositifs : les dispositifs avec écran [*screen practice*], les dispositifs avec trou oculaire [*peep practice*], les dispositifs qu'il faut manipuler [*touch practice*], les dispositifs qui exigent un déplacement du regardeur [*mobile practice*]. Les spectacles d'ombres, comme les *Bänkelsang*, les panoramas mobiles ou les lanternes magiques sont ainsi considérés au sein des dispositifs avec écran [*screen pratices*] et l'empan chronologique embrasse l'aube de l'humanité jusqu'aux dernières technologies[62].

---

[59] Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, RMN, 1995.

[60] En 1996, dans *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre*, Laurent Mannoni avait même préféré écarter les spectacles d'ombres. Il l'indiquait dans une note de bas de page : « Je n'ai pas traité des jeux d'ombres dans cet ouvrage car ils me semblent relever d'une étude différente. » Laurent Mannoni, *Le Grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1999, p. 39.

[61] Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma*, *de la lanterne magique au cinématographe*, *op. cit.*, p. 25.

[62] Erkki Huhtamo, *Archeology of the Moving Image*, Helsinki, Yle, 1996.

En envisageant l'histoire par strates, et non comme un écoulement continu et orienté, l'archéologie des médias tient compte des origines et des évolutions propres à chaque dispositif et elle en renouvelle les analyses par des questionnements techniques et philosophiques plus larges relatifs aux médias modernes. Concernant les spectacles d'ombres, l'archéologie des médias ne les considère plus comme des formes pré-cinématographiques et associe leur histoire à celles des rêves plus ou moins utopiques, des trouvailles avortées, des réalisations révolutionnaires, des expérimentations méconnues qui font l'histoire discontinue, brisée et mal délimitée des médias. Le dispositif reste toutefois un concept clef de ce champ de recherches polarisé par les aspects techniques et idéologiques. En outre, quand les auteurs abordent les spectacles d'ombres, beaucoup s'en tiennent à une approche documentaire et à des considérations descriptives et chronologiques.

Hypothèse et démarche

Tous ces travaux, issus d'histoire de l'art, de littérature comparée, des études visuelles et cinématographiques, qui synchronisent l'histoire des spectacles d'ombres avec l'évolution des techniques et des sensibilités, et qui la mettent en résonance avec des enjeux transversaux, ont apporté des connaissances et des outils d'analyse indispensables. Leur apport est essentiel car ils permettent de comprendre plus fondamentalement ce qui distingue les pratiques d'Europe occidentale de celles des autres régions du monde. L'histoire du théâtre d'ombres en Europe de l'Ouest ne serait restée autrement qu'un appendice de l'histoire mondiale du théâtre d'ombres, une digression de l'histoire du théâtre de marionnettes, un récit discontinu tissu d'anecdotes destiné aux passionnés et aux curieux. Néanmoins, concevoir les spectacles d'ombres européens antérieurs au XXème siècle comme des formes de précinéma, des illustrations ou des estampes animées, ou ne les envisager qu'au prisme des propriétés plastiques et techniques de leur dispositif, empêchent d'être attentif à leur nature performative et d'approfondir cet aspect. Rares sont les ouvrages scientifiques qui considèrent les spectacles d'ombres européens (antérieurs à l'essor du cinéma) comme des pratiques performatives, susceptibles de faire l'objet d'une approche esthétique ou dramaturgique en lien avec les autres arts de la scène. Parmi eux, on peut citer *Noir, lumière et théâtralité* de Véronique Perruchon[63] et *Lo specchio grottesco, marionette e automi nel teatro tedesco del primo 1900* [le miroir grotesque, marionnettes et automates dans le théâtre allemand du début du XXème siècle] de Cristina Grazioli[64].

[63] Véronique Perruchon, *Noir, lumière et théâtralité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, France, 2016.
[64] Cristina Grazioli, *Lo specchio grottesco, marionette e automi nel teatro tedesco del primo 1900*, Padoue, Esedra, 1999.

La première intègre le théâtre d'ombres (ancien et contemporain, de figure et de corps) à une approche plus large sur les esthétiques scéniques de l'ombre et de l'obscurité ; la seconde s'intéresse au théâtre d'ombres artistiques dans le cadre d'une réflexion sur la *mimesis* grotesque des spectacles de figures. Hormis ces deux exemples, et mis à part certains travaux susmentionnés spécifiquement consacrés à un établissement, très peu d'études abordent sous un angle esthétique ou dramaturgique la théâtralité des spectacles d'ombres européens. Pourtant, de la fin du XVIIIème siècle au début du XXème siècle, un langage dramaturgique propre aux ombres de figures a émergé. Pendant deux siècles, les ombres de figures ont suscité l'intérêt de professionnels, d'artistes, d'amateurs, de libraires et de pédagogues qui contribuèrent à faire connaître et reconnaitre une pratique théâtrale marginale et à élaborer une nouvelle forme de dramaturgie.

Le succès des spectacles d' « ombres chinoises » à la fin du XVIIIème siècle fut la première étape décisive de cette émergence. Un siècle plus tard, le théâtre d'ombres apparaîtra comme un langage dramaturgique identifié et original, prisé et exploré par les artistes. Ce constat chronologique invite d'autant plus à rapprocher son histoire de celle des autres arts de la scène, des arts plastiques et de la poésie car c'est en lien avec les questionnements esthétiques qui, au tournant du XIXème siècle, agitent ces autres domaines que le théâtre d'ombres s'inventa un langage singulier. En tenant compte des prémisses et des prolongements immédiats de ces deux époques déterminantes, on peut borner le début et la fin cette histoire des décennies 1770 à 1920. A partir de l'entre-deux-guerres, le théâtre d'ombres inspira encore quelques tentatives expérimentales mais, avant le renouveau de la deuxième moitié du XXème siècle, les pratiques évoluèrent peu. Face au cinéma qui semblait pourtant concurrencer tous les arts vivants et dont les potentialités et la croissance paraissaient illimitées, le théâtre d'ombres n'a plus fait l'objet d'initiative notable, soucieuse d'en redéfinir la pratique et d'en explorer les ressources expressives propres.

Pour rendre compte de la nature performative et théâtrale des spectacles, la collecte et l'analyse de ce qui documente les représentations (affiches, programmes, comptes rendus et images de presse, matériel de spectacle, mémoires...) sont indispensables. Une partie de cette documentation est peu connue : les textes des auteurs (publiés ou non), les textes de programmes, les partitions ou les réécritures ultérieures ont souvent été négligés et n'ont jusqu'à présent jamais été précisément décrits, analysés, comparés. En s'appuyant sur ce corpus écrit et sur tout ce qui peut documenter la teneur fabulaire des spectacles, il est possible de proposer une analyse dramaturgique des pièces, soucieuse de réarticuler les composantes verbales, visuelles, musicales et techniques des représentations. Complémentaire de l'approche historique, l'analyse comparée des textes montre qu'à partir des années 1770, une « dramaturgie » pour les ombres de figures s'est peu à peu inventée,

bricolée à partir d'emprunts et empiriquement systématisée par certains, sciemment expérimentée et théorisée par d'autres.

Ainsi employé au singulier, le terme « dramaturgie » a une valeur générique et nous permet de désigner l'art d'écrire pour le théâtre d'ombres, celui-ci étant susceptible d'embrasser différentes dramaturgies particulières (propres à des artistes, des établissements). L'essor de pratiques textuelles et éditoriales liées au théâtre d'ombres, et la constitution de quelques répertoires, témoignent non seulement du succès de ces spectacles, mais aussi de l'émergence d'une pensée formelle qui concerne l'écriture et la manière de composer les pièces. L'élaboration au tournant du XIXème siècle de différentes « dramaturgies » qui exploitent de manière systématique certaines ressources techniques et expressives du théâtre d'ombres participe de cet essor plus large d'une pensée poétique du théâtre d'ombres. Il est en effet possible d'identifier une poétique du théâtre d'ombres ancien, en distinguant des catégories génériques, une gamme de topiques et de procédés, et en mettant l'accent sur des principes de création plus spécifiques.

En synthétisant les informations issues des ouvrages précédemment évoqués, sur l'histoire du théâtre d'ombres, des silhouettes et des spectacles optiques et en s'appuyant sur de nouvelles sources documentaires, on proposera d'abord une histoire sinueuse au cours de laquelle un dispositif, celui des spectacles d'ombres de figures, s'est stabilisé et des répertoires se sont constitués. L'activité durable de quelques établissements, les ambitions de certains artistes, la production des imagiers et des éditeurs y contribuèrent particulièrement. L'analyse comparée des pièces permettra ensuite de distinguer des fables et des topiques, des procédés théâtraux et des schémas de composition qui caractérisent cet ensemble de pièces conçues pour le théâtre d'ombre, notamment en France, dans les régions frontalières francophones, dans les régions de langue allemande et, dans une moindre mesure, en Angleterre et en Espagne. La finalité de cette approche comparée est d'identifier le langage dramaturgique commun à toutes ces pièces. En se concentrant enfin sur les deux répertoires les plus aboutis de la période étudiée, celui du théâtre du Chat noir à Paris et celui des Schwabinger Schattenspiele à Munich, on analysera en détail les pièces présentées par ces deux établissements qui ont choisi le théâtre d'ombres pour expérimenter et envisager des poétiques dramaturgiques alternatives. Il s'agira à nouveau de mettre l'accent sur les recherches communes à ces deux théâtres qui partageaient une démarche essentiellement intermédiale et qui suivaient des logiques poétiques comparables de distorsion, de réduction et d'extension des composantes du drame.

Chapitre 1

Une histoire des spectacles et des théâtres d'ombres

En Europe de l'Ouest, le théâtre d'ombres est un art de l'époque moderne. Sa diffusion et sa progressive identification par les publics s'opèrent principalement au cours des XVIIIème et XIXème siècles, suivant des dynamiques propres à l'histoire moderne des sociétés européennes. Contrairement aux théâtres d'ombres Asie et du Moyen-Orient, aucune tradition n'en a codifié ni pérennisé les pratiques. Son essor a bénéficié des phénomènes de mode, qui font fluctuer les attentes d'un public plus nombreux et diversifié, des transferts et des influences réciproques entre les pratiques privées et publiques (les premières prenant une importance croissante dans la vie des individus) et de la circulation accélérée des hommes, des formes et des idées. Son histoire apparaît sinueuse : au-delà des lieux publics (parcs, places, salles louées, théâtres fixes...) où les spectacles d'ombres sont particulièrement visibles et nombreux durant certaines périodes, les pratiques sont aussi apprises et perpétuées dans les salons, formalisées et vulgarisées par les libraires, déclinées via d'autres mediums (récits illustrés, vignettes silhouettées...). La discontinuité de l'histoire des pratiques publiques et professionnelles doit être nuancée par ces prolongements informels et ces translations qui, en maintenant un goût commun pour les ombres et les silhouettes sous toutes leurs formes, ont permis des transmissions indirectes.

Les spectacles d'ombres se sont en outre développés dans un contexte de valorisation des sciences et de la technique. L'importance que prennent les aspects optiques et mécaniques différencient sensiblement les pratiques européennes des traditions extra-européennes : dans le *wayang kulit* indonésien ou le *nang yaï* thaïlandais par exemple, ou même le Karagöz turc, seuls les mouvements corporels des manipulateurs ou des danseurs animent les figures. A l'inverse, dans les pays d'Europe de l'Ouest, le succès initial des spectacles d'ombres se confond en partie avec celui des automates, des jouets et des spectacles optiques. De la vaste et hétérogène famille des curiosités ambulantes et des spectacles optiques, les spectacles d'ombres de figures ne se distingueront que progressivement et de manière non linéaire.

I. Aux origines des spectacles d'ombres en Occident : des mythes à l'Histoire

Les traditions en Asie étant multiples, la chronologie et la géographie des échanges impossible à reconstituer avec certitude, la recherche de l'origine du théâtre d'ombres mondial apparaît illusoire et historiquement peu pertinente. Concernant les spectacles d'ombres en Europe, la même prudence s'impose : leur diffusion emprunta plusieurs voies (terrestres, maritimes) et le manque de trace nous réduit à émettre des hypothèses, où mythe et Histoire tendent à se confondre mais qu'il faut s'efforcer de distinguer.

I.A. Les mythes de l'Antiquité

Dans le livre VII de *La République* (514a-515c), Platon décrit des individus enchaînés, réduits à ne voir que les ombres portées d'artefacts manipulés derrière eux. La scène est une allégorie de la condition humaine, état d'ignorance qui éloigne les hommes de la vérité (symbolisée par la lumière) et qui les leurre d'illusions (figurées par les ombres projetées). Le dispositif évoque celui d'un théâtre d'ombres :

> – Figure-toi des hommes dans une demeure souterraine en forme de caverne, dont l'entrée, ouverte à la lumière, s'étend sur toute la longueur de la façade ; ils sont là depuis leur enfance, les jambes et le cou pris dans des chaînes, en sorte qu'ils ne peuvent bouger de place, ni voir ailleurs que devant eux ; car les liens les empêchent de tourner la tête ; la lumière d'un feu allumé au loin sur une hauteur brille derrière eux ; entre le feu et les prisonniers il y a une route élevée ; le long de cette route figure-toi un petit mur, pareil aux cloisons que les montreurs de marionnettes dressent entre eux et le public et au-dessus desquelles ils font voir leurs prestiges.
> – Je vois cela, dit-il.
> – Figure-toi maintenant le long de ce petit mur des hommes portant des ustensiles de toute sorte, qui dépassent la hauteur du mur, et des figures d'hommes et d'animaux, en pierre, en bois, de toutes sortes de formes ; et naturellement parmi ces porteurs qui défilent, les uns parlent, les autres ne disent rien.
> – Voilà, dit-il, un étrange tableau et d'étranges prisonniers.
> – Ils nous ressemblent, répondis-je. Et d'abord penses-tu que dans cette situation ils aient vu d'eux-mêmes et de leurs voisins autre chose que les ombres projetées par le feu sur la partie de la caverne qui leur fait face ?
> – Peut-il en être autrement, dit-il, s'ils sont contraints toute leur vie de rester la tête immobile ?
> – Et des objets qui défilent, n'en est-il pas de même ?
> – Sans contredit.
> – Dès lors, s'ils pouvaient s'entretenir entre eux, ne penses-tu pas qu'ils croiraient nommer les objets réels eux-mêmes, en nommant les ombres qu'ils verraient ?
> – Nécessairement.
> – Et s'il y avait aussi un écho qui renvoyât les sons du fond de la prison, toutes les fois qu'un des passants viendrait à parler, crois-tu qu'ils ne prendraient pas sa voix pour celle de l'ombre qui défilerait ?
> – Si, par Zeus, dit-il.
> – Il est indubitable, repris-je, qu'aux yeux de ces gens-là la réalité ne saurait être autre chose que les ombres des objets confectionnés.
> – C'est de toute nécessité, dit-il.[65]

[65] Platon, *La République*, traduit par Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1933, p. 289-292.

Pour concevoir cette allégorie, Platon s'inspira-il de spectacles connus à Athènes au IVème siècle avant notre ère ? La complexité du dispositif décrit, où les individus immobilisés sont contraints de regarder le spectacle d'ombres, et les multiples interprétations et incompréhensions que ce passage suscita, semblent indiquer au contraire que cette utilisation d'artefacts pour projeter des ombres n'avait rien de naturel et ne renvoyait à aucune pratique spectaculaire familière ou identifiée. La scène fut composée pour servir la démonstration philosophique : ce théâtre d'ombres est avant tout théorique et c'est en tant que tel qu'il eut une importance pour l'histoire des spectacles d'ombres en Europe. Au Moyen Âge, le mythe de la caverne était aussi connu des théologiens arabes mais ces derniers développèrent une axiologie inversée : pour le maître du soufisme Ibn Arabi (1165-1240), les ombres de figures manipulées derrière un écran étaient riches d'enseignement. Dans *Kitâb Al-Futūḥāt al-Makkiyya* [les illuminations de La Mecque], le théologien établit un parallèle développé entre la vie terrestre et le théâtre d'ombres dont les spectacles ne devaient pas divertir mais servir la méditation sur la condition humaine : le public devait ainsi apprendre « que le train du monde est entre les mains de Dieu, comme celui de ces figures entre les mains du manipulateur, et que cet écran est le voile qui recouvre les secrets de la toute-puissance qui règne au-dessus des créatures ».[66]

Au détour de considérations sur l'origine de la plastique, Pline l'Ancien, au Ier siècle avant notre ère, dans son *Histoire naturelle* (XXXV, 43), rapporte une autre légende où une jeune fille, pour conserver l'image de son amant, retrace sur un mur le contour de son ombre :

> En voilà assez et trop sur la peinture. Il convient maintenant de parler de l'art de modeler, ou plastique. Dibutades de Sicyone, potier de terre, fut le premier qui inventa, à Corinthe, l'art de faire des portraits avec cette même terre dont il se servait, grâce toutefois à sa fille : celle-ci, amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, renferma dans des lignes l'ombre de son visage projeté sur une muraille par la lumière d'une lampe ; le père appliqua de l'argile sur ce trait, et en fit un modèle qu'il mit au feu avec ses autres poteries.[67]

Cette fable, érigée en mythe fondateur des arts figuratifs (peinture et sculpture), nous éloigne du théâtre et ne fut jamais assimilée à une quelconque origine du théâtre d'ombres en Occident mais, à l'instar du mythe de la caverne, elle joua un rôle dans l'histoire des idées et des représentations, en y pérennisant une conception magique de l'ombre, liée à la mémoire et au double.

D'aucune valeur historique concernant le théâtre d'ombres, ces deux mythes eurent une importance considérable dans l'imaginaire que les cultures européennes constituèrent autour des ombres. La légende de la fille du potier Dibutade y perpétua une approche archaïque et sacrée de l'ombre (et de l'art), considérée comme l'émanation spirituelle du corps ou la réapparition d'un être

[66] Extraits des *Illuminations de la Mecque* cités dans l'anthologie établie par Didier Plassard *Les Mains de lumière,* op. cit., p. 22.
[67] Pline l'Ancien, *L'Histoire naturelle*, traduit par Emile Littré, Paris, Dubochet, Le Chevalier et Cie, 1848, p. 12.

disparu, dont la peinture ou la sculpture devraient conserver l'empreinte fidèle et perpétuer la mémoire. Le mythe de la caverne y ancra une conception philosophique de l'ombre (et des arts), en l'assimilant au simulacre, au plus haut degré de l'illusion (le plus éloigné de la vérité), parmi les réalités physiques, les artefacts et les reflets.[68]

I.B. Hypothèse anthropologique

Les mythes et les croyances archaïques associaient les ombres aux reflets. Plus ou moins identifiables, fixes ou ondoyantes, les formes réfléchies ou diffractées suscitèrent autant de fascination que de crainte, autant de fables que de théories. Les ombres furent assimilées à des esprits ou à des doubles immortels, interprétées comme les signes d'un outre-monde ou d'une présence divine, expliquées par la présence de corpuscules dans l'air puis par la densité des matières, par les lois de la géométrie et de l'optique modernes. La psychanalyse donna à l'ombre, comme au reflet, une fonction structurante dans le développement infantile et dans le long processus au terme duquel l'enfant parvient à s'identifier comme être autonome, distinct de sa mère[69]. Depuis l'aube de l'humanité, mythes et religions, philosophies et sciences s'efforcèrent d'expliquer ces phénomènes optiques dont le principal ressort (la déviation des ondes lumineuses) est invisible à l'œil nu.

Dans son étude comparative des mythologies et des religions primitives, *The Golden Bough* [le rameau d'or][70], publiée en quinze volumes en 1890, l'anthropologue écossais James George Frazer consacre un large développement à la conception primitive de l'âme dont l'ombre ou le reflet seraient des manifestations visibles et vulnérables car exposées aux menaces extérieures : « il [le sauvage] considère son ombre ou son reflet comme son âme, ou en tout cas, comme une partie vitale de lui-même, et en tant que telle, elle est nécessairement une source de danger pour lui. »[71] James George Frazer renvoie aux croyances de différents peuples de Chine, d'Inde, d'Afrique, d'Amérique du Nord, d'Australie, d'Europe... On pensait par exemple qu'il était possible de blesser le corps en attaquant l'ombre, de causer des troubles irrémédiables en touchant l'ombre de quelqu'un, en la recouvrant d'une autre ombre ou en la séparant du corps, de lire le destin dans la couleur de l'ombre, de déduire

[68] Voir Victor Ieronim Stoichita, *Brève Histoire de l'ombre*, Genève, Droz, [1997] 2019, p. 11-28.
[69] Voir à ce sujet la réflexion que propose Victor I. Stoichita à partir des travaux de Jean Piaget et Jacques Lacan dans un développement intitulé « Stade de l'ombre et stade du miroir » dans *Brève Histoire de l'ombre*, *op. cit.*, p. 29-37.
[70] James George Frazer, *The Golden Bouhg, A Study in Magic and Religion*, Londres, MacMillan and Co., 1911, vol. 3.
[71] « *He [the savage] regards his shadow or reflection as his soul, or at all events as a vital part of himself, and as such it is necessarily a source of danger to him.* » James George Frazer, *The Golden Bouhg, A Study in Magic and Religion*, op. cit., vol. 3, p. 77-78.

la santé et la force de la taille de l'ombre, etc. L'ombre faisait ainsi l'objet de pratiques symboliques, ritualisées ou ordinaires, pour nuire à un peuple ennemi[72] ou déchiffrer l'avenir[73], lors des enterrements[74] ou à l'occasion des fêtes de fin d'année :

> En Basse-Autriche, le soir de la Saint-Sylvestre — le dernier jour de l'année — les convives assis autour de la table désignent celui dont l'ombre n'est pas projetée sur le mur et croient que cette personne, apparemment sans ombre, mourra l'année prochaine[75].

Une autre pratique fréquente dans le sud de l'Europe consistait à garantir la solidité et la pérennité d'un édifice en dérobant l'ombre d'un homme :

> Dans l'île de Lesbos, on considère qu'il suffit au constructeur de jeter une pierre sur l'ombre d'un passant ; l'homme dont l'ombre est ainsi frappée mourra, mais la construction sera solide.[76]

Les nombreux exemples fournis par James George Frazer le montrent : depuis les premières civilisations humaines, l'ombre, sacrée et vulnérable, donna lieu à différentes pratiques, codifées et symboliques, parfois divinatoires. S'il n'y est aucunement question de théâtre, il s'agissait néanmoins de coutumes ritualisées où l'ombre était une figuration de l'âme, sur laquelle l'homme pouvait agir, qu'il pouvait dissiper, transpercer, dérober ou emmurer…

Les travaux de l'archéologue et historien Marc Groenen ont également montré la fonction structurante de la lumière et des ombres dans l'art préhistorique[77]. Alors que l'étude des grottes ornées se concentrait principalement sur les motifs peints, Marc Groenen s'intéressa à leur mise en espace, autrement dit, à leur répartition sur les parois et dans les réseaux souterrains, en fonction des conditions d'éclairage, des aspérités de la roche et des déplacements des individus. Son étude, *Ombre*

---

[72] « Dans l'île de Wetar, il y a des magiciens qui peuvent rendre un homme malade en poignardant son ombre avec une pique ou en la frappant avec une épée. » [*In the island of Wetar there are magicians who can make a man ill by stabbing his shadow with pike or hacking it with a sword.*] *Ibid.*, p. 78.

[73] « Un livre chinois nous parle d'un sage qui examinait les ombres humaines à la lumière d'une lampe afin de découvrir le destin de leur propriétaire. 'L'ombre d'un homme, disait-il, doit être profonde, car si c'est le cas, il atteindra des positions honorables et un grand âge.' » [*In a Chinese book we read of a sage who examined human shadows by lamplight in order to discover the fate of their owners. 'A man's shadow,' he said, 'ought to be deep, for, if so, he will attain honourable positions, and a great age.'*] *Ibid.*, p. 79.

[74] « Lorsque le défunt a été déposé dans sa dernière demeure, avant que la terre ne soit jetée sur lui, les feuilles d'un arbre de la jungle sont agitées au-dessus de la tombe et une torche allumée est brandie à l'intérieur, afin de disperser les âmes des assistants en deuil qui pourraient s'attarder auprès de leur ami défunt, dans son lit étroit. » [*And when the dead has been laid in his last home, but before the earth is shovelled in upon him, the leaves of a certain jungle tree are waved over the grave, and a lighted torch is brandished inside it, to disperse any souls of the sorrowing bystanders that may be lingering with their departed friend in his narrow bed.*] *Ibid.*, p. 81.

[75] « *In Lower Austria on the evening of St Sylvester's day — the last day of the year — the company seated round the table mark whose shadow is not cast on the wall, and believe that the seemingly shadowless person will die next year.* » *Ibid.*, p. 88.

[76] « *In the island of Lesbos it is deemed enough if the builder merely casts a stone at the shadow of a passer-by ; the man whose shadow is thus struck will die, but the building will be solid.* » *Ibid.*, p. 89.

[77] Marc Groenen, *Ombre et lumière dans l'art des grottes*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1997.

et lumière dans l'art des grottes, montre que la lumière n'avait pas pour unique fonction de rendre l'espace visible mais aussi de le « mettre en scène ». Les grottes du mont Castillo en Cantabrie, en Espagne, offrent plusieurs exemples probants :

> L'un des piliers stalagmitiques qui s'y trouve présente un relief évocateur, mis à profit pour représenter un homme-bison vertical, dessiné au charbon de bois et gravé. Ce pilier et le motif qu'il comporte ont aussi fait l'objet d'une remarquable mise en scène. L'éclairage du pilier par un luminaire dont les caractéristiques sont similaires à celles du Paléolithique projette une ombre chinoise sur la paroi du fond de la salle, qui reproduit à l'identique la créature dessinée et gravée. Or, cet effet de lumière et d'ombre a été voulu par les artistes de l'époque, car la petite stalagmite sommitale du pilier a été sculptée, afin de donner une courbure correcte à la corne de la créature composite projetée. Cette découverte est doublement importante. D'une part, elle montre que, pour être complet, le dispositif pariétal devait être éclairé. D'autre part, elle révèle que certaines figures, au moins, étaient faites pour être vues.[78]

Marc Groenen montre ainsi comment l'art pariétal, qui avait une fonction sacrée, transformait l'espace de la grotte en espace symbolique, où les propriétés architectoniques du lieu, les motifs peints et les ombres projetées composaient un ensemble structuré et signifiant.

Etant donné leur importance dans les mythologies et les religions primitives et ultérieures, les ombres durent certainement susciter en Europe d'autres pratiques plus ou moins ritualisées et sacrées, mais insuffisantes pour fonder une tradition théâtrale comme ce fut le cas en Inde. Si l'approche anthropologique nous permet d'envisager des pratiques autochtones en Europe, celles-ci n'ont manifestement pas permis l'élaboration d'un art dramatique qui se serait codifié et transmis.

I.C. Hypothèses historiques

Les descriptions les plus anciennes de spectacles d'ombres en Europe sont celles d'un théologien arabe d'Al-Andalus, Ibn Hazm (994-1064) et d'un voyageur et librettiste romain, Pietro della Valle (1586-1652). Sans exclure d'autres voies de pénétration, éventuellement antérieures, via l'Europe centrale, ces témoignages attestent *a minima* de l'ancienneté des pratiques dans ces régions et de leur implantation suffisamment significative pour être mentionnées dans ces textes. Les sociétés italiennes et ibériques découvrirent probablement précocement les théâtres d'ombres arabes. Outre les témoignages anciens, ce sont principalement le dynamisme du commerce avec le Moyen-Orient en Italie, et les échanges artistiques et culturels induits par l'occupation en Espagne, qui le laissent envisager, ainsi que l'opacité des silhouettes qui, commune aux théâtres d'ombres arabes et européens, les distingue des traditions asiatiques et ottomanes.

[78] Marc Groenen, « Le rôle de la lumière dans l'art des grottes au paléolithique supérieur », dans Charlotte Beaufort, Marylène Lebrère (dir.), *Ambivalences de la lumière*, Paris, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2016, p. 231-249.

I.C.1. Premières traces : des dispositifs variés

Dans la littérature classique arabe et sous la plume des théologiens, le théâtre d'ombres inspira des méditations sur la fragilité de l'existence humaine. La métaphore pouvait être relativement approfondie et ainsi fournir des indications concrètes sur le spectacle évoqué[79]. C'est notamment le cas dans les lignes suivantes, écrites par le poète, historien et théologien andalous, Ibn Hazm (994-1064), extraites de son *Kitābu l'aḥlāqi wassiyar* :

> Parmi tout ce que nous avons vu, ce qui ressemble le plus au monde terrestre est le jeu d'ombres, et ce sont des images, disposées sur un moulin de bois, qu'on fait rapidement tourner de sorte qu'un groupe disparaît tandis qu'un autre devient visible.[80]

Ibn Hazm, proche de la dynastie des Amirides, alors au pouvoir à Cordoue, passa sa vie entière en Al-Andalus, alternant des moments d'exil et de fuite, et des années prospères proches du pouvoir[81]. Le dispositif qu'il décrit renvoie donc certainement à un type de « jeux d'ombres » pratiqué en Al-Andalus au XIème siècle et suffisamment familier, pour que la comparaison serve efficacement le propos du théologien. Les images sur leur socle rotatif se succèdent, à l'instar des générations et des époques, mais aussi des régimes (califats, dominations berbères…) qui s'imposent et se renversent en ces temps de troubles dans la péninsule ibérique. Aucune allusion n'est faite à d'éventuelles figures mécanisées, ni à un accompagnement narratif ou musical. Le spectacle repose essentiellement sur la succession des images d'ombres projetées, par la composition de ces scènes que dessine la lumière, par leur éphémère apparition.

Ces lignes d'Ibn Hazm constituent un témoignage rare, antérieur au XVIIème siècle, qui laisse supposer que des divertissements avec des ombres de figures existaient en Al-Andalus et que ceux-ci purent ensuite essaimer en Europe. Occupée, la péninsule ibérique était alors un lieu de confrontations entre différents empires et dynasties, entre les religions mais aussi un creuset de mélanges, d'emprunts, de traductions et d'adaptations, particulièrement perméable aux cultures méditerranéennes, d'Afrique et du Moyen-Orient. D'après l'historien du théâtre d'ombres turc, Metin And, il y aurait eu parmi la diaspora juive d'Al-Andalus, des jongleurs et des montreurs d'ombres, dont

---

[79] Didier Plassard cite notamment un passage des *Illuminations de la Mecque* du soufi Ibn Arabi (1165-1240) : « Celui qui concernant ce sujet veut connaître la vérité qu'on vient d'indiquer à demi-mot, qu'il regarde le théâtre d'ombres, avec ses figures et celui qui parle pour elles devant les enfants. Ceux-ci se tiennent loin du voile de l'écran tendu entre eux et celui qui joue avec les figures et parle par leur bouche. Il en va exactement de même pour les forme du monde. […] » *Les Mains de lumière, anthologie des écrits sur la marionnette*, anthologie établie par Didier Plassard, Charleville-Mézières, Institut Internationale de la Marionnette, [1996] 2004., p. 22.

[80] *Loc. cit.*

[81] Roger Arnaldez, « Ibn Hazm (994-1064) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne [https://www-universalis-edu-com.ezpupv.scdi-montpellier.fr/encyclopedie/ibn-hazm], consulté le 13 mars 2024.

beaucoup émigrèrent en Turquie, après leur expulsion d'Espagne et du Portugal, à la fin du XVème siècle et au début du XVIème siècle[82].

Dans une chronique valencienne de 1619, on retrouve la description d'un dispositif avec des lumières et une mise en mouvement mécanique des figures. Ville des mystères, des miracles et des *autos sacramentales*[83], Valence organisait de somptueuses cérémonies religieuses durant lesquelles toutes les vitrines s'ornaient de lanternes ; certains commerçants les couvraient de papiers colorés, d'autres plaçaient à l'intérieur des automates. Montée à l'occasion de la béatification de l'évêque saint Thomas de Villanueva, le 27 avril 1619, l'installation décrite par le chroniqueur consistait en une estrade ornée, avec au centre une roue illuminée[84] et, dans les coins, des pyramides de lanternes dans lesquelles des automates s'animaient. L'ensemble offrait un spectacle de figures et de lumière assez complexe :

> Dans la maison d'un apothicaire, qui fait l'angle entre les vendeurs de rubans et les cordonniers, on dressa, à trois *varas*[85] de hauteur, une estrade de trois *varas* de large et de cinq *varas* de long, entourée d'un très étonnant parapet en balustrade de trois palmes[86] de haut auquel étaient accrochés de nombreux et charmants tableaux ; au milieu se trouvait une roue sophistiquée de neuf palmes de diamètre, avec de multiples et superbes festons et vingt lampes allumées sur son pourtour ; en faisant tourner la roue par un mouvement continu et régulier, celles-ci montaient et descendaient de la même manière. Il y avait aux angles deux pyramides de seize palmes de haut, avec quatre lumières chacune, et deux mitres à leur extrémité avec des lumières à l'intérieur. Il était admirable de voir la multitude de figurines qui s'y trouvaient, animées par un art et un artifice secrets... dans l'une était représentée la procession solennelle de Beato Don Tomas ; et dans l'autre un jeu divertissant de taureaux. Partout ailleurs, il y avait un nombre considérable de lanternes, savamment disposées.[87]

---

[82] « C'étaient pour la plupart des médecins, des bouffons et des jongleurs, et beaucoup d'entre eux acquirent le droit d'accéder, en cette qualité, à la cour du Sultan Selim II. Dans des ouvrages turcs, de ces périodes, on a trouvé de nombreuses références aux juifs et au rôle important qu'ils jouaient dans les spectacles populaires turcs. […] on les remarquait pour leurs qualités professionnelles et leur habileté à l'animation de marionnettes et à la prestidigitation. […] Parmi les juifs turcs, on trouvait également des acteurs de l'*Ortaoyunu* et des montreurs de théâtres d'ombres. » Metin And, *Karagöz, théâtre d'ombres turc*, Ankara, Editions Dost, [1975] 1977, p. 66.

[83] Voir le troisième chapitre « Mystères, miracles et *autos* à Barcelone, Majorque et Valence » [*mysteries, miracles, and autos of Barcelona, Mallorca and Valencia*] dans Norman Davis Shergold, *A History of the Spanish Stage, from Medieval Time until the End of the Seventeenth Century,* Oxford University Press, 1967, p. 52-84.

[84] John Earl Varey précise à ce sujet : « La roue illuminée était un *giuco di luce*, un jouet qui, au XVIIIème siècle, était souvent utilisé dans les spectacles de marionnettes et servait à animer les scènes de feux d'artifice ou de fontaines illuminées. » [*La rueda iluminada era un* giuco di luce, *juguete que en el siglo XVIII se aplicó con frecuencia a representaciones de títeres, empleándolo para avivar escenas de fuegos artificiales o de fuentes iluminadas.*] John Earl Varey, *Historia de los títeres en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, p. 103.

[85] Ancienne unité de mesure qui varie en fonction des régions d'Espagne et qui équivaut à environ 0,8 mètres.

[86] Le palme (« *palmo* » en espagnol) est une ancienne unité de mesure qui équivaut à la distance entre l'extrémité du pouce et l'extrémité de l'auriculaire quand la main est tendue et ouverte, soit environ 20 cm.

[87] « *En casa un Apotecario, que aze esquina a los cinteros, i chapineros, se levantó tres varas, un tablado, con anchura de otras tres, i estendiendose a los largo cinco, rodeado de un antepecho de balaustro de tres palmos curiosisimos ; pendientes d'el muchos, i gallardos cuadros, i de en medio una artificiosa rueda de nueve palmos de diametro, con varias, i vistosas trepas, i veynte lamparas ardiendo en su circuito, que dando continuas bueltas a su movimiento, i compas ; subian, i baxavan igualmente. Avia en las esquinas dos piramides de diez y seys palmos en alto, con cuatro luzes cada una, i dos mitras por definicion de ellas con sus luzes dentro. Era admirable la multitud de figurillas que ivan dentro d'ellas, movidas con secreto artificio i arte... en la una se representava la*

Les figurines « animées avec un art et un artifice secrets » [*movidas con secreto artificio i arte*] étaient très certainement des automates placés à l'intérieur des lanternes. Comme l'indique John Earl Varey, qui cite et commente cette chronique, ces lanternes devaient être semblables à celles dont se paraient les boutiques pendant les cérémonies religieuses. Différentes micro-scènes pouvaient y être représentées :

> […] chaque fenêtre était à peine éclairée par deux bougies, mais ce n'est pas pour autant que l'on n'essayait pas de la rendre plus visible, avec un grand nombre de lanternes ; il y en avait sur toutes les fenêtres, sans différence, si ce n'est dans la réalisation et la disposition ; l'un les revêtait de différents papiers colorés, l'autre (en formant des cercles parfaits) composait à l'intérieur différentes scènes de danses, de taureaux, de compétitions, de processions, et d'autres scènes variées qui, en groupes composés, grâce au mouvement giratoire, étaient mis en marche et représentaient, soit le chevalier aguerri [...], soit la frénésie de ceux qui, en dansant, faisaient différents mouvements, soit le galant […] inventions grâce auxquelles les gens du peuple avaient quelque chose pour se divertir.[88]

A la même époque, le voyageur italien, compositeur et librettiste originaire de Rome, Pietro della Valle (1586-1652), dans une lettre datée du 25 octobre 1614, écrite à Constantinople, évoquait un autre type de spectacle d'ombres, avec des figures manipulées, qu'il comparait au théâtre d'ombres turc :

> En période de jeûne, dans les « cafés », comme on les appelle, il y a aussi des jongleurs qui amusent leurs spectateurs avec mille *bagatelle*, et qui, entre autres, comme je l'ai vu l'autre soir quand j'y suis allé, leur font voir, derrière une toile ou un papier éclairé, diverses représentations d'ombres et de figures de marionnettes qui bougent, marchent et font mille actes, comme nous le faisons parfois dans certains spectacles. Ces ombres ou ces marionnettes ne sont pas muettes comme les nôtres, mais on les fait parler comme le font les *bagatellieri* à Naples aux abords du Castello et sur la place Navone à Rome ; c'est-à-dire que le jongleur à l'intérieur parle pour eux de différentes voix et en plusieurs langages, et fait très bien diverses plaisanteries galantes. Mais les représentations sont toutes de choses très obscènes, d'actes déshonnêtes entre hommes et femmes, affichant de telles extravagances dans leurs gestes et leurs instruments, des ingrédients qui seraient trop lascifs dans un bordel au temps du Carnaval, et combien plus pour des divertissements au temps du Carême.[89]

---

solene procesion Beato Don Tomas ; i en la otra un entretenido juego de toros. Todo lo demas estava copioso de faroles en diferentes puestos concertados. » Jerónimo Martínez de la Vega, *Solenes i grandiosas Valencia…Beatificación… D. Tomás de Villanueva…* Valencia, 1620, p. 77. Cité dans John Earl Varey, *Historia de los títeres en España*, *op. cit.*, p. 100-101.

[88] « […] *cada ventana, no la alumbrase co dos achas, sin que por esso dexase de lucirla mas, con gran cantidad de faroles, y estos en todas las ventanas, sin diferencia, sino solo en la invencion, y colocacion de ellos, quien los vestia de diferentes colores de papel, quien (formandolos en circulos perfectos), componia dentro diferentes juegos, de danças, de toros, concursos, processiones, y otras variedades, que en compuestos bultos, con el movimiento de un torno, les hazian andar, y representar, ya al experimentado Cavallero, cevando con muy buena suerte, un afilado garrochon en un toro, y otro acosado de perros, ya el de a pie, que a otro con maña le dava la capa, librando su persona, ya el bullicio de otros, que dangando hazian diferentes mudanças, ya el galan solicitando la tapada, invenciones en que el vulgar Pueblo, tenian en que entretenerse.* » Juan Bautista de Valda, *Solenes fiestas…,* p. 321-322. Cité dans *Ibid.*, p. 102.

[89] « *Però in tempo di digiuno in queste case di Cahue, che così si chiamano vi sono anche de' giocolatori, che trattengono gli assistenti con mille bagatelle ; e tra le altre, come vidi io l'altra sera, che vi andai, fanno veder loro, dietro una tela o carta illuminata, diverse rappresentationi di ombre, e figure di fantochi, che si muovono, caminano, e fanno mille atti, come quelli che alle volte facciamo noi ancora in certi apparati. Le quali ombre di*

Cette comparaison entre les spectacles d'ombres turcs et italiens fournit, explicitement ou en creux, quelques indications concrètes. Elle présuppose d'abord des similitudes : le recours à « une toile ou un papier éclairé » et à des figures manipulées. Elle met ensuite en exergue deux différences : le mutisme des ombres italiennes auxquelles les manipulateurs ne prêtaient pas leur voix (comme le faisaient les comédiens turcs), et les sujets abordés, jugés très obscènes à Constantinople.

Quelques décennies plus tard, dans la troisième partie de l'ouvrage *Della Christiana moderatione del theatro* [de la modération chrétienne du théâtre], intitulée « A propos des charlatans », le Jésuite italien Giovanni Domenico Ottonelli (1584-1670) fournit davantage de précisions sur ce qui, à ses yeux, distinguait les spectacles d'ombres des autres spectacles de figures :

> […] Parmi les comédiens, certains utilisent des figures appelées *pupazzi*, avec lesquelles ils jouent leurs actions théâtrales : ils peuvent être appelés *comedianti figurati*. Il y en a de deux sortes, car les figures sont utilisées de deux manières : d'une part, les figures sont muettes et représentent sans parler les personnages de l'action ; c'est pourquoi les acteurs sont appelés des *rappresentanti figurati*. Certains les appellent *bianti ombranti*, les figures sont faites de carton, et elles sont montrées derrière une toile éclairée, de sorte que de l'extérieur on ne peut voir que les ombres de ces figures. Cela a été inventé par Giuseppe Cavazza de la région de Vénétie. De cette façon un seul acteur assure toute l'action, qui dit au fur et à mesure : voici une telle figure, voici une telle autre. C'est ainsi qu'ils représentent généralement des actes sacrés, tirés de l'Ancien Testament. D'autre part, les figures sont parlantes et les mots sont liés aux gestes et aux affects qu'elles représentent ; c'est pourquoi je me permets de les appeler *comedianti pupazzani*.[90]

Le type de spectacle d'ombres décrit ici par le Jésuite est similaire à celui évoqué par Pietro della Valle : des figures étaient manipulées derrière une toile éclairée. Contrairement aux dispositifs mécanisés, plus proches des jouets optiques, décrits par le chroniqueur valencien en 1619, les spectacles des *bianti ombranti* sont apparentés aux théâtres de marionnettes. Giovanni Domenico Ottonelli fournit quelques

---

bambocci non si vedono però mute, come le nostre ; ma le fanno parlare in quella guisa che fanno in Napoli al largo del Castello e in piazza Navona in Roma, i bagatellieri ; cioè, il giocolatore là dentro parla per loro con diversa voce in vari linguaggi, e fa diverse burle galanti assai bene : ma le rappresentationi son tutte di cose oscenissime, e di atti tra huomini, e donne dishonesti, con far veder tali stravaganze di gesti e di stromenti, ingredienti che in il Carnevale in bordello sarebbon troppo lascivi, quanto più per passatempi della quaresima. » Pietro della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino, con minuto ragguaglio di tutte le cose notabili osservate in essi, de scritti da lui medesimo in 54 lettere familiari, da diversi luoghi della intrapresa peregrinatione, mandate in Napoli all'erudito, e fra' più cari, di molti anni suo amico Mario Schipano, divisi in tre parti, cioè la Turchia, la Persia, e l'India...*, Rome, Apresso Vitale Mascardi, 1650, p. 110-111.

[90] « […] *tra comedianti alcuni si servono delle figure dette pupazzi, con le quali fanno le loro teatrali Attioni, e possono nominarsi commedianti figurati. E questi sono di due sorti ; perché in due modi si usano le figure ; un modo si è le figure alla muta, e senza parlare rappresentino i personaggi dell 'attione : e per questo gli attori si chiamano rappresentanti figurati. Alcuni li chiama bianti ombranti, e le figure sono di cartone, e le mostrano dietro una tela illuminata ; onde nel di fuori non si vede se non l'ombra di quelle figure : e ne fu l'inventore Giuseppe Cavazza venetiano : et in questo modo un solo attore serve per tutta l'attione, dicendo di mano in mano, ecco tal figure , ecco la tale. E per ordinario così rappresentano attioni sacre, e prese dal Testamento vecchio. L'altro modo fà, che le figure siano vocali, et habbiano le parole propozzionate a' gesti, et affetti che rappresentano ; e da questo modo prendo io occasione di chiamar gli attori comedianti pupazzani.* » Giovanni Domenico Ottonelli, « Intorno a' ciarlatani », *Della christiana moderazione del theatro*, Florence, Giovanni Antonio Benzallinella, 1652, p. 462-463.

détails sur le matériau des figures (carton) et le genre des pièces (extraits de l'Ancien Testament). Confirmant le mutisme des ombres évoqué par Pietro della Valle, il précise qu'un comédien commentait ce qui paraissait à l'écran. L'effort descriptif de Giovanni Domenico Ottonelli est remarquable pour la typologie qu'il essaie d'établir. Appelés « *bianti ombranti* », les montreurs d'ombres sont classés avec les marionnettistes parmi les « *comedianti figuranti* ». La distinction qu'il fait entre le théâtre d'ombres et celui de marionnettes repose sur la différence de statut de la parole : elle est narrative dans les premiers (les figures sont dites « *rappresentanti* »), dialoguée dans les seconds (les marionnettes sont « *comedianti* »). L'unique interprète qu'exigeait cette forme de théâtre d'ombres ne prêtait pas sa voix aux figures (peut-être le faisait-il ponctuellement mais ce n'est pas ce que retient le Jésuite italien), il les présentait : « voici une telle figure, voici une telle autre » [*ecco tal figure, ecco la tale*]. L'origine vénitienne de ces spectacles est difficile à vérifier : Giuseppe Cavazza ne semble avoir laissé aucune trace dans les archives de la ville… Contestable, l'assertion de Giovanni Domenico Ottonelli nous rappelle cependant que, enrichie par le commerce avec l'Orient depuis le Moyen Âge et au cœur des échanges méditerranéens, Venise était devenu un centre florissant d'art et de commerce, très attractif pour les entrepreneurs itinérants comme les montreurs d'ombres et d'autres curiosités, où les pratiques s'importaient, se diffusaient et se réinventaient en circulant.

Cette configuration, où un comédien commente l'action représentée par les ombres de figures, se retrouve en Angleterre dès le début du XVIIème siècle. La pièce d'ombres qui clôt la comédie de Ben Jonson, *A Tale of a Tub*[91] (jouée en 1633), en témoigne. Auteur de poèmes et dramaturge prolifique, de tragédies classiques, de comédies satiriques et de pièces lyriques à sujet mythologique, Ben Jonson s'essaya à tous les genres, avant de se consacrer, à la fin de sa vie, aux pièces lyriques à grand spectacle, commandées par la cour de Jacques Ier. Sa verve satirique singularise ses « comédie d'humeur », sa langue est dense, émaillée de formules populaires et ses intrigues rigoureuses mais parfois retorses. Son œuvre abondante, mêlant les genres et les registres, les grandes et les petites formes, n'exclut pas le théâtre d'ombres et de marionnettes. Par un procédé d'enchâssement et de théâtre dans le théâtre, Ben Jonson insére des séquences d'ombres et de marionnettes dans ses comédies pour acteurs *Bartholomew Fair* et *A Tale of a Tub* à des fins parodiques[92]. Désignée comme un « masque » et présentée à l'occasion du mariage final de la pièce *A Tale of a Tub*, le spectacle d'ombres représente un condensé conclusif des péripéties passées, une version abrégée en cinq scènes [*motions*] de l'intrigue amoureuse. L'un des personnages (In-and-In Medlay) y assure le rôle de récitant. George Speaight

[91] Le substantif « *tub* » est difficile à traduire. Usuellement, le terme peut référer à un bac, une bassine, une cuve, une baignoire, un pot, un tonneau. Il renvoie au dispositif final utilisé par In-and-In Medlay pour présenter son spectacle d'ombres : une lampe est placée à l'intérieur d'un « *tub* ». La traduction choisie sera « baril ».

[92] Voir l'édition récente des comédies de Ben Jonson par Helen Ostovitch : Ben Jonson, *Four Comedies*, édition établie, présentée et annotée par Helen Ostovitch, Longman, 1997.

décrit ainsi ce rôle bien spécifique de bonimenteur ou de récitant [*interpreter*] dans les théâtres d'ombres et de marionnettes :

> Un élément essentiel du spectacle de marionnettes élisabéthain était l'*interpreter*, autrement dit, l'homme qui se tenait devant la scène pour décrire ce qui se passait et pour dialoguer avec les marionnettes. Parfois, il se contentait de décrire l'action représentée par les marionnettes muettes sur la scène ; parfois, il parlait pour les marionnettes — comme l'a dit Leatherhead : « Je suis leur bouche à tous » — et parfois, il présentait chaque personnage à mesure qu'ils apparaissaient et discutait avec eux. […] et nous avons déjà vu comment Canbee, Leatherhead et Medlay jouaient ce rôle.[93]

Les quelques didascalies et indications de régie indirectement fournies par les répliques des personnages, ne lèvent pas tous les doutes concernant la mise en œuvre technique du dispositif. Voici un montage de plusieurs phrases extraites des répliques de Medlay, de la scène 7 de l'acte 5, (vers 4, 30, 31, 33-36) :

> D'abord, j'ai fixé par terre un baril [*tub*]
> ...
> Ce baril je l'ai couvert de papier,
> Un beau papier huilé de lanterne que nous utilisons d'ordinaire
> ...
> Il contient la lumière nécessaire à notre besogne [*business*] ;
> Et, grâce à la fumée même de la bougie,
> Fera apparaître tour à tour toutes les marionnettes [*motions*] de notre histoire,
> A mesure que nous les présentons.[94]

Ces vers ont suscité différentes interprétations. Le mouvement esquissé sous l'effet de la fumée de bougie est techniquement mystérieux. George Speaight suggère l'utilisation d'un socle rotatif que la fumée mettrait en mouvement. Medlay ne sollicite aucun manipulateur et on ne sait pas où les figures sont fixées ni exactement comment le papier huilé est placé. La seule didascalie qui renvoie au dispositif indique, en marge : « Medlay apparaît au-dessus des rideaux. Il tire le rideau et découvre le haut du baril » [95]. Les didascalies et les notes de marge de la scène 10 précisent qu'une musique discrète

---

[93] « *An essential feature of the Elizabethan puppet show was the 'interpreter', or man who stood in front of the stage to describe what was going on and to backchat with the puppets. Sometimes he may merely have described the action that was being presented by mute puppets upon the stage ; sometimes he may have spoken for the puppets — Leatherhead said, 'I am the mouth of them all' — and sometimes he certainly introduced each character as it appeared and talked with them.* […] *and we have already seen how Canbee, Leatherhead, and Medlay played this pan.* » George Speaight, *The History of the English Puppet Theater*, New York, John de Graff, [1955], p. 66.

[94] « *First I have fixed in the earth a Tub* […]
This Tub I have capt with paper,
A fine oil'd Lanthorn paper that we use […]
Which in it doth contain the light to the business ;
And shall with the very vapour of the candle
Drive all the motions of our matter about,
As we present them. » Ben Jonson, *A Tale of a Tub*, édition établie, présentée et annotée par Florence May Snell, New York, Longmans, Green and Co., 1915, p. 88-90.

[95] « Medlay appears above the Curtains. He draws the Curtain and discovers the top of the tub. » *Ibid.*, p. 93.

accompagne la représentation et que le personnage Hilts, resté en retrait, répète, après chaque scène, ses invitations au silence (« *Ha' Peace* ») :

> [Didascalies initiales]
> *All take their seats. Hilts waits on the by.* […]
>
> [Didascalie en marge]
> HILTS. *Peace.*
> *Medlay appears above the curtains. He draws the curtain and discovers the top of the tub.*
> HILTS. *Ha' Peace.*
> *Loud Musick*.[96]

Concernant les figures utilisées, un échange en amont (scène 8, acte 5) semble y faire référence. Tandis qu'un des personnages se demande comment le public reconnaîtra les différents protagonistes, on le rassure en vantant l'art de Medlay (vers 41, 42, 45-51) :

> TUB.
> Mais comment les spectateurs vont-ils faire ?
> Comment se pourrait-il que moi, ou Hilts, nous sachions que c'est ma mère ?
> Ou que c'est Pol-Marten qui marche devant elle.
> [...]
>
> CLE.
> Vous n'avez vu aucune de ses œuvres, monsieur ?
>
> PAN. Toutes les attitudes
> Des troupes entraînées du pays.
>
> SCR. Toutes leurs couleurs.
>
> PAN.
> Et tous leurs capitaines.
>
> CLE.
> Tous les cris des villes :
> Tous les métiers et leurs habitudes.
>
> SCR.
> Il a son sifflet
> De commandement : garant de l'autorité !
> Et l'extrémité de sa baguette de bonimenteur, monsieur, est en argent,
> Vous ne le connaissez pas.
>
> TUB.
> Eh bien, je lui laisse le soin de tout faire […].[97]

---

[96] *Ibid.*, p. 92-93.
[97] « TUB.
But how shall the Spectators ?
As it might be,I, or Hilts, know 'tis my Mother ?
Or that Pol-Marten there that walkes before her.
[…]

Cet échange elliptique n'est pas aisé à comprendre ni à traduire avec certitude mais les personnages semblent évoquer la diversité des silhouettes fabriquées par Medlay, capable de reproduire toutes les troupes armées et tous les cris de métiers.

Les conditions de représentation, telles qu'elles sont décrites dans la pièce, nous apportent des indications sur une pratique manifestement connue de Ben Jonson et de son public, le théâtre d'ombres de société, spectacle privé assurant le divertissement des convives. Proposé à l'occasion d'un évènement festif, en l'occurrence un mariage, le théâtre d'ombres apparait dans la comédie de Ben Jonson comme un spectacle modeste, installé dans une pièce de l'espace domestique. Il symbolise par son caractère bricolé le monde des clowns, des proverbe populaires et des contes de jeunes filles, opposé, dans le prologue, à la cour royale et aux enjeux sérieux des pièces historiques et politiques :

> A aucune affaire d'Etat ni club politique
> Nous prétendons avec notre *Tale of a Tub*
> Mais ce sont des numéros de clowns et d'officiers,
> Qui remplissent aujourd'hui les scènes de notre pièce ridicule.
> L'humour d'un tonnelier, ou quelque autre trait d'esprit étincelant de ce genre,
> Eclaire le Grand Officier et son clerc
> Et tout le voisinage, à partir de vieux registres
> De proverbes anciens, empruntés aux jeunes élus de la Pentecôte
> Et à leur autorité, lors de veillées et de fêtes,
> Et avec des traditions issues des campagnes, et des contes de vieilles femmes ;
> C'est cela que nous vous présentons à présent pour vous montrer
> A quel point l'antre des clowns est différente de la cour des rois.[98]

CLE.
You ha' seene none of his workes Sir ?
PAN.
All the postures
Of the train'd bands o' the Countrey.
SCR.
All their colours.
PAN.
And all their Captaines.
CLE.
All the Cries o' the Cities :
And all the trades i' their habits.
SCR.
He has his wistltle
Of command : Seat of authority !
And virge to interpret tip'd with silver, Sir
You know not him.
TUB.
Well, I will leave all to him […]. » *Ibid.*, p. 90.

[98] « *No* State-*affaires, nor any politique* Club*,*
Pretend wee in our Tale*, here, of a* Tub*.*
But acts of Clown *and* Constables*, today*
Stuffe out the Scenes *of our ridiculous* Play*.*
A Coopers wit, or some such busie Sparke,

En 1675, on trouve sous la plume de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) des considérations étonnantes sur les spectacles d'ombres de figures. Témoin privilégié de son époque, par son esprit encyclopédique et ses séjours dans de nombreuses villes d'Europe, Leibniz, qui s'inspirait certainement de spectacles de tout genre vus au cours de ses voyages, décrit et imagine dans un essai fragmentaire une multitude de spectacles (lanternes magiques, danseurs de cordes, théâtres anatomiques, mangeurs de feu, lampes peintes, chambres obscures, dragons volants, comédies, concerts…) parmi lesquels un théâtre d'ombres. Daté de septembre 1675, et intitulé en français *Drôle de pensée touchant une nouvelle sorte de représentations*[99], le texte se présente comme une foisonnante énumération dans laquelle Leibniz semble avoir voulu réunir tous les arts (dramatiques, littéraires, scientifiques...), des machines chimériques et nombre de « merveilles optiques » : « On pourroit faire voir quelque chose dans l'obscurité. Et les lanternes magiques pourroient estre propres à cela. On pourroit faire representer, ces actions de ces marionnettes transparentes representées par quelque parole ou chants. »[100] On se demande ce que Leibniz entendait par « marionnettes transparentes ». Peut-être se référait-il à des figures qui, éclairées derrière un papier huilé, pouvaient être vues par transparence[101]. Plus loin, après les marionnettes et les Pygmées, il mentionne explicitement les ombres :

> On pouvoit encor y adjouter les ombres, soit un theatre, [soit] au bout du costé des spectateurs, ou il y a lumiere et de petites figures de bois emuées qui jeteront leur ombre contre un papier transparent, derriere qu'il y aura de la lumiere aussi ; cela fera [jeter] les ombres sur le papier d'une maniere fort eclatant et en grand. Mais afin que les personnes des ombres ne paroissent pas toutes sur un meme plan, la perspective pourra remedier par la grandeur diminuante des ombres. Elles viendront du bord vers le milieu et cela paroistra comme si elle revient du fond en avant. Elles augmenterons de grandeur par le moyen de leur distance de la lumiere ; ce qui sera fort aisé et simple ; il y aura incontinent des metamorphoses merveilleuses, de saut perilleux, des vols. Circle Magirenne, qui transforme, des enfens qui paroissent. Apres cela tout d'un coup on obscurciroit tout la même merveille serviroit, on suppriseroit toute la lumiere, excepté cette seule, qui est proche des petites figures de bois remuables. Ce reste de lumiere avec l'aide d'une lanterne magique jetteroit contre la muraille des figures admirablement belles et remuables, qui garderoient les memes loix de la perspective. Cela seroit accompagné d'un chant derriere le theatre. Les petites figures seroient remuées par en bas ou par leur

---

Illumining the high Constable*, and his Clarke.*
And all the Neighbour-hood, from old Records,
Of antick Proverbs, drawne from Whiston-Lord's*,*
And their Authorities, at Wakes *and* Ales*,*
With countrey precedents, and old Wives Tales ;
Wee bring you now, to shew what different things
The Cotes *of* Clownes *are from the Courts of* Kings*.* » Prologue dans *Ibid.*, p. 68.

[99] *Leibnizens nachgelassene Schriften physikalischen, mechanischen und technischen Inhalts*, édition établie par Ernst Gerland, Leipzig, Teubner, 1906, p. 246-252.

[100] *Ibid.*, p. 250.

[101] Le dictionnaire de l'Académie française publié en 1762 (accessible en ligne sur dictionnaire-academie.fr) indique concernant le substantif « transparent » : « Il s'emploie aussi en parlant de décoration. 'Une illumination en transparens.' » Le terme « transparent » sera fréquemment utilisé au XIXème siècle pour désigner l'écran des spectacles d'ombres. On le retrouve par exemple dans le titre suivant d'un recueil de pièces d'ombres : *Répertoire du théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, Paris, Alphonse Giroux, [s. d.].

> poids, afin que ce qui sert à les remuer, ne paroisse pas. Le chant et la musique accompagneroient tout.[102]

Le dispositif décrit est un théâtre de figures, avec ombres projetées et support de projection : « des petites figures de bois emuées […] jeteront leur ombre contre un papier transparent ». Pour permettre le changement de dimension des ombres et des jeux de scène (comme l'extinction soudaine d'une des deux lumières), Leibniz semble préconiser l'utilisation de deux lumières, l'une située proche des figures, l'autre plus éloignée. Dans ce texte, il considère le théâtre d'ombres en géomètre, au prisme de son esprit scientifique, en insistant sur les « lois de la perspective » et la proportion des silhouettes en fonction de leur placement par rapport à la lumière. L'originalité de son propos réside dans le lien qu'il fait explicitement entre un type de répertoire (diableries, métamorphoses) et la spécificité d'un dispositif, entre les effets optiques permis par le positionnement relatif de la lumière, de l'écran et des figures, et les ressorts merveilleux de ces pièces. Leibniz se met aussi à la place du spectateur quand il donne son dernier conseil, concernant la dissimulation des fils ou des baguettes des figures, pour ne pas rompre l'illusion. Accompagné de musique, le spectacle d'ombres décrit par Leibniz mêle son et image, connaissances savantes et spectacles populaires. Il est à l'image de la vaste entreprise imaginée dans cet essai. Leibniz y rêve une politique culturelle financée par des « particuliers » et non plus seulement des princes et des grands seigneurs, qui offriraient à chacun des spectacles, privés ou publics, pour se divertir mais aussi s'instruire et stimuler son inventivité : « [l'usage d'une telle entreprise] ouvriroit les yeux aux gens, animeroit aux inventions, donneroit des belles vües, instruiroit le monde d'une infinité de nouveautez utiles ou ingenieuses. »[103] Il envisage le concours de tous les arts et corps de métiers (peintres, sculpteurs, charpentiers, horlogers, mathématiciens, ingénieurs, architectes, bateleurs, charlatans, musiciens, poètes, libraires, typographes, graveurs) et une mise en œuvre européenne (Paris, Rome, Venise, Amsterdam, Hambourg, Vienne). Mêlant chimères et spectacles réels, ce texte de Leibniz renvoie pourtant à un certain nombres de dispositifs identifiés. Le théâtre d'ombres qui y est décrit, avec des figures manipulées et un écran, s'apparente, malgré l'absence de parole et de récitant, à celui évoqué au début du siècle par Pietro della Valle. Le répertoire néanmoins est sensiblement distinct.

Comme Leibniz, le peintre hollandais, Samuel von Hoogstraten (1627-1678), usager précoce de la boîte optique, s'intéressa aux spectacles d'ombres pour les lois optiques qui le régissent. Une de ses gravures, publiée en 1678, représente un spectacle d'ombres humaines où les comédiens évoluent sur scène entre une lumière et une toile tendue au bord du plateau[104]. Les lignes de fuite mettent en

---

[102] *Ibid.*, p. 251-252.
[103] *Ibid.*, p. 251.
[104] Gravure extraite de Samuel Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooghe schoole der schilderkonst*, Rotterdam, François van Hoogstraeten, 1678, p. 260.

évidence la perspective qui ordonne, par une géométrisation de l'espace, la disposition des comédiens et la dimension des ombres projetées. On retrouve la profusion et le dynamisme du texte de Leibniz ainsi que des figures issues du merveilleux chrétien (des anges, des diables) ou plus pittoresques (une chèvre). Le dispositif représenté est de très grande envergure et, sur la toile où les ombres sont projetées, un décor est peint. Les lignes de fuite visiblement tracées confèrent à l'illustration un caractère théorique que confirme sa publication dans un manuel de peinture. Le sujet dut néanmoins lui être inspiré par un spectacle vu à Amsterdam ou ailleurs, dans une des nombreuses villes européennes qu'il fréquenta.

A la fin du XVIIème siècle, dans les régions germaniques et en Europe du Nord, des spectacles d'ombres aux dispositifs divers circulaient déjà depuis longtemps (théâtre de figures, d'ombres humaines, d'ombres avec les mains). L'historien et orientaliste allemand Georg Jacob, mentionne des représentations à Hambourg et Francfort-sur-le-Main. Ses sources, issues des archives de la ville [*Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst*], sont plus précises pour Francfort[105]. Dans une requête adressée aux autorités municipales, datée du 21 août 1686, le comédien Johann Velten ferait mention d'un théâtre de marionnettes et d'ombres [*Poppenspiel und Schatten*] présenté à Francfort quelques mois auparavant, à la foire de Pâques, par un marionnettiste [*Dockenspieler*] italien[106]. Johann Velten (1640-1692) était le fondateur d'une troupe d'acteurs itinérante et influente qui sillonnait les régions germaniques, baltes et scandinaves[107]. Il présenta à son tour un spectacle d'ombres en guise d'épilogue à la représentation d'un *Faust* à Brême, le 18 mai 1686. Georg Jacob cite l'annonce de cette représentation :

> Pour terminer, toute cette *Haupt-Action* sera présentée aux amateurs de qualité en ombres italiennes, ce qui est éminemment rare et assure d'en avoir deux fois pour son argent, avec une mascarade de six personnages, à savoir un Espagnol, deux voleurs, un maître d'école, un paysan et une paysanne, qui ont tous leur danse particulière, et qui seront très drôles à regarder.[108]

[105] Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters*, Berlin, Mayer und Müller, p. 114-115.
[106] *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst*, N. F. IX. Frankfurt a. M. 1882, p. 119 et p. 117. Cité dans Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters, op. cit.*, p. 115.
[107] Katy Shlegel, « Johannes Velten », *Sächsische Biografie*, 7 mai 2012, en ligne [https://saebi.isgv.de/biografie/3985], consulté le 5 avril 2024.
[108] « *Zum Beschluss sol denen Hochgeneigten Liebhabern, diese gantze Haupt-Action / durch einen Italiänischen Schatten präsentiret worden, welches vortrefflich / Rar, und versichert das Geld doppelt werth ist, wobey auch eine Masque/rade von 6. Persohnen, nemlich ein Spanier, zwey Gaudiebe, ein Schul-/meister, ein Bauer und Bäuerin, welche alle ihren absonderlichen Tantz / haben, und sehr lächerlich wird anzusehen seyn.* » Annonce reproduite dans Hauer, *Ausstellung von Handschriften, Druckwerken, Bildern und Tonwerken zur Faustsage und Faustdichtung*, Frankfust a. M. 1893 N°150 Taf. 13. Cité dans Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters, op. cit.*, p. 115.

La foire de Francfort était un évènement annuel important pour les montreurs itinérants[109] où, comme l'illustre le cas de Johann Velten, les dispositifs s'imitaient et se diffusaient aussitôt. Leur réalisation technique n'étant pas décrite précisément, on remarque simplement que, dans le spectacle du *Dockenspieler* italien, les ombres étaient associées aux marionnettes. Dans celui de Johann Velten, six personnages sont mentionnés. Il s'agissait peut-être de figures articulées pour représenter les mouvements de danse grotesques ou d'ombres humaines. D'après l'annonce, ce dernier temps de la représentation proposait une transposition de l'action principale en spectacle d'ombres.

Dans les années 1730, les spectacles de l'Autrichien Anton Khünel (né en 1673) charmaient des publics raffinés. D'après le *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* [dictionnaire biographique de l'empire autrichien], il utilisait des bougies et des miroirs pour projeter l'ombre de ses mains sur un paravent en lin. Il privilégiait les scènes bibliques, la représentation d'animaux et des poèmes en vers qu'il écrivait lui-même. En 1728, il se présenta à la cour de Vienne et, en 1732, au roi Frédéric II auprès duquel il rencontra un vif succès[110]. Henry Jurkowsky, qui le présente comme un orfèvre ruiné, mentionne également son passage[111] à Brno et indique quelques titres qui tous dénotent des sujets vétérotestamentaires. Il ne reste aujourd'hui de ses spectacles qu'un bref texte en vers, peut-être un prologue, dans lequel il se présente, lui et son art :

> Né en 1673 à Brün. Il a terminé
> En 1730, son ouvrage
> Qui oncques n'a été ouï au monde
> Et qui sera présenté à tous :
> Il fait une ombre sur le mur
> A partir de rien, si ce n'est avec sa seule main,
> Voilà Adam et Eve ;
> Et son amitié, en ordre de bataille,
> Fait défiler au rythme de la main,
> Roi, Empereur et monarques,
> Prophètes et patriarches,
> Sacré, profane, humains et animaux ;
> Dès qu'il dit un mot,
> Tout se forme et se place […][112]

---

[109] « Les foires de Francfort-sur-le-Main atteignirent au XIVème siècle une importance internationale. Elles servaient de relais pour la plus grande partie du commerce entre l'Allemagne supérieure et les Flandres et le Brabant — et plus tard également entre les Flandres et l'Italie. » Markus Denzel, Jürgen Schneider, « Foires et marchés en Allemagne à l'Époque moderne », dans Christian Desplat (dir.), *Foires et marchés dans les campagnes de l'Europe médiévale et moderne*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1996, p. 137-152.

[110] Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vienne, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, Vienne, 1864, vol. 11, p. 236.

[111] Henryk Jurkowsky, *A History of European Puppetry*, Lewiston, Edwin Mellen, 1996, vol. 1, p. 293-294.

[112] « *Anno 1673 geboren in Brün. Nun eracht*
Anno 1730 hat er Werck zu End gebracht,
Welches noch nie erhort in der Welt
Und allen also wird vorgestellt :

Toujours en s'appuyant sur les archives historiques de la ville de Francfort, Georg Jacob mentionne également les représentations de Johann Ferdinand Beck (1700-1744) à la cour de Saxe-Waldeck. En guise d'intermèdes, ce comédien agrémentait ses spectacles [*Hauptstadtspiele*] de jeux d'ombres élaborés, très applaudis à Francfort en 1731[113]. Son passage à Nuremberg serait aussi attesté[114]. Sa notice dans le *Dictionnaire historique de la Suisse* indique :

> Acteur et arracheur de dents, à partir de 1715, directeur des Hochdeutsche Sächsische Comoedianten, qui présentait également des spectacles de marionnettes et d'ombres. En 1731, Johann Ferdinand Beck fonda à Pyrmont (Basse-Saxe) la Hochfürstl. Waldecksche privilegierte hochdeutsche Hof-Comoedianten-Gesellschaft. Il se rendit également en Suisse pour des représentations : 1729-30 à Bâle, Berne, Lucerne, Soleure, Baden et Zurich. […][115]

Ce florilège de témoignages le montre : au XVIIème siècle, des spectacles d'ombres, sous des formes diverses, étaient présentés dans différentes villes d'Europe. Ce sont des spectacles avec des figures manipulées ou non, des ombres humaines ou des ombres de mains, accompagnées d'un récit ou de musique... Les pratiques avaient circulé et étaient devenues familières grâce notamment aux entrepreneurs itinérants qui, depuis le nord de la péninsule italienne, essaimaient dans toute l'Europe. Comme l'indiquent les auteurs de *The Italian Puppet Theater* : « *Ciarlatani, bagatellieri* et *commedianti* faisaient tous partie d'une culture itinérante. Certains s'établissaient en ville, d'autres voyageaient beaucoup pour trouver un public, et dans de nombreux cas, leurs voyages les conduisaient au-delà des frontières de l'Italie. »[116] Ces comédiens et ces montreurs italiens sillonnaient tout le continent, les villes et les campagnes, et privilégiaient les foires. Leur origine alimenta un imaginaire attractif que certains exploitèrent en usant et abusant du qualificatif « italien ».

Ein Schatten macht er an die Wand
Aus nichts als nur mit blaser Hand,
Den Adam und die Eva dar,
Und dessen Freundschaft nach der Schaar,
König, Kanser und Monarchen,
Propheten und Patriarchen
Geistlich weltlich Mensch und Thiere
Durch den Tackt der Hand herführe,
Sobald er singt spricht aus das Wort,
Kommt alles in Gestalt und Ort,
[…]. » D.G. Kl., « Ein wunderliches Schattenspiel », dans *Der Sammler für Geschichte und Alterthum, Kunst und Natur im Elbthale* […] *mit 19 interessanten Kupfern nach seltnen Originalen*, Dresde, Grimmer, 1837, vol. 1, p. 126-127.

[113] *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst* N. F. IX Frankfurt a. M. 1882 p. 149. Cité dans Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters, op. cit.*, p. 121.

[114] *Ibid.*, p. 121.

[115] Thomas Blubacher, « Beck, Johann Ferdinand », dans *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2002, en ligne [https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/009435/2002-07-02/], consulté le 7 avril 2024.

[116] John McCormick, Alfonso Cipolla, Alessandro Napoli, *The Italian Puppet Theater, A History*, McFarland and Co., Jefferson, 2010, p. 26.

I.C.2. Diffusion des pratiques depuis la péninsule italienne

« Ombres italiennes »

Dans les pays germaniques et en Angleterre, les quelques documents qui attestent du passage de montreurs d'ombres nous indiquent que beaucoup avaient, d'une manière ou d'une autre, un lien avec l'Italie.

C'est le cas de plusieurs documents administratifs cités par l'historien Georg Jacob. Une requête au conseil municipal de Francfort du 21 août 1686, déjà commentée, mentionnait un « jongleur italien » [*italianischer Dockenspieler*] venu à la foire pour présenter un spectacle de marionnettes et d'ombres. Une autre requête, qui daterait sans certitude de 1683, faite à la municipalité de Danzig par des comédiens venus de Riga demandait l'autorisation de présenter « des ombres italiennes en plus de ces belles figures » [*italienischen Schatten benebenst solchen schönen Figuren*][117]. Le même constat peut se faire pour les siècles suivants[118]. Georg Jacob mentionne le procès-verbal du magistrat de Sibiu en Transylvanie du 2 novembre 1775 qui autorisait un montreur d'ombres de Milan, Johannes Conti, à présenter son spectacle au théâtre de la ville pendant la foire[119]. A Hambourg, d'après l'histoire du théâtre hambourgeois de Johann Friedrich Schütze : « Un certain Chiarini a bien donné ces 'ombres chinoises', du 8 novembre 1780 jusqu'en 1781, en plus de ses danses sur corde, de ses images lumineuses et de ses pantomimes, avec lesquelles il amusait les Hambourgeois. »[120] A Berlin, le pasteur et auteur d'ouvrages de vulgarisation scientifique, Johann Heinrich Helmuth rapporte dans son manuel *Volksnaturlehre zur Dämpfung des Superglauben* [la nature enseignée au peuple pour juguler la superstition] la venue d'un montreur d'ombres au patronyme italien :

> Rien n'offre une apparence plus trompeuse que le spectacle d'ombres chinoises avec lequel M. Cavalieri a donné, l'année dernière (1797), sur le théâtre de M. Ritters von Pinetti à Berlin, des représentations qui ont suscité le plus grand étonnement. A l'endroit qui représente le ciel, le spectateur voit le coucher de la lune et le lever du soleil, d'une manière si naturelle qu'il ne sait pas s'il doit se fier à ses propres

[117] Johannes Bolte, *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert*, Leipzig, 1895, p. 129. Cité dans Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters, op. cit.*, p. 114.
[118] Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters, op. cit.*, p. 114-115.
[119] Eugen Filtsch, *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen, Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde*, Hermannstadt, 1887, p. 542. Cité dans Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters, op. cit.*, p. 117.
[120] « *Ein gewisser Chiarini gab diese* ombres chinoises *wol am vorzüglichsten vom 8. Novb. 1780 bis in das Jahr 1781 zu seinen Seiltänzen, Illuminationen und Pantomimen, womit er die Hamburger belustige.* » Johann Friedrich Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg, 1794, p. 105. Cité dans Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters, op. cit.*, p. 117.

yeux. Il permet également de présenter, de manière très naturelle, différents animaux et différentes figures de personnes vivantes ou décédées, ainsi que le spectacle d'une averse et d'un orage de grêle.[121]

Dans différentes annonces parues dans la presse anglaise de l'époque, on peut également relever l'expression « ombres italiennes ». Un numéro du *Ari's Birmingham Gazette* fournissait en 1759 le programme d'une représentation donnée au New Theater de King Street, un concert entrecoupé de différents intermèdes parmi lesquels « […] une scène magique de pantomime avec des personnages grotesques, appelée *LES OMBRES ITALIENNES*, telle qu'elle a été jouée au Theatre-Royal à Drury-Lane »[122]. L'expression paraît aussi dans un numéro du *Bath Chronicle and Weekly Gazette* qui annonçait en 1784 à la Exhibition Room de Bond Street deux soirées constituées de divers numéros : « Il y aura aussi de nombreuses pyramides d'hommes extraordinaires, représentant le temple de Salomon, avec les OMBRES ITALIENS, aussi appelée ombres italiennes. »[123] Il est difficile de savoir si ces occurrences réfèrent à des spectacles d'ombres de figures ou d'ombres humaines et si les expressions « ombres italiennes » et « ombres chinoises » étaient alors interchangeables (avant la généralisation de la seconde).

Si les spectacles d'ombres se diffusèrent principalement via les montreurs itinérants italiens, la tradition aristocratique du « Grand Tour » et la venue d'artistes dans la péninsule contribuèrent aussi certainement à l'imitation des spectacles que l'on pouvait y voir. George Speaight, en s'appuyant sur les mémoires du peintre Henry Angelo, donne l'exemple du père de Henry Angelo qui aurait vu, au début du XVIIIème siècle, un spectacle d'ombres au carnaval de Venise, alors nommé, en français, « tableau mouvant ». Il se serait ensuite construit son propre théâtre, admiré par plusieurs de ses amis artistes et aurait donné une représentation privée devant la cour royale…[124]

Concernant le plus célèbre directeur et pionnier du théâtre d'ombres en France, Séraphin Dominique François, aucune source probante ne permet d'attester l'origine italienne de son entreprise. Pourtant, dans les biographies qui lui sont consacrées, les articles et les chroniques du XIXème siècle, on lit souvent que l'idée lui serait venue au cours de ses années d'itinérance en Italie. Avant son arrivée à Versailles en 1772, Séraphin laissa peu de traces. Son acte de baptême indique qu'il est né le 15

---

[121] « *Nichts gewährt wohl eine täuschendere Erscheinung, als das chinesische Schattenspiel, womit der Herr Cavalieri auf dem Theater des Herrn Ritters von Pinetti zu Berlin, in dem verwichenen Jahre (1797) Vorstellungen gegeben hat, die das grösste Erstaunen erregt haben. In der Gegend, welche den Himmel vorstellt, sieht der Zuschauer den Untergang des Mondes, und den Aufgang der Sonne so natürlich, dass er nicht weiss, ob er seinen eigenen Augen trauen soll. Auch können dadurch verschiedene Thiere und Gestalten von lebenden und verstorbenen Personen, wie auch das Schauspiel eines Platzregens und eines Hagelwetters, sehr natürlich vorgestellt werden.* » Johann Heinrich Helmuth, *Volksnaturlehre zur Dämpfung des Superglauben*, Braunschweig, 1798, p. 45. Cité dans Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters, op. cit.*, p. 118.

[122] « […] *a Pantomimical Magic Scene in Grotesque Characters, call'd* THE ITALIAN SHADOWS *as it was performe'd at the Theatre-Royal in Drury-Lane.* » *Ari's Birmingham Gazette*, 23 juillet 1759.

[123] « *Also will be performed many extrordinary Pyramids of Men, representing the Temple of Salomon, with the* OMBRES ITALIENS *; Or, the Italian Shadows.* » *Bath Chronicle and Weekly Gazette*, 23 décembre 1784.

[124] George Speaight, *The History of the English Puppet Theater*, *op. cit.*, p. 293.

février 1747 à Longwy, près de Metz, sous le nom de « Séraphin Dominique », « François » étant son patronyme[125]. Un document des archives communales, une déclaration de vol cosignée « Maillot » et « Séraphin François », atteste de sa présence à Paris en août 1767 ; il était alors « musicien » « au cabaret tenu par le dénommé Tonneau, paroisse de Belleville »[126]. Concernant ces vingt années, les différentes biographies sont réduites aux conjectures. Charles Magnin ne donne aucune précision : « Cet ingénieux artiste après divers séjours dans les provinces, vint s'établir à Versailles. »[127] De même, dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, on peut lire : « En l'année 1772, un jeune Lorrain, nommé François, après avoir longtemps couru le monde et les aventures, arriva un beau matin dans la ville de Versailles. »[128] Les biographies de Auguste Jal et d'Ernest Maindron sont plus précises mais toujours hypothétiques. En démêlant les commentaires subjectifs des données factuelles, on peut dégager des informations supplémentaires de la notice biographique d'Auguste Jal :

> Une troupe de comédiens ambulants passa par la ville où végétait Séraphin, y donna des représentations qui attirèrent l'attention du jeune François […] il suivit les comédiens […] La petite troupe visita les villes du nord de la France, passa en Allemagne et de là en Italie. Soit que Séraphin eût été frappé en Italie de la perfection du jeu des marionnettes, soit qu'il eût entrevu des jeux de figures, présentées de profil, imitant, dans quelques-uns de leurs mouvements, ces personnages de bois qui sont si charmants et si aimés à Gênes, à Milan et à Rome […] Séraphin conçut dans ses voyages la pensée de se faire directeur d'un théâtre d'Ombres chinoises. Il quitta les comédiens nomades […].[129]

Plus bref, Ernest Maindron indique également que « ses débuts avaient été difficiles ; entré, pour ainsi dire, dès son enfance, dans une troupe de comédiens ambulants qui visitait l'Allemagne et l'Italie, il quitta bientôt ses camarades de rencontre et vint à Paris où, pendant quelques temps, il joua du violon dans les cabarets de Belleville et aux Porcherons. »[130] Sans certitude quant au passage de Séraphin Dominique François dans la péninsule italienne et quant à l'éventuelle influence de celui-ci sur sa carrière, il est néanmoins difficile d'écarter complètement la possible valeur formatrice et inspiratrice de ces jeunes années d'itinérance, peut-être en Allemagne et en Italie.

---

[125] Auguste Jal, « Séraphin (Séraphin Dominique François, dit) », *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 1123-1125.
[126] Archives des Comm. n°3774 cité dans Emile Campardon, *Les Spectacles de la Foire (J-Z)*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1877, vol. 2, p. 393-394.
[127] Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, La Librairie Nouvelle, [1852] 1862, p. 189.
[128] *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, Lyon, N. Scheuring, 1875, p. 1-2.
[129] Auguste Jal, art. cité.
[130] Ernest Maindron, *Marionnettes et guignols, les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, Paris, Félix Juven, 1900, p. 155.

En croisant les sources, souvent secondaires et quelques fois primaires, des noms reviennent, et on peut essayer de retracer sommairement l'itinéraire de certains de ces montreurs d'ombres venus d'Italie, comme Ambroise ou certains membres de la famille Chiarini.

En 1774, un nommé Ambroise paraît à Francfort avec ses « divertissements chinois » [*Chinesische Belustigungen*]. D'après Georg Jacob, il s'agirait du même entrepreneur que celui mentionné par Charles Magnin à Paris[131]. En s'appuyant sur l'almanach *Spectacles des foires et des boulevards de Paris* des années 1776 et 1778, Charles Magnin signale en effet l'ouverture en 1775 à Paris du théâtre des Récréations de la Chine par un certain Ambroise[132]. Celui-ci parut ensuite à Londres. Plusieurs tracts anglais, datés de 1775 et 1776, annoncent les « ombres chinoises » de « *Mess. Ambroise and Brunn* » à la « *Great Room in Panton-Street, Haymarket* ». L'un daté de 1775 précise que M. Ambroise avait déjà présenté son spectacle la même année au roi français Louis XVI, puis à plusieurs reprises au prince d'Orange et à toute la cour. Ambroise installa son théâtre d'ombres à Panton Street de décembre 1775 à avril 1776, où il proposait une séance quotidienne. Le spectacle comprenait également les numéros d'équilibriste de M. Brunn. Un orchestre accompagnait les scènes d'ombres qui consistaient en de brefs tableaux. George Speaight recense dix-sept titres parmi lesquels : *The Metamorphosis of a Magician* [la métamorphose d'un magicien], *Duck Hunting* [la chasse aux canards], *Scene in the Garden of Paris* [scène dans les jardins de Paris], *Africa Lion Hunt* [la chasse au lion en Afrique], *Storm at Sea* [tempête en mer], *Escape of a Highwayman from Prison* [évasion de prison d'un bandit de grand chemin][133]. Charles Magnin indique qu'il serait ensuite rentré à Paris où il aurait joué sous un autre nom. Concernant ses origines, George Speaight les suppose italiennes, or, un certain Ambrogio Sanquirico, venu d'Italie, aurait également présenté en 1776 des « ombres chinoises » à St Pétersbourg où il resta de septembre à novembre, puis à Moscou en février[134]. La proximité des dates relevées, l'emploi systématique de l'expression françaises « ombres chinoises » (ou l'allusion appuyée à la Chine) et la récurrence du nom d' « Ambroise », laissent supposer que l'itinéraire esquissé fut bien celui de cet entrepreneur remarqué de son temps.

Aujourd'hui considérée comme « la plus grande dynastie italienne de cirque », et une des plus anciennement renommées, la famille des Chiarini réunissait des acrobates, des danseurs de corde et de ballet, des marionnettistes, des montreurs d'ombres, des écuyers… Leur première apparition connue en France date de 1580 , à la foire Saint-Laurent comme danseurs de corde et montreurs de

[131] Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters, op. cit.*, p. 125.
[132] Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, *op. cit.*, p. 182.
[133] George Speaight, *The History of the English Puppet Theater*, *op. cit.*, p. 142.
[134] John McCormick, Alfonso Cipolla, Alessandro Napoli, *The Italian Puppet Theater, A History*, *op. cit.*, p. 30.

marionnettes[135]. Certains descendants développèrent plus spécifiquement le théâtre d'ombres. En s'appuyant sur les autorisations délivrées par la ville de Baden, entre 1760 et 1800, l'historien Otto Miller énumère une série de noms où figure un certain Jacob Chiarini pour lequel il précise : « d'Aix en Provence (ombres chinoises, funambulisme, marionnettes, autorisation de jouer en 1785 jusqu'à l'arrivée de la troupe Voltolini). »[136] On croise un autre Chiarini dans la préface du manuel *Ombre,* du peintre et ombromane milanais Giacomo Campi, où Giuseppe Chiarini est évoqué comme l'illustre pair de Giacomo Campi : « […] Giacomo Campi, l'inégalable créateur d'ombres et de figures — comme Giuseppe Chiarini, — aquarelliste renommé, célèbre farceur […]. »[137] Giuseppe Chiarini fut le membre le plus célèbre de toute la famille. Il fonda son cirque en 1847 avant de faire le tour du monde. D'autres Chiarini passèrent à Barcelone d'après le folkloriste catalan Joan Amades. Ce fut d'abord la compagnie de cirque de Francesc Frescara, dit « Chiarini », qui présenta aux Barcelonais quelques pièces d'ombres puis l'un de ses membres, Jaume Chiarini (aussi appelé Giacomo Chiarini) qui dirigea son propre théâtre d'ombres à partir de 1801. D'autres membres de la famille auraient également fait des tentatives[138]. Dans son roman *Die Vagabunden* [les vagabonds], l'auteur allemand Karl von Holtei (1798-1880) dresse un portrait de famille des Chiarini. Le narrateur y rencontre l'arrière-grand-père (Joseph Chiarini), le grand-père (Paul Chiarini), le fils (Joseph Chiarini, trente ans) et le petit-fils (Victor Chiarini, dix ans). S'adressant au narrateur, Paul Chiarini décrit ainsi le savoir-faire familial :

> Notre troupe se compose, en comptant mes plus chers parents, de vingt-sept têtes, toutes artistes, toutes unies par les droits et les devoirs les plus sacrés du sang, de l'amour, de la reconnaissance. Mon incomparable père m'a enseigné mon métier ; c'est de moi qu'a appris mon fils Joseph ; Victor est l'élève de son père. Cela peut paraître prétentieux, mais je dois vraiment croire que nous ne sommes pas surpassés dans nos performances par des artistes similaires, ni comme funambules, ni comme équilibristes, ni dans l'ensemble de nos petites pantomimes amusantes. Ce que nous faisons, nous le faisons de manière sûre, parfaite, rapide et efficace. Une représentation donne un tout d'une seule coulée.[139]

---

[135] Henry Thétard, *La Merveilleuse Histoire du cirque*, Paris, Julliard, 1978, p. 27.

[136] « *Jacob Chiarini aus Aix en Provence* (*chinesische Schattenspiele, Seiltanz, Marionetten, Spielbewilligung 1785 bis zur Ankunft der Truppe Voltolini).* » Otto Miller, « Aus der Theatergeschichte von Baden », dans *Badener Neujahrsblätter*, n°28, 1953, p. 24.

[137] « *E giusto cominciare dall'ombra di lui, di Giacomo Campi, creatore insuperabile di 'Ombre' e di 'figure' — tal quale Giuseppe Chiarini, — acquarellista rinomato, celebre burlone* […]. » Préface dans Giacomo Campi, *Ombre*, Roma, A. Sommaruga, 1883, p. 5.

[138] Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, Biblioteca de tradicions populars, 2004, p. 79.

[139] « *Unsre Truppe besteht, meine teuersten Eltern mit eingerechnet, aus siebenundzwanzig Köpfen, alle Artisten, alle verbunden durch die heiligsten Rechte und Pflichten des Blutes, der Liebe, der Dankbarkeit. Mein unvergleichlicher Vater hat mich unterrichtet in meinem Metier ; von mir lernte mein Sohn Joseph ; Viktor ist seines Vaters Schüler. Es mag anmassend klingen, doch wirklich muss ich glauben, dass wir in unsern Leistungen von ähnlichen Künstlern nicht übertroffen werden, weder als Seiltänzer, noch als Equilibristen noch in dem Ensemble unsrer kleinen lustigen Pantomimen. Was wir machen, machen wir sicher, vollendet, rasch hintereinander, effektvoll. Unsre Repräsentationen geben ein Ganzes aus einem Gusse.* » Karl von Holtei, *Die Vagabunden*, Breslau, Eduard Trewendt, [1851] 1898, p. 266.

Présentés avant ou après un numéro d'acrobate, un morceau de musique ou une pantomime, avec des spectacles de marionnettes, d'automates et d'images projetées, les spectacles d'ombres se diffusèrent conjointement à d'autres pratiques, tout aussi mouvantes et indéfinies. Le succès des « ombres chinoises » à la fin du XVIIIème siècle puis celui des théâtres d'ombres dans les cabarets au tournant du XIXème siècle contribuèrent à rendre plus stable et identifiable le théâtre d'ombres de figures. L'essor de l'ombromanie permit également de distinguer deux arts des ombres, celui des figures et celui des mains. Les spectacles restèrent cependant très perméables aux techniques, aux thèmes et aux effets des autres « curiosités ambulantes », des numéros de variété et des spectacles optiques qui les concurrençaient et se développaient au même moment. Les appellations et les dispositifs restèrent ainsi pluriels et changeants, en dépit de ponctuelles cristallisations des pratiques.

II. Le succès des ombres : un phénomène de société

Le succès des théâtres d'ombres dans les dernières décennies du XVIIIème siècle relève d'un véritable phénomène de société. Cet engouement est lié à l'essor des spectacles optiques et à la mode des silhouettes, ces deux tendances résultant elles-mêmes d'une évolution des sensibilités et d'une profonde mutation des sociétés européennes : « le gentilhomme s'estompait, le bourgeois lentement prenait forme et couleur »[140] et le « type anglais », d'après Paul Hazard, devint le modèle de ce passage « de l'aristocratie à la bourgeoisie, de l'extérieur à l'intérieur, du plaisir à l'utilité sociale, et de l'art à la moralité »[141]. L'image de l'individu, sa morale et sa singularité s'imposaient, la sphère privée et la famille prenaient une importance croissante, de nouvelles pratiques et formes dramatiques s'élaboraient pour répondre à ce public qui changeait et s'élargissait.

Ces mutations, lentes mais irréversibles, permettent de comprendre l'extraordinaire épanouissement des spectacles optiques, du XVIIIème au XIXème siècle, des théâtres d'ombres publics et domestiques, et la vogue des silhouettes qui, apparemment plus anecdotique mais non moins symptomatique, devint une mode transnationale pendant plus d'un siècle.

II.A. L'engouement pour les spectacles visuels

> A partir des années 1750 […] tout change. La dimension visuelle du théâtre se voit reconnaître une valeur capitale. Le sensualisme et les philosophies de l'expérience permettent de penser la séance théâtrale comme un tout dont il convient de régler les parties afin d'obtenir un effet unique sur le spectateur. La naissance et l'extension du public, sa composition sociale et ses goûts, sa définition morale, puis politique, et sa capacité d'intervention dans la vie politique, déterminent une esthétique dramatique nouvelle. Autour de Diderot en France et du Sturm und Drang, en Allemagne, c'est un nouvel équilibre de la représentation théâtrale qui se cherche et finit par naître.[142]

La thèse soutenue par Pierre Frantz dans l'introduction de l'ouvrage collectif *La Fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)* éclaire autant l'évolution des pratiques théâtrales officielles et légitimes que celle de formes dramatiques plus informelles et marginales comme les spectacles d'ombres.

---

[140] Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Fayard, 1961, p. 306.
[141] *Ibid.*, p. 310-311.
[142] Introduction dans Mario Fazio, Pierre Frantz, *La Fabrique du théâtre, avant la mise en scène (1650-1880)*, Desjonquères, 2010, p. 13.

II.A.1. Promouvoir un théâtre pour les yeux : Diderot et Restif de La Bretonne

En Occident, le rapport entre le théâtre et la peinture est très étroit depuis la Renaissance, en raison notamment des transformations de l'espace scénique qu'initièrent les théoriciens italiens. Ce rapport changea de nature au cours du XVIIIème siècle, alors qu'une « esthétique dramatique nouvelle » (comme l'écrit Pierre Frantz) essayait de se définir. La terme « tableau » devint un concept dramaturgique, porteur d'une nouvelle vision du théâtre (de l'écriture et de la représentation). Procédé opposé au « coup de théâtre », le « tableau », défini par Diderot dans les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), devait toucher le spectateur en représentant une situation émouvante et naturelle comme le ferait un peintre, c'est-à-dire, en veillant à l'harmonie d'ensemble, entre l'expression de l'émotion et toutes les composantes de la scène, la disposition des corps, la gestuelle et les mimiques, le décor et les costumes, la voix, le rythme et les mots. Cette notion, qui s'élabora à partir de réflexions multiples sur l'art et les sensibilités nouvelles, nourries d'une philosophie empiriste et sensualiste, mûrit indirectement à travers d'autres écrits de Diderot où l'on perçoit le glissement de la scène au tableau mouvant, de la toile figée à la scène imaginaire.

Dans la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), Diderot se remémore une curieuse « expérience » qu'il dit avoir « faite quelquefois » :

> Je fréquentois jadis beaucoup de spectacles, et je sçavois par cœur la plûpart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposois un examen des mouvements et du geste, j'allois aux troisièmes loges : car plus j'étois éloigné des Acteurs, mieux j'étois placé. Aussitôt que la toile étoit levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposoient à écouter ; moi, je mettois mes doigts dans mes oreilles, non sans quelqu'étonnement de la part de ceux qui m'environnoient, et qui ne me comprenant pas me regardoient presque comme un insensé qui ne venoit à la Comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarrassois fort peu des jugements, et je me tenois opiniâtrement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paroissoient d'accord avec le discours que je me rappellois. Je n'écoutois que quand j'étois dérouté par les gestes, ou que je croyois l'être. Ah ! Monsieur, qu'il y a peu de Comédiens en état de soutenir une pareille épreuve, et que les détails dans lesquels je pourrois entrer seroient humiliants pour la plûpart d'entr'eux. Mais j'aime mieux vous parler de la nouvelle surprise où l'on ne manquoit pas de tomber autour de moi, lorsqu'on me voyoit répandre des larmes dans les endroits pathétiques, et toujours les oreilles bouchées.[143]

Adoptant une démarche empiriste, fondée sur l'observation directe des phénomènes, Diderot évalue la force expressive des mouvements sans parole et le savoir-faire des comédiens dans cet art du geste. L'expérience transforme le théâtre déclamé en théâtre visuel, à la fois mime et tableau, ce que Diderot n'oublia pas quand il fit de la pantomime et de la peinture des modèles pour renouveler l'art dramatique. Il fallait s'inspirer des mimes pour envisager un jeu moins statique et dépendant du texte,

[143] Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Paris, Bauche, 1751, p. 59-62.

plus libre et corporel, et apprendre des peintres l'art de composer un décor, de disposer la gamme des attitudes et des mouvements dans un espace scénique réaliste et cohérent. Cette approche dramatique du tableau continua à s'enrichir, au-delà des écrits de Diderot sur le théâtre, dans ses *Salons*. Dans celui de 1765, consacré à la toile de Jean-Honoré Fragonard, *Le Grand Prêtre Corésus s'immole pour sauver Calirrhoé,* l'*ekphrasis* attendue laisse place à une situation imaginaire où la galerie devient une caverne et les figures peintes sur les toiles, des ombres projetées :

> […] pour remplir cet article « Fragonard », je vais vous faire part d'une vision assez étrange, dont je fus tourmenté la nuit qui suivit un jour dont j'avais passé la matinée à voir des tableaux, et la soirée à lire quelques Dialogues de Platon.
> Il me sembla que j'étais renfermé dans le lieu qu'on appelle l'antre de ce philosophe. C'était une longue caverne obscure. J'y étais assis parmi une multitude d'hommes, de femmes et d'enfants. Nous avions tous les pieds et les mains enchaînés ; et la tête si bien prise entre des éclisses de bois, qu'il nous était impossible de la tourner. […] Équipés comme je viens de vous le dire, nous avions tous le dos tourné à l'entrée de cette demeure, et nous n'en pouvions regarder que le fond, qui était tapissé d'une toile immense. Par derrière nous, il y avait des rois, des ministres, des prêtres, des docteurs, des apôtres, des prophètes, des théologiens, des politiques, des fripons, des charlatans, des artisans d'illusions, et toute la troupe des marchands d'espérances et de craintes. Chacun d'eux avait une provision de petites figures transparentes et colorées, propres à son état ; et toutes ces figures étaient si bien faites, si bien peintes, en si grand nombre et si variées, qu'il y en avait de quoi fournir à la représentation de toutes les scènes comiques, tragiques et burlesques de la vie. Ces charlatans, comme je le vis ensuite, placés entre nous et l'entrée de la caverne, avaient par derrière eux une grande lampe suspendue, à la lumière de laquelle ils exposaient leurs petites figures, dont les ombres portées par-dessus nos têtes, et s'agrandissant en chemin, allaient s'arrêter sur la toile tendue au fond de la caverne, et y former des scènes, mais des scènes si naturelles, si vraies, que nous les prenions pour réelles ; et que tantôt nous en riions à gorge déployée, tantôt nous en pleurions à chaudes larmes, ce qui vous paraîtra d'autant moins étrange, qu'il y avait derrière la toile d'autres fripons subalternes aux gages des premiers, qui prêtaient à ces ombres les accents, les discours, les vraies voix de leurs rôles.[144]

Diderot propose ici une réécriture du mythe de la caverne où le tableau de Fragonard se transforme en toile de projection, le dispositif mêlant celui d'un théâtre d'ombres (avec des comédiens derrière la toile et des silhouettes manipulées) et celui d'une lanterne magique (placée du côté des spectateurs et projetant des images colorées). A la temporalité du regard parcourant la surface du tableau se superpose celle d'un drame : le tableau qui se compose sous les yeux de l'observateur à mesure que les différentes figures sont perçues devient un espace théâtral où différents personnages apparaissent et agissent :

> Sur cette toile, tout paraissait d'abord assez décousu ; on pleurait, on riait, on jouait, on buvait, on chantait, on se mordait les poings, on s'arrachait les cheveux, on se caressait, on se fouettait ; au moment où l'un se noyait, un autre était pendu, un troisième élevé sur un piédestal. Mais à la longue, tout se liait, s'éclaircissait et s'entendait. Voici ce que je vis s'y passer à différents intervalles, que je rapprocherai pour abréger.[145]

[144] Denis Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Garnier, 1876, p. 2-4.
[145] *Ibid.*, p. 4-5.

Le dispositif permet à Diderot d'inventer les épisodes qui précèdent la scène du sacrificie représentée par Fragonard et de décrire celle-ci comme une scène de théâtre, où les personnages entrent successivement, réagissent et se placent en interagissant les uns avec les autres. En ajoutant une temporalité à sa description, Diderot met en évidence le moment critique, le paroxysme pathétique, choisi par Fragonard. Il loue ainsi le génie du peintre tout en esquissant une esthétique théâtrale capable de faire pleurer par la variation infinie des mimiques, la chorégraphie des déplacements, la précision des mouvements… A la fin de ce salon dialogué, l'interlocuteur de Diderot propose une *ekphrasis* plus canonique où c'est le déplacement du regard qui anime la description de la toile. A l'inverse, dans celle de Diderot, l'observateur-spectateur étant complètement immobilisé et enchaîné, ce sont véritablement les figures peintes, devenues ombres projetées, qui s'animent et réalisent, dans cette caverne onirique, sous la forme d'un théâtre d'ombres colorées, son aspiration à un théâtre visuel, animé et émouvant.

De manière plus marginale, Restif de La Bretonne, dans *Le Drame de la vie* (1793), expérimente un genre inédit. Tributaire des nouvelles théories du drame par Diderot, Beaumarchais, Mercier, Lessing et d'autres, son théâtre autobiographique en propose une application radicale et personnelle où la notion de tableau, déclinée et accentuée, prend une autre dimension. L' « Avis » au lecteur décrit ainsi la structure par enchâssement de la pièce :

> Reste un mot à dire, sur la situation du héros, au moment où commence l'action. Il a soixante ans. Il vient d'épouser Jeannette-Rousseau, encore vierge à soixante-trois ans, et toujours également aimée, malgré les intermédiaires. La scène réelle est à Paris, dans la maison de M. Aquilin-de-l'Elisée, qui fait exécuter le drame sur son théâtre d'ombres chinoises, par M. Castanio. Tous les évènements passent en revue devant Anneaugustin et son épouse […].[146]

Contrairement aux pièces importantes du *Drame de la vie*, jouées par des comédiens[147], les « actes des ombres » servent de préambules et de transitions. Ils sont présentés par M. Castanio qui, après les quatre premiers « actes des ombres », indique : « Vous venez de voir passer en revue les principales actions d'Anneaugustin, dans ces ombres chinoises, que nous avons réalisées et fait parler. »[148] Les milieux aisés connaissaient bien ce type de spectacle grâce à des représentations privées. Dans sa préface au *Journal intime de Restif de La Bretonne 1780-87*, Paul Cottin raconte un festin royal (mars 1786), où Restif était présent, qui fut précédé « d'expériences électriques et d'un spectacle d'ombres chinoises »[149].

---

[146] Restif de La Bretonne, *Le Drame de la vie contenant un homme tout entier*, édition présentée par Jean Goldzink, Paris, Imprimerie nationale, 1991, p. 31-32.

[147] A la fin de l' « acte 4 des ombres » par exemple, M. Castanio annonce, avant la première pièce « Madame Parangon » : « nous aurons un théâtre, et les acteurs dramistes de la scène italienne ». *Ibid.*, p. 67

[148] *Ibid.*, p. 67.

[149] Paul Cottin, « Préface », dans Restif de La Bretonne, *Mes Inscriptions, journal intime de Restif de La Bretonne (1780-1787)*, édition établie, présentée et annotée par Paul Cottin, Paris, Plon, 1889, p. 49.

Dans sa présentation de l'œuvre, Jean Goldzink analyse précisément la complexité formelle par laquelle, entre autres, Restif de La Bretonne essaie de substituer des procédés dramatiques à la continuité du récit autobiographique, son objectif étant de donner une autre forme au récit de sa vie, déjà retracée dans *Monsieur Nicolas* (1796) : « Je ne déguise rien dans *Le Drame de la vie* ; mais je ne fais qu'esquisser. Au lieu que le *Monsieur Nicolas* est une anatomie complète du moi humain […]. » *Le Drame de la vie* est ainsi présenté comme une « esquisse », délestée de l'exhaustivité du récit autobiographique. La structure d'ensemble « polarise l'attention sur dix aventures féminines »[150], correspondant aux dix drames principaux (« pièces régulières » jouées par des acteurs), « qui sont autant de stations sur le chemin de croix de la passion »[151], et que complètent douze scènes détachées (dont six « actes des ombres »), chargées d'assurer la continuité biographique en condensant les épisodes intermédiaires, les personnages et les péripéties secondaires. Les « actes », les « pièces » et les « scènes » se démultiplient au point de constituer une œuvre plus gigantesque que *Monsieur Nicolas*. L'accumulation de détails dans le récit autobiographique laisse place, dans *Le Drame de la vie*, à un « sur-découpage des scènes, réduites parfois à quelques lignes ». La trame iconographique qui sous-tend la pièce contribua certainement à cet émiettement. Jean Goldzink indique en effet que Restif de La Bretonne composa *Le Drame de la vie* à partir des estampes qui devaient initialement illustrer la publication de *Monsieur Nicolas*. Cette dramaturgie discontinue aboutit à « la quasi disparition de tout ce que la dramaturgie classique conservait de récit, malgré tous les avantages qu'un théâtre autobiographique pourrait y trouver. Restif pousse jusqu'au bout l'ambition représentative du drame bourgeois »[152]. Saisissant les affects dans des scènes remémorées, idéalisées ou fantasmées, Restif de La Bretonne s'est approprié l'idée de « tableau » dramatique. Les quatre premiers « actes des ombres » l'illustrent particulièrement. Jean Goldzink les décrit comme des scènes idylliques de l'enfance, notamment les scènes de jeu ; elles représentent « un état édénique, qu'il importe moins d'interpréter que de faire durer, de figer dans sa plénitude poétique »[153].

Ravivé et renouvelé au XVIIIème siècle, le dialogue entre le théâtre et la peinture, sensible dans ces textes de Diderot et Restif de La Bretonne, se nourrit d'autres dispositifs et formes dramatiques, comme la pantomime et le théâtre d'ombres, où la sollicitation des sens, la représentation des corps et de l'espace diffèrent du théâtre d'acteurs, inspirant des modalités de représentations alternatives, susceptibles de traduire plus fidèlement les passions et de toucher à nouveau le public.

---

[150] Préface de Jean Goldzink dans Restif de La Bretonne, *Le Drame de la vie contenant un homme tout entier*, *op. cit.*, p. 11.
[151] *Ibid.*, p. 12.
[152] *Ibid.*, p. 15.
[153] *Ibid*., p. 15.

II.A.2. Le goût des effets : les ombres au théâtre

Alors que les machineries des théâtres italiens se diffusaient en Europe et que des décorateurs d'opéra aspiraient à faire carrière[154], l'envie de spectacle au XVIIIème siècle se manifestait dans tous les genres. Le succès, auprès d'un public à la fois populaire et fortuné, de l'Opéra-Comique et de ses vaudevilles, de plus en plus hauts en couleur, puis du mélodrame issu de la pantomime héroïque, et le dynamisme du théâtre lyrique propice aux appareils somptueux, témoignent d'une évolution dont l'ombre, sous toutes ses formes, bénéficia.

Depuis la Renaissance, de nombreux fantômes hantaient les tragédies en Italie[155]. L'apparition sur scène de ces ombres-personnages (comédiens incarnant un mort parmi les vivants) s'accompagnaient souvent d'effets sonores et lumineux. Si le procédé était emprunté aux tragédies antiques que les auteurs de la Renaissance s'attachaient à imiter, il correspondait aussi à une période de flottement métaphysique et religieux et à un regain d'intérêt pour les questions de démonologie[156]. Les ombres-personnages continuèrent à paraître sur les scènes aux XVIIème et XVIIIème siècles, pour hanter ou égayer les tragédies lyriques et les ballets burlesques. Leur entrée était l'occasion de déployer les « fastes visuels de la machinerie ». A partir d'un corpus de tragédie lyrique française, jouée entre 1673 et 1764, Laura Naudeix analyse comment ces ombres-personnages étaient mises en scène :

> Les ombres peuvent apparaître spontanément ou répondre à l'appel d'un magicien. C'est l'occasion d'un « spectacle terrible », qui, par l'intermédiaire de l'opéra vénitien, ressortit pour une bonne part à l'héritage ancien, et notamment les longs récits que l'on trouve chez Sénèque, en particulier celui qui décrit l'apparition de Laïus dans *Œdipe*, dont les différents éléments sont désormais réalisés en présence des spectateurs. Ils sont systématiquement signalés par des didascalies internes ou externes, et concernent le changement brutal et anormal de la lumière, les bruits et la musique, le mouvement du décor et le déplacement de l'ombre elle-même. Ces constantes rattachent les apparitions de fantômes aux cérémonies infernales, dont elles ont les mêmes attributs : l'obscurité parfois traversée d'éclairs, une musique imitant des sons inquiétants (plaintes, grondements), souvent accompagnée de bruitages

[154] On peut donner comme exemple le « cycle de représentations organisé entre 1738 et 1742 par le grand décorateur et machiniste Servandoni, qui offre au public parisien, sur le théâtre des machines du palais des Tuileries, des 'spectacles optiques '. Aventures légendaires interprétées en pantomime, ce sont avant tout des prétextes à un déploiement de décorations et de trucages splendides. » Laura Naudeix, « Les genres lyriques », dans Pierre Frantz, Sophie Marchand (dir.), *Le Théâtre français du XVIIIème siècle*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2009, p. 91.

[155] Voir Daniella dalla Valle, « Ombres et Furies dans les tragédies italiennes et françaises du XVIème siècle consacrées à Phèdre et Hippolyte », dans François Lecercle, Françoise Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 69-84.

[156] Les ombres-personnages manifestent ce que Marianne Closson décrit comme « un certain basculement des frontières entre nature et surnature dans la seconde moitié du XVIème siècle, période qui correspond, rappelons-le, aux débuts de la grande chasse aux sorcières et qui vit se multiplier les ouvrages traitant des questions touchant au surnaturel, comme l'atteste, entre autres, l'immense succès — rééditions multiples, traductions, continuations — du livre de Pierre Boaistuau, paru en 1560, qui porte le titre révélateur d'*Histoires prodigieuses*. » Marianne Closson, « Le 'théâtre des spectres' de Pierre Le Loyer », dans François Lecercle, Françoise Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, *op. cit.*, p. 119-139.

> (fracas du tonnerre, sifflement du vent, obtenus à l'aide d'accessoires adaptés), mais surtout une apparition mystérieuse de l'ombre.[157]

Concernant cette « apparition mystérieuse » des ombres-personnages, les sources manquent mais Laura Naudeix cite le témoignage plus tardif de Jean-François Marmontel (1724-1700) qui, concernant la mise en scène de son livret *Didon*, abordait la question des ombres-personnages et des effets attendus lors de leur surgissement (vapeur, montée depuis les dessous du théâtre). La distinction entre les ombres-personnages, les spectres et les fantômes n'était pas toujours nette : tandis que les ombres-personnages figuraient dans la liste des personnages (souvent avec une majuscule : « Ombre »), les spectres et les fantômes pouvaient ne renvoyer qu'à des illusions ou à des êtres fantastiques qui paraissaient parmi d'autres êtres infernaux. Dans les ballets burlesques français du XVIIème siècle, ombres-personnages et fantômes avaient aussi droit à des entrées spectaculaires : celles-ci valorisaient leur corps dansant « si agile qu'ils paraissent en être privés ». Françoise Lavocat interprète l'intervention de ces ombres-personnages (des fantômes de poètes, des dramaturges passés ou des êtres merveilleux) comme les symboles « tantôt [du] prestige déclinant des arts anciens, tantôt [de] la magie nouvelle, aux périls soigneusement désamorcés, du spectacle. » Son analyse du ballet *Divers entretiens de la Fontaine de Vaucluse* (1649) montre comment le surgissement des ombres de Pétrarque et de Laure, emportées dans une danse grotesque, représente à la fois un hommage aux poètes du passé, la décadence de la poésie et « le remplacement de l'ancienne magie du verbe par les nouveaux prestiges du voir »[158].

Les ombres-personnages faisaient aussi partie du personnel dramatique des comédies jouées dans les théâtres du boulevard. Des titres comme *Le Journaliste des ombres ou Momus aux champs Elysées* (1790) de Joseph Aude[159] et *Les Ombres anciennes et modernes ou les champs Elysées* (1783) de Maurin de Pompigny[160] l'indiquent. Dans cette dernière, les « Ombres » forment d'abord un chœur silencieux, esquissant des danses et des mouvements de groupe avant de laisser certaines ombres-personnages, nommées, se détacher et prendre la parole. Pour figurer cette porosité entre le

---

[157] Laura Naudeix, « Les ombres dans la tragédie en musique (1673-1764) », dans François Lecercle, Françoise Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, *op. cit.*, p. 247-261.

[158] « La baguette d'Argan fait surgir les ombres du poète et de sa dame à la demande de deux poètes stériles, qui espèrent vainement dégeler leur inspiration au moyen de cette vision. La danse burlesque des mauvais poètes, 'toute composée de figures poétiques', est censée représenter cet échec. Celui-ci fait pendant au véritable clou du spectacle, qui est l'enchantement d'Argan, réalisé, souligne le livret, 'par vanité' : celui-ci ne consiste pas tant dans l'apparition des fantômes que dans la métamorphose de la scène, rendue possible par les machines récemment importées d'Italie. C'est bien dans ce prodige technique qui éblouit la vue des spectateurs que réside désormais la merveille : 'après, donc, les invocations et murmures accoustumez, d'un coup de sa verge il fit changer entièrement toute la scène. On vit alors une structure merveilleuse de divers bastimens […]'. » Françoise Lavocat, « Les fantômes du ballet de cour », dans François Lecercle, Françoise Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, *op. cit.*, p. 177-200.

[159] Joseph Aude, *Le Journaliste des ombres ou Momus aux champs Elysées*, Paris, Gueffier, 1790.

[160] Maurin de Pompigny, *Les Ombres anciennes et modernes ou les champs Elysées*, Paris, Cailleau, 1783.

monde des mortels et celui des dieux et des ombres, des images projetées ou des ombres humaines pouvaient être utilisées. Au théâtre de l'Ambigu-Comique, boulevard du Temple, Pierre-Germain Parisau dans *Mercure et les Ombres* (1783) faisait se succéder devant le dieu Mercure plusieurs personnages défunts (un père de famille, un poète, Lully, le potier Dibutade, une jeune femme…) qui se désolent d'avoir quitté le monde des vivants et d'avoir occasionné le chagrin de certains d'entre eux. Pluton demande à Mercure de les persuader que, contrairement à ce que leur vanité leur laisse imaginer, le monde des vivants les a oubliés :

> Ecoutez les mutins dans cette enceinte obscure,
> Et s'il en est, qui soient encor blessés
> De ces regrets trompeurs à leurs parents laissés,
> Et bien certainement de leurs cœurs effacés,
> Ordonnez que ce mur, par des Ombres légères,
> Leur peigne, en s'entrouvrant, l'exacte vérité ;
> Les pleurs séchés trop tôt, les douleurs mensongères
> Dont se berçoit leur vanité […].[161]

Les didascalies ne sont pas suffisamment précises pour identifier précisément à quel dispositif correspond cette peinture d' « Ombres légères ». On peut imaginer soit une pantomime qu'une ouverture ménagée en fond de scène permettait de voir, soit une image projetée par une lanterne magique : « On voit, dans le cadre magique, une marchande assise dans son comptoir, occupée comme l'indique les détails de la scène »[162]. Cette peinture d'« Ombres légères » magiquement présentée par Mercure à chaque défunt récalcitrant a une visée didactique (comme pouvait l'être l'usage de la lanterne magique) et doit servir de source d'inspiration à l'ombre-personnage de La Fontaine qui clôt la comédie en récitant sa fable « Mercure et les Ombres ». La pièce apparaît ainsi comme le déploiement allégorique du texte de La Fontaine dont la récitation finale synthétise la morale tout en éclairant les ressorts plus ludiques et esthétiques de la comédie : celle-ci se présente comme une variation séduisante, dramatique et versifiée, des vers de La Fontaine.

Pour figurer des « espaces imaginaires », Charles-Jacob Guillemain, auteur de vaudevilles et de plusieurs pièces pour les Ombres chinoises de Séraphin, insère dans sa comédie *Le Mariage de Janot avec la pantomime des Ombres,* représentée en 1780 aux Variétés-Amusantes*,* une scène entièrement mimée (la scène 14), vraisemblablement en ombres humaines[163], bien que rien ne l'indique explicitement. L'intrigue est la suivante : le mariage de Janot avec Suzon est compromis par l'intervention de Pluton qui ne veut pas que cet « être burlesque » procrée. Il charge Merlin de mettre en échec le mariage en favorisant un autre prétendant mais la fée Urgande vient en aide aux amoureux

[161] Pierre-Germain Parisau, *Mercure et les Ombres*, Paris, Brunet, 1783, p. 3.
[162] *Ibid.*, p. 13.
[163] Charles-Jacob Guillemain, *Le Mariage de Janot, avec la pantomime des Ombres*, Paris, Cailleau, 1783, p. 59-60.

en leur donnant deux sifflets magiques. Les obstacles s'accumulent, Janot est capturé par les génies envoyés par Merlin et emporté dans « les espaces imaginaires ». La « toile se lève » et la « pantomime des Ombres » qui s'ensuit représente une course poursuite effrénée : les personnages se frappent, fuient, disparaissent dans les dessous, s'élancent dans les airs, se battent à coup de fourche. Janot est finalement rattrapé puis dépecé, ses membres jetés dans la bouche d'un monstre avant qu'Urgande n'intervienne et ne le sauve des « espaces imaginaires ». Cette « pantomime des Ombres », indiquée dans le sous-titre de la pièce, apparaît comme un numéro en soi, un spectacle dans le spectacle. L'effet réside dans son rythme haletant, l'outrance comique des attitudes et les prodiges de la magie noire. Cette scène fait de l'espace des « Ombres » un lieu intermédiaire, entre la terre et les enfers, un « espace imaginaire » où triomphent le merveilleux et le burlesque. Plus largement, l'histoire de la pièce n'est qu'un prétexte pour farcir l'intrigue banale d'intermèdes divers : une « scène de musique et de spectacle » figurant le lever du jour au son d'une « douce symphonie » (prologue, scène 8), une autre « scène de spectacle » (prologue, scène 9) représentant un naufrage, un « ballet de magiciens et de fées » (prologue, scène 12), l'apparition d'un « dragon rampant et jetant du feu par les narines » (scène 9), etc.[164]

Ces pièces aux dispositifs variés étaient héritières des séances bigarrées des théâtres de la Foire dont beaucoup d'artistes s'étaient implantés boulevard du Temple, profitant, après l'incendie de la foire Saint-Germain en 1762, du développement urbain du quartier[165]. L' hétérogénéité formelle des pièces jouées dans les théâtres du boulevard, combinant comédies et numéros de pur spectacle, avait aussi une filiation italienne. On trouve par exemple dans une pièce de Carlo Goldoni, *Il genio buono e il genio cattivo* [le bon génie et le mauvais génie] (publiée en 1768), un procédé d'enchâssement comparable aux pièces précédemment décrites. Dans la continuité de ses œuvres antérieures et de son entreprise pour complexifier et enrichir les types et les canevas de la commedia dell'arte, Carlo Goldoni s'essaie cette fois au genre de la féerie, en mêlant les masques de la commedia dell'arte à une atmosphère merveilleuse. La brève séquence jouée en ombres muettes y introduit un intermède visuel qui participe de ce mélange. Dans ce passage, le bon génie, pour soustraire les deux amants, Corallina et Arlecchino, aux promesses mensongères du mauvais génie, leur montre sur un écran tous les malheurs auxquels la vie humaine les expose (scène 4, acte 1) :

---

[164] *Ibid.*, p. 15, p. 18, p. 45.

[165] « Audinot vint peu de temps après établir son Ambigu-Comique, qui n'était alors qu'un théâtre d'enfants et de marionnettes, et tous deux furent bientôt entourés par une foule de bateleurs de toutes sortes, musicos, montreurs de chiens savants, propriétaires de ménageries, paradistes ambulants et le reste. » Arthur Pougin, « Boulevard du Temple », *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1885, p. 109-115.

BON GENIE.
Je comprends le trouble de ton âme. Mon rival a rempli ta tête des beautés du faux monde. Je veux te détromper ; je veux te faire comprendre les dangers auxquels tu t'exposes si tu t'engages dans la voie de ce monde mensonger.

Il agite sa baguette. La scène s'obscurcit, le décor [prospetto] *est levé et il ne reste qu'un transparent avec un jeu d'ombres représentant divers incidents banals de la vie humaine, par exemple, un Arlecchino et une Corallina en voyage, attaqués par des voleurs, dépouillés et volés. Corallina est désirée par un ou deux jeunes hommes ; un autre Arlecchino intervient, il est jaloux. Un jeune homme le bat. L'autre entraîne Corallina. Arlecchino prend une épée, se bat avec le jeune homme et est blessé, puis les gendarmes arrivent et emmènent Arlecchino blessé en prison. Scène de mer. Un Arlecchino et une Corallina en mer font naufrage et périssent. Et c'est à la discrétion du metteur en scène d'augmenter et de changer l'apparence de tels personnages.*

Arlecchino et Corallina regardent, il sont effrayés ; ils montrent qu'ils sont convaincus et dégoûtés du monde. Le bon génie agite sa baguette. La première toile de fond [primo tendone] *revient, et la scène s'éclaircit.*

BON GENIE.
Eh bien, êtes-vous persuadés des coups de ce monde ?[166]

Ponctuelles et souvent combinées à d'autres attractions, les séquences d'ombres ou d'images projetées faisaient ainsi partie, depuis le XVIIIème siècle, et notamment en France, de la boîte à effets de certains auteurs de comédies : elles permettaient d'alimenter à la fois le registre comique et le spectacle. Le prolifique auteur, Saint-Yves, y eut encore recours en 1837 dans sa comédie-vaudeville *Les Ombres chinoises* où un théâtre d'ombres domestique est représenté au dernier acte de la pièce. Explicitement associées par le jeune Eugène au théâtre de Séraphin au Palais-Royal, les « ombres chinoises » y désignent aussi un jeu domestique, conservé dans le cabinet de curiosités du père et utilisé à la fin de la comédie à l'occasion d'une réception. Par un procédé de mise en abyme, la pièce d'ombres jouée devant les convives représente les bêtises commises par les enfants au premier acte :

---

[166] « *GENIO BUONO.*
Capisco il turbamento dell'animo vostro. Il mio rivale vi ha empita la testa delle bellezze del falso mondo. Voglio disingannarvi ; voglio farvi comprendere a guai pericoli vi esponete se tendete In traccia di questo mondo mendace.

Batte la bacchetta. La scena si oscurisce, si leva il prospetto, e ve ne resta uno trasparente con giuoco delle ombre che rapresentano vari accidenti funesti della vita umana, per esempio un Arlecchino ed una Corallina in viaggio assaltati da ladri, e spogliati e rubati. Corallina vagheggiata da uno o due giovani ; altr' Arlecchino soppraggiunge, fa il geloso. Un giovane lo bastona. L'altro conduce via Corallina. L'Arlecchino prende una spada, si batte col giovane e resta ferito, poi arrivano gli sbirri e conducono in prigione l'Arlecchino ferito. Scena di mare. Un Arlecchino ed una Corallina in mare fanno naufragio e periscono. È in arbitrio del direttore l'accrescere ed il cambiare le apparenze di tal carattere.

Arleccchino e Corallina osservano, e si spaventano, e mostrano di essere convinti e disgustati del mondo. li Genio buono batte la bacchetta. Torna il primo tendone, e la scena chiara.

GENIO BUONO.
Ebbene, siete voi persuasi delle battesse di questo mondo ? » Carlo Goldoni, *Il genio buono e il genio cattivo, con Arlecchino a Tripoli*, Venise, G. Scarabellin, 1912, p. 11.

le bris d'un précieux vase en porcelaine puis la dénonciation calomnieuse du domestique… Démasqués par le théâtre d'ombres, les deux enfants avouent leur faute. Dans cette pièce, la séquence d'ombres égaie la comédie aux côtés des airs et des danses ; elle en constitue l'ultime péripétie qui conduit au dénouement. Le procédé séduisant atténue le caractère sérieux de la morale finale, également célébrée en chansons[167].

En 1877, l'académicien Joseph Autran, dans un *Petit Dialogue entre deux Ombres*, infléchit quelque peu le merveilleux comique des champs Elysées burlesques que l'on rencontrait dans les théâtres du boulevard. Dans une veine toujours légère mais teintée d'amertume, mêlant l'excès parodique au lyrisme critique, la pièce fait dialoguer Werther et René qui regrettent la période romantique où les jeunes gens se laissaient dépérir par amour et qu'une nature sublime environnait les âmes exaltées. Ils l'opposent au temps présent où règnent l'artifice, l'embonpoint vulgaire et les opérettes d'Offenbach. La première didascalie précise ainsi les modalités d'apparition de ces ombres-personnages : « Un trottoir des champs Elysées. Décors vaporeux. Personnages blafards. » Le traitement des ombres-personnages ici témoigne d'une évolution : il est davantage spectral et fantastique qu'étonnant et merveilleux. Le ton léger de la pièce incite néanmoins à assimiler l'ensemble à une scène ludique, tissée de références, dont fait partie le traitement spectral, non dénué d'ironie, si on songe au succès des fantômes et des spectres à l'époque romantique[168].

Les mises en scène à effets au XIXème siècle, que ce soit celles des tragédies, des opéras ou des comédies, exploitèrent en effet le romantisme noir venu d'outre-Manche et dont témoigne, entre autres, la publication en 1863 de l'ouvrage *Spectres, fantômes, apparitions, suivi des différents procédés d'exécutions faciles à employer au théâtre ou chez soi*[169]. Dans le domaine spécifique des « trucs » au théâtre, cet ouvrage compilait divers moyens d'accroître le caractère spectaculaire des représentations mais dans une veine nouvelle où convergeaient l'esthétique gothique venue d'Angleterre, la fascination pour les phénomènes surnaturels et les mystères invisibles. Si certaines mises en scène ne représentaient pas le spectre d'Hamlet sur scène, par crainte de l'excès d'artifice invraisemblable, d'autres, dans le prolongement des tragédies horrifiques de Crébillon, en exploitèrent tous les ressorts spectaculaires. A Londres, en 1860, à la Royal Polytechnic Institution, des images de fantômes étaient projetées au moyen de très grands miroirs permettant de réfléchir l'image d'un comédien déguisé et

[167] Saint-Yves, *Les Ombres chinoises*, Paris, J. Bréauté, 1837.
[168] Joseph Autran, « Petit dialogue entre deux ombres », *Œuvres complètes (6)*, Paris, Calmann-Lévy, 1877.
[169] [auteur inconnu] *Spectres, fantômes, apparitions, suivi des différents procédés d'exécutions faciles à employer au théâtre ou chez soi*, Paris, Chez tous libraires, 1863.

intensément éclairé. Appelés « *pepper's ghost* », ces spectacles rencontrèrent un vif succès et le procédé fut également utilisé au théâtre[170].

Dans les pays germaniques, c'est à la suite des lectures et des traductions romantiques de William Shakespeare, mais aussi des écrits sur le théâtre de Francesco Riccoboni ou Denis Diderot, qu'émergèrent de nouvelles conceptions de l'art dramatique, disqualifiant le jeu codifié et déclamatoire, et davantage préoccupées par l'investissement émotionnel du spectateur et les moyens concrets de le favoriser, notamment en réformant l'interprétation des acteurs. L'incertitude que la représentation des spectres, celui de *Hamlet* en particulier, maintenait entre le réel et l'illusion, la folie et la raison, y fut davantage acceptée qu'en France, et suscita des réflexions fécondes sur les manières de montrer les tourments intérieurs des héros shakespeariens et sur les moyens de rendre visible sur scène l'invisible[171]. Une réflexion dramaturgique s'approfondissait alors quant à l'effet de l'œuvre théâtrale, à sa réception sensorielle et émotionnelle, préparant la voie à l'intégration d'effets plus spectaculaires et visuels, comme l'indique Rainer Ruppert :

> Les pièces à sujet historique ne privilégient plus la fable porteuse d'une morale, mais la représentation de caractères aux mille facettes, capables d'exprimer leurs émotions avec la plus grande intensité. Ce qui, chez l'acteur, séduit le spectateur, ce n'est plus le modèle d'un héros exemplaire, mais l'incarnation la plus virtuose et la plus passionnée possible de l'« âme ». Enfin, ce qui fascine dans l'expérience de la réception, ce n'est plus l'incarnation de messages moraux mais l'excitation [*thrill*] émotionnelle qu'elle suscite. […] Cette divergence entre argument programmatique d'une part et qualité factuelle de l'expérience vécue d'autre part est typique de l'utilisation des médias dans la seconde moitié du siècle.[172]

II.A.3. La mode des « ombres chinoises »

Parallèlement à l'étoffement des effets scéniques, la fréquence des théâtres d'ombres de figures connaît une augmentation croissante au cours du XVIIIème siècle. Les décennies 1770, 1780 et 1790 sont, avec la fin du XIXème siècle, la période pour laquelle il reste le plus de traces documentaires et matérielles. L'emploi de plus en plus récurrent de l'expression « ombres chinoises » (en français, en allemand, en anglais, en italien, en espagnol…) est aussi un marqueur : l'appellation se généralise à

---

[170] Voir Olivier Gœtz, Jean-Marc Leveratto, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIXème siècle », dans François Lecercle, Françoise Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, *op. cit.*, p. 427-443.

[171] Voir Bernard Franco, « Le fantôme d'Hamlet : critiques et traductions entre lumières et romantisme », dans François Lecercle, Françoise Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, *op. cit.*, p. 321-346 ; Nina Birkner, « *Hamlet* sur la scène allemande, l'apport de Friedrich Ludwig Schröder », *Revue germanique internationale*, n°5, 2007, en ligne [http://journals.openedition.org/rgi/193], consulté le 08 avril 2024.

[172] Rainer Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen, Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin, Sigma, 1995, p. 57 et p. 81. Cité dans Nina Birkner, « *Hamlet* sur la scène allemande, l'apport de Friedrich Ludwig Schröder », art. cité.

mesure que l'engouement pour les spectacles d'ombres de figures devenait une véritable mode. Presque tous les entrepreneurs de cette période se présentaient comme les « inventeurs » des « ombres chinoises » en Europe. La nouveauté résidait moins dans le procédé que dans l'imagerie convoquée et dans certaines améliorations techniques.

Les « ombres chinoises » attiraient par leur supposé exotisme : le charme de l'Italie entretenu au cours du siècle laissa place à la séduction de l'Orient. Inspirée par les récits de voyage, notamment par leurs illustrations qui contribuèrent à diffuser une image complètement fantasmée de la Chine, puis par l'importation d'objets d'art via les grandes compagnies commerciales françaises et hollandaises, la passion des chinoiseries fut particulièrement prégnante entre 1700 et 1740. Dans un article consacré aux échanges culturels de cette époque entre la Chine et l'Europe, Jacques Marx précise :

> La catégorie anthropologique et esthétique « chinoiserie » est restée longtemps assez floue, et tributaire d'un ensemble plus vaste, que nous appellerons globalement l'exotisme oriental. On constate que, dans ce cadre plus général, la vogue de la chinoiserie accompagne celle de la turquerie : dans bien des cas, dans les représentations mythifiées de l'Orient, les populations de ces deux espaces culturels sont mélangées sans discernement. Avec, peut-être, une nuance : les scènes de sérail, par exemple — typiques de la turquerie — illustrent généralement l'universalité de l'amour sous toutes les latitudes, alors que la chinoiserie semble moins « idéologique », plus ornementale. On présentait les Chinois comme des gens magnifiquement habillés, raffinés et courtois, et l'on pensait qu'ils étaient généralement bien gouvernés. Pourtant, on les percevait de façon plus pittoresque qu'intellectuelle, ce qui fut à l'origine d'une exubérance, voire d'un délire imaginatif, qui a traversé les siècles. Les scènes représentées appartiennent bien à l'esthétique rococo par leur caractère spectaculaire ou théâtral, leur dynamisme et leur structure asymétrique […].[173]

Les chinoiseries étaient souvent des imitations d'objets importés ou de produits de commande dont les motifs et l'esthétique correspondaient avant tout au goût européen. De même, les « ombres chinoises » furent une pure création occidentale, faisant vaguement référence à de lointaines origines extrême-orientales. Elles étaient surtout le réceptacle d'un désir de fantaisie et d'exotisme[174].

La mode des « ombres chinoises » fut aussi celle d'un dispositif, celui du théâtre d'ombres de figures. S'il n'était pas nouveau, il était désormais identifié et pourvu d'une dénomination propre : avant les dernières décennies du XIXème siècle, l'expression « ombres chinoises » était rarement utilisée pour les ombres corporelles. Son essor était contemporain de la vogue des silhouettes et son pouvoir de séduction fut favorisé par la mise au point de mécanismes qui complexifiaient et diversifiaient le mouvement des figures, et par une lumière plus puissante. Cette mécanisation de la manipulation est caractéristique des figures des théâtres d'ombres européens qui, rarement manipulées au moyen de baguettes, étaient le plus souvent montées sur un socle en bois où des fils se

[173] Jacques Marx, « De la Chine à la chinoiserie, échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII-XVIIIèmes siècles) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 85, fasc. 3-4, 2007, p. 735-777.
[174] « *Stricto sensu*, la chinoiserie est une pure création occidentale, mais qui n'en trouve pas moins son inspiration dans un inventaire de l'altérité : le monde de la chinoiserie sera avant tout une sorte de catalogue de 'singularités' organisant un univers alternatif par rapport au monde connu de l'Occident. » Art. cité.

rejoignaient et permettaient la mise en mouvement d'un membre ou d'un objet. Dans les pays allemands, la dénomination « mécanicien » [*Mechanikus*] était parfois utilisée pour désigner les montreurs d'ombres qui, souvent, présentaient aussi des automates. L'éclairage des figures bénéficia également du passage de la bougie à la lampe à l'huile qui évolua rapidement dans les années 1780 à la suite des nouvelles théories d'Antoine Lavoisier (1743-1794) sur la combustion. On améliora l'écoulement de l'huile, la combustion progressive de la mèche, le fonctionnement du brûleur, l'intensité lumineuse… De nouveaux modèles furent équipés d'un réservoir latéral, d'une cheminée en tôle ou en verre, d'une pompe à ressort… La lampe d'Argand notamment, en grande partie copiée et généralisée par Antoine Quinquet (1745-1803), révolutionna l'éclairage : « Dans une réunion qui fut tenue chez lui, on fit l'essai de nouvelles lampes, qui étonnèrent beaucoup les assistants, et par l'intensité de la lumière, et par l'absence complète de fumée pendant la combustion. […] Il avait imaginé une disposition toute particulière de la mèche pour accroître considérablement le pouvoir éclairant des lampes à huile […]. »[175]

C'est certainement cette nouvelle qualité de l'éclairage qui permit d'envisager la coloration des figures dès la fin du XVIIIème siècle. La Cinémathèque française conserve un ensemble de figures et de décors en carton qui, datés de 1790, sont ajourés et en partie colorés. Des portions translucides ont été peintes, ce qui réduit visiblement les zones opaques au profit de la polychromie[176] et devait produire un effet immédiat sur le public. La technique des filtres teints était donc empiriquement maîtrisée tandis que la question des « ombres colorées » suscitait un regain d'intérêt auprès de scientifiques comme l'auteur des *Observations sur les ombres colorées* (publiées en 1782). L'auteur y décrit de très nombreuses expériences et divers phénomènes, parmi lesquels celui du filtrage des ondes au moyen de verres colorés :

> La lumière se colore encore en traversant un milieu transparent coloré. Si l'on fait passer un rayon de lumière à travers un verre rouge, et qu'on la reçoit sur un fond blanc, on ne verra qu'une lumière rouge, parce que les corps transparents ne laissent passer que la partie de la lumière qui est analogue à leur transparence, et ainsi le verre rouge ne donne passage qu'aux rayons rouges. De même, si l'on fait passer la lumière par un verre jaune ou bleu, suivant la couleur du verre. C'est pour cette raison qu'en regardant à travers un verre coloré, tous les objets paraissent teints de la même couleur que le verre.[177]

[175] Louis Figuier, *L'Art de l'éclairage*, Paris, Jouvet et Cie, 1887, p. 16.
[176] Figures en carton peintes et ajourées, 1790, Cinémathèque française (CNC-AP-18-1293 – CNC-AP-18-1316).
[177] H. F. T., *Observations sur les ombres colorées*, Paris, Duchesne, 1782, p. 128.

Les foires parisiennes de Saint-Laurent et de Saint-Germain, à l'instar du port de Venise ou de la foire de Francfort, étaient des lieux de carrefour et de forte affluence, propices au commerce et au spectacle, convoités par les forains itinérants. D'après le *Dictionnaire des spectacles de la foire* d'Emile Campardon, le Lorrain Séraphin Dominique François, alors qu'il commençait à se faire connaître du public versaillais, présenta en 1774 son spectacle d'ombres à la foire Saint-Laurent[178]. L'*Almanach forain* de 1776 mentionne également les ombres d'Ambroise qui montrait aux foires son théâtre des Récréations de la Chine[179]. Comme il l'avait fait avec succès à Londres, il proposait un spectacle essentiellement visuel. Reprenant la *Chronique des foires et des boulevards de Paris* de 1778, Charles Magnin décrit ainsi ses spectacles :

> Le souvenir de ces représentations nous a été conservé. On voyait, entre autres tableaux, 1° une tempête, le tonnerre, la grêle assaillant la mer et plusieurs vaisseaux en détresse... 2° un pont, dont une arche est démolie et des ouvriers qui la réparent : un voyageur leur demande si la rivière est guéable, les ouvriers se moquent de lui et répondent par le fameux couplet, *Les canards l'ont bien passée* ; le voyageur découvre un petit bateau, traverse la rivière et châtie les insolents : c'est, comme on voit, le fameux *Pont cassé*, la pièce classique des *Ombres chinoises* […] 3° un canal sur lequel nage et barbotte une troupe de canards ; quelques chasseurs dans un bateau les tirent à coups de fusil (était-ce déjà la pièce de Guillemain devenue si célèbre, *La Chasse aux canards* ?) ; 4° un magicien qui, par l'attouchement de sa baguette, fait subir à des hommes, à des animaux et à des arbres, les plus surprenantes métamorphoses. Le dialogue et les couplets de toutes ces pièces étaient en français; le spectacle se terminait par des danses de corde, et, comme toujours, par des marionnettes.[180]

Ambroise proposait un spectacle sophistiqué où le public pouvait admirer « la voûte azurée et l'aurore s'annoncer par l'épanouissement des rayons du soleil levant »[181]. On peut supposer avec Mariel Oberthür que, pour ainsi représenter l'aurore, Ambroise dut avoir recours à des ombres colorées. L'utilisation d'un éclairage à l'huile, plus performant et donc plus à même de rendre visible les couleurs, incitait à envisager ces nouveaux effets[182].

L'essor de la vie théâtrale du boulevard du Temple, « sorte de foire perpétuelle succédant aux anciennes foires Saint-Laurent et Saint-Germain » offrait de nouvelles opportunités aux spectacles de

---

[178] Notice biographique de « Séraphin (Séraphin Dominique François, dit) », dans Emile Campardon, *Les Spectacles de la Foire (J-Z)*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1877, vol. 2, p. 393-394.

[179] Notice biographique « Ambroise », dans Emile Campardon, *Les Spectacles de la Foire (A-I)*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1877, vol. 1, p. 13.

[180] *Spectacles des foires et des boulevards de Paris*, 1778, p. 186-189. Cité dans Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, *op. cit.*, p. 182-183.

[181] D'après l'*Almanach du forain* de 1776 cité dans Mariel Oberthür, *Ombre et lumière au théâtre, de Séraphin au Chat noir*, Genève, Slatkine, 2020, p. 34.

[182] *Loc. cit.*

curiosités[183]. Une affiche de l'Amphithéâtre anglais annonçait dans son établissement « rue et faubourg du Temple », « les grandes ombres, les feux pyrrhiques, et plusieurs exercices équestres, par le sieur Astley, fils, et la troupe anglaise »[184]. Sous le Premier Empire, les Ombres chinoises de Hurpin longeaient aussi le boulevard, à côté du théâtre des Pygmées ou du Monde en miniature[185].

L'ouverture des « Ombres chinoises et feux arabesques » de Séraphin au n°127[186] du Palais-Royal le 8 septembre 1784[187] bénéficia certainement de la familiarité du public parisien qui connaissait déjà ce genre de spectacles et du déport partiel des divertissements forains vers le Palais-Royal :

> Les deux grandes foires, Saint-Laurent et Saint-Germain, commençaient à voir décroître un succès qui datait déjà de deux ou trois siècles […]. Le Palais-Royal, alors en pleine efflorescence, aspirait sans doute à recueillir leur succession ; mais le Palais-Royal, quoique très brillant, très couru, très fréquenté, ne pouvait offrir à la circulation les magnifiques espaces que l'on trouvait au boulevard du Temple […].[188]

L'Almanach du Palais-Royal de janvier 1785 décrit ce cadre parisien, animé et plutôt distingué, et mentionne « les Ombres chinoises du sieur Séraphin » parmi de nombreux autres spectacles de curiosités :

> Le jardin du Palais-Royal, replanté depuis deux ans, est enclos dans tout son pourtour par une suite de bâtiments d'une architecture svelte et uniforme, dont le rez-de-chaussée, percé d'arcades, forme galeries couvertes, sous lesquelles on trouve des marchands de toute espèce, des cafés, dans lesquels le service se fait par-dessous, au moyen d'une mécanique ingénieuse, un cabinet d'estampes et un cabinet de tableaux.
> Différents spectacles, tels que les Petits Comédiens de M. le comte de Beaujolais, dont la salle est charmante ; les foyers en sont superbement décorés, et peuvent se louer pour donner des bals.
> Les Ombres chinoises du sieur Séraphin ; l'Optique du sieur Zaller ; le Cabinet de figures du sieur Curtius ; la Petite Chienne savante ; le Cabinet hydraulique, et les Enchantements de Zoroastre ; des jeux de billard, des libraires, des cabinets de bains pour les hommes et pour les dames , etc.[189]

---

[183] « Audinot vint peu de temps après établir auprès de lui son Ambigu-Comique, qui n'était alors qu'un théâtre d'enfants et de marionnettes, et tous deux furent bientôt entourés par une foule de bateleurs de toutes sortes, musicos, montreurs de chiens savants, propriétaires de ménageries, paradistes ambulants et le reste. En 1777, on voyait déjà installés à demeure sur le boulevard du Temple, outre les deux théâtres d'Audinot et Nicolet […] le Waux-Hall de l'artificier Torré, le Cirque royal des frères Astley, le cabinet d'électricité de Comus, l'Empire de Neptune, cabinet de physique et d'histoire naturelle, le cabinet de mécanique de Dubud, et divers autres petits spectacles. » Arthur Pougin, « Boulevard du Temple », *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, *op. cit.*, p. 109-115.

[184] Affiche reproduite dans Georges Cain, *Anciens Théâtres de Paris*, Paris, Eugène Fasquelle, 1906, p. 17.

[185] Victor Fournel, *Le Vieux Paris, fêtes, jeux et spectacles*, Tours, Alfred Mame et Fils, 1887, p. 142.

[186] *Almanach du Palais-Royal*, Paris, Royer, 1785, p. 62.

[187] D'après l'*Almanach du Palais-Royal* de 1786 cité dans Arthur Pougin, « Un théâtre enfantin, les Ombres chinoises de Séraphin », *La Revue universelle illustrée*, 1er janvier 1890, p. 13.

[188] Arthur Pougin, « Boulevard du Temple », *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, *op. cit.*, p. 109-115.

[189] *Almanach du Palais-Royal*, 1785.

Celui qui se faisait désormais appeler Séraphin s'imposa aussitôt, éclipsant ses prédécesseurs et ses éventuels concurrents. Plusieurs facteurs l'expliquent. Il arrivait avec l'assurance de l'expérience et du succès, après douze années d'activité à l'hôtel Lannion[190] à Versailles où, en 1772, il s'était installé. Cette ancienne demeure aristocratique, transformée sous Louis XV en auberge et en bal public, était alors fréquentée par « les grisettes et les libertins »[191] mais attirait aussi quelques nobles aventureux : en 1744, pendant le carnaval, Louis XV s'y serait rendu masqué pour profiter de ce « vilain bal »[192]. La présence de la cour à Versailles favorisait le dynamisme de la ville, en échange constant avec Paris et la province[193]. Séraphin profita certainement de ce lieu très fréquenté pour se faire connaître et, en maniant habilement l'art de la réclame, parvint à attirer l'attention d'un public prestigieux. Sur une affiche de cette époque, reproduite dans *L'Histoire de Versailles* de Joseph-Adrien Le Roi, il se présentait ainsi :

> Venez, garçon, venez, fillette,
> Voir Momus à la silhouette
> Oui chez Séraphin, venez voir,
> La belle humeur en habit
> Tandis que dans ma salle bien sombre
> Et que mon acteur n'est que l'ombre
> Puisse, Messieurs, votre gaîté
> Devenir la réalité.[194]

Séraphin proposait une variante écrite et versifiée du boniment forain, initialement destiné à attirer la foule à l'entrée des baraques. Les informations pratiques habituellement fournies par les affiches y côtoient une apostrophe spirituelle, pouvant susciter la curiosité du plus grand nombre, et surtout susceptible de correspondre au goût raffiné d'un public plus mondain. L'adresse aux « garçons » et aux « fillettes » est surprenante car les spectacles de curiosités, les théâtres de marionnettes et d'ombres n'étaient pas considérés comme des divertissements enfantins à la fin du XVIIIème siècle, et l'hôtel Lannion ne semble pas être un lieu adéquat. Cette adresse témoigne pourtant d'une évolution qui s'amorce, peut-être aussi d'une stratégie de Séraphin pour rassurer, via l'adresse aux enfants, les

---

[190] L'édifice était un ancien hôtel particulier, qui fut morcelé et dont la partie centrale fut transformée sous Louis XV en auberge, dite « hôtel Lannion », et en bal public appelé le « Jardin royal » (F. Boulé, « Notes sur la rue Satory », *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, janvier 1931, p. 1-5. ; Auguste Jehan, *La Ville de Versailles, son histoire, ses monuments, ses rues*, Versailles, Bernard, 1900, p. 150).

[191] Auguste Jehan, *La Ville de Versailles, son histoire, ses monuments, ses rues, op. cit.*, p. 150.

[192] Jacques Levron, « Pierre Narbonne, commissaire de police à Versailles », *Revue des deux mondes*, 1er novembre 1965, p. 60-72.

[193] Quelques années après le départ de Séraphin, en 1786, le Bureau des diligences et messageries royales s'établit à l'hôtel Lannion. Voir F. Boulé, « Notes sur la rue de Satory », *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, art. cité.

[194] Joseph-Adrien Le Roi, *Histoire de Versailles, de ses rues, places et avenues depuis l'origine de cette ville jusqu'à nos jours*, Versailles, P. Oswald, 1868, tome 2, p. 212-213.

élégantes de la belle société, les membres de la cour… L'auteur de *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)* cite un passage des *Mémoires de Cléry* :

> La reine ayant entendu parler de Séraphin, me demanda si j'avais vu les Ombres chinoises et si c'était amusant. Sur ma réponse affirmative, elle m'ordonna de traiter avec lui pour trois représentations par semaine pendant le carnaval.
> Le sieur Séraphin demanda d'abord 1,200 francs par représentation ; puis 1,000 ; se rebattit à 600 francs, et finit par accepter 300 francs.
> Ce spectacle amusa beaucoup la cour. Séraphin partit de là pour demander au Roi la permission d'avoir son spectacle à Paris, sans payer la rétribution d'usage envers les grands théâtres : il l'obtint.
> Etabli au Palais-Royal, il y fit une assez grande fortune, qu'il devait, disait-il, au Roi, dont le suffrage avait mis en vogue les Ombres chinoises.[195]

« Paris singe de la Cour »[196] écrivait La Bruyère au siècle précédent, en condamnant l'imitation vaine et artificielle des modes de la Cour par les bourgeoises de la ville. Concernant les divertissements, le constat n'est pas moins opérant. L'approbation royale, revendiquée par Ambroise et Séraphin, servait d'argument promotionnel auprès d'un public urbain attiré par ce qui venait de la Cour et des milieux aristocratiques. L'inscription en lettres capitales sur les affiches de Séraphin en témoigne : « Spectacle que leurs majestés et toute la famille royale ont honoré différentes fois de leur présence et à leur satisfaction. » Séraphin arrivait à Paris auréolé du prestige d'avoir séduit la famille royale et avec le statut exceptionnel qu'un brevet du 22 avril 1784 lui avait octroyé afin qu'il soit « toujours à portée de contribuer aux amusements des Enfants de France »[197]. Ce brevet qui l'autorisait à « établir et fixer son spectacle d'ombres chinoises et de feux arabesques dans la ville de Versailles, sans pouvoir éprouver aucuns troubles ni empêchements » avait valeur de privilège et lui permit de s'installer, cinq mois plus tard, au Palais-Royal. Une affiche de l'époque indique ainsi :

> Par permission du Roi et de monseigneur le lieutenant général de police.
> Au Palais-Royal, n°127.
> *OMBRES CHINOISES ET FEUX ARABESQUES*
> d'un nouveau genre
> Spectacle que LEURS MAJESTES et toute la famille royale ont honoré différentes fois de leur présence et à leur satisfaction.
> Le sieur Séraphin *** breveté du Roi, aura l'honneur de vous donner tous les jours une représentation, à six heures du soir. Les dimanches et festes, il y aura deux représentations, l'une à cinq heures et l'autre à six heures et demie.
> Le spectacle sera augmenté de plusieurs scènes nouvelles, entr'autres
> *LE TABLEAU DU PALAIS-ROYAL,* précédé des *Chaises parlantes*, et de plusieurs métamorphoses, etc.
> Le spectacle variera tous les jours.

---

[195] *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 2-3. Jean-Baptiste Cant Hanet (1759-1809), dit Cléry, fut le valet de Louis XVI.

[196] « Paris, pour l'ordinaire le singe de la Cour […]. » Quinzième remarque de la section « De la ville », dans La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 302.

[197] Brevet retranscrit dans [auteur inconnu] « Séraphin et son théâtre », *Magasin pittoresque*, janvier 1867, p. 123-125.

On prendra vingt-quatre sols aux premières places et douze sols aux secondes. Ce divertissement est fort honnête, et messieurs les ecclésiastiques peuvent se le procurer.[198]

Le privilège royal assurait à Séraphin la pérennité de son entreprise et son indépendance vis-à-vis des autres établissements privilégiés.

Séraphin continua à perfectionner son art de la réclame, que ce soit par des annonces dans la presse[199] ou des affiches. La plus étonnante prend la forme d'un vaudeville faisant dialoguer « le lecteur » et « Séraphin » qui, entonnant différents couplets sur des airs connus, essaie de contrecarrer les réticences de son interlocuteur. Ce dernier lui reproche de proposer un spectacle banal (« on retrouve partout des ombres chinoises »), adressé aux enfants et limité aux seules « ombres chinoises ». Les réponses de Séraphin apportent au véritable lecteur de l'affiche des indications sur le spectacle et notamment son programme :

SERAPHIN.

(Air L'Homme est une marionnette.*)*

D'abord, j'ai des marionnettes
Avec des costumes brillants ;
Puis, j'ai des feux intéressants
Et des pièces à chansonnettes.
Puis des ombres et des tableaux,
Que sincèrement on admire ;
Enfin, qui me connaît peut dire
Que je n'annonce rien de faux.

(Air De la parole.*)*

Sachez que l'artiste Mozin
Préside à toutes mes séances ;
Il y touche du clavecin
Et chante aussi de ses romances.
J'ai, de plus, un petit toutou,
Dont on peut dire qu'on raffole,
A mon théâtre il fait joujou...
Que lui manque-t-il… La parole.[200]

La formule originale concilie la vivacité de l'adresse orale et l'expression plus élaborée de l'écrit, pour attiser à nouveau la curiosité des passants. Cette pratique de la réclame restait très liée au boniment :

[198] L'affiche fut présentée par le collectionneur Arthur Maury dans une vitrine de la section consacrée au théâtre de l'Exposition universelle de 1789, et reproduite dans Arthur Pougin, « Un théâtre enfantin, les Ombres chinoises de Séraphin », art. cité, p. 15.
[199] Dans le journal *Petites Affiches de Paris* par exemple : « A la sollicitation des pères et mères de famille, il a augmenté son spectacle d'un joli jeu de marionnettes. » *Petites Affiches de Paris*, 3 fructidor an V (20 août 1797). Cité dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 7.
[200] Extrait d'un programme retranscrit dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 8-10.

les affiches hélaient les badauds (« Sst ! Ss ! En passant lisez-moi ; / je vous offre encore une affiche […] »[201], « Un moment ! Arrêtez-vous et lisez-moi… »[202]), et pouvaient intégrer des « airs ». Séraphin adaptait ainsi la parade et le boniment forains au cadre plus mondain du Palais-Royal. S'il y avait bien un « aboyeur » à l'entrée du théâtre[203], la parade ou le boniment étaient transcrits, rejoués silencieusement dans l'esprit du « lecteur ».

Le public des Ombres chinoises était bourgeois, plutôt élégant, parfois même aristocratique, majoritairement enfantin et féminin, composé de filles et de garçons souvent accompagnés de leur gouvernante. Une brochure de l'époque permet d'imaginer l'atmosphère confortable des lieux :

> Le monde s'est porté en foule à ce genre de spectacle ; on y donne tous les jours une représentation à six heures du soir, et les dimanches et fêtes, deux représentations : la première, à cinq heures, et la seconde, et à sept heures. Ce que l'on appelle le « petit peuple » ne va pas souvent aux Ombres chinoises ; mais, en revanche, le bon bourgeois, la bonne compagnie même, se donnent ce plaisir. J'entrai, et je fus fort bien placé pour mes vingt-quatre sols, dans un salon proprement arrangé et suffisamment éclairé.[204]

Ce témoignage doit être nuancé par celui de l'écrivain Kotzebue qui, de passage à Paris vers la fin de 1790, se rendit aux Ombres chinoises et écrivait au contraire : « La salle est très misérable et remplie, à étouffer, d'une foule de spectateurs ; aussi ne pûmes-nous y rester qu'un quart d'heure… »[205] Ce témoignage date sans doute de l'époque de la direction de M. Moreau qui ajouta des places assises sur tabouret à six sous[206]. Une estampe de Gustave Doré, nécessairement bien ultérieure, peut néanmoins donner une idée du public qui fréquentait les Ombres chinoises : on y voit beaucoup d'enfants, la plupart regardant sagement. L'un d'entre eux tend les bras vers l'écran, une femme donne le sein. Il y a aussi des gouvernantes, reconnaissables à leurs tabliers et leurs coiffes blanches, deux hommes aux chapeaux noirs, l'un attentif, l'autre assoupi, et de nombreuses femmes aux tenues élégantes, portant des châles et des chapeaux[207]. L'auteur d'un article du *Magasin pittoresque* datant du Second Empire insistait également sur le charme de « ce public mignon » composé de « jeunes spectateurs ». Il rapporte notamment une anecdote en commençant ainsi : « On dit que, vers les derniers mois de 1793,

---

[201] *Ibid.*, p. 8.
[202] Extrait d'une affiche de 1799 cité dans *Ibid.*, p. 7.
[203] « […] ce n'était pas en vain que l'*aboyeur* de la porte jetait d'une voix enrouée aux promeneurs des galeries ces mots sacramentels : 'Entrrrez au spectacle de sieur Séraphin. Prenez vos billets, cela commence à l'instant.' (Quelle que fût l'heure, *cela commençait toujours à l'instant*.) » *Ibid.*, p. 15.
[204] Extrait d'une brochure de l'époque (*Tableau du Palais-Royal*, partie 1, p. 76-77). Cité dans *Ibid.*, p. 4.
[205] Lignes extraites de l'ouvrage *Ma Fuite à Paris dans l'hiver de 1790* cité dans *Ibid.*, p. 5.
[206] M. Moreau dirigea les Ombres chinoises de septembre 1790 à février 1791 (d'après *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870), op. cit.,* p. 11-12). A propos du prix des places voir Arthur Pougin, « Un théâtre enfantin, les Ombres chinoises de Séraphin », *La Revue universelle illustrée*, 1er janvier 1890, p. 16.
[207] Gustave Doré, « Public de Séraphin », estampe pour *Les Différents publics de Paris*, Paris, bureau du Journal Amusant, 1854.

l'accusateur public Quentin Fouquier-Tainville, accompagnant un jeune garçon chez Séraphin, vint un soir prendre place sur une banquette du parterre. Il avait pour plus proches voisines deux petites filles très silencieuses, bien que leur gouvernante, assise derrière elles, prit continuellement à tâche de leur faire remarquer ce qui se passait de plaisant sur scène […]. »[208] Tandis que *Les Tableaux du Palais-Royal* (précédemment cités) ne faisaient aucune allusion aux enfants, les témoignages plus tardifs du XIXème siècle indiquent leur prédominance parmi le public. Le regard que la société portait sur eux était en train de changer.

La renommée de Séraphin et de ses successeurs s'explique aussi par la qualité technique des spectacles. L'*Almanach du Palais-Royal* de 1786 les décrivait ainsi :

> La salle contient environ cent cinquante personnes. Il y a un parquet et un amphithéâtre. Le spectacle, qui dure une heure et demie, est rempli par dix tableaux, ouvrages délicats, qui produisent une illusion charmante, formant chacun une scène où les personnages ont les attitudes et les mouvements les plus naturels. Ils exécutent des danses de caractères avec une très grande précision : il y en a qui dansent et voltigent sur la corde. Un magicien s'y présente sous différentes formes, et l'on y voit un grand nombre d'animaux avec tous les mouvements propres à l'espèce de chacun. La collection du sieur Séraphin est assez considérable, et il travaille tous les jours à l'augmenter. Ces ombres jouent, par le moyen de voix empruntées, de petites pièces mêlées de chansons et de vaudevilles. […] Le spectacle est toujours précédé de « feux arabesques », qui représentent les portraits des plus grands hommes de toutes les nations, des marins, des tempêtes, des vaisseaux faisant naufrage, des cascades, des palais, les forges de Vulcain, le temple de la Gloire, etc.[209]

La précision, la diversité et le naturel des mouvements des figures sont loués dans différents témoignages. La mécanisation des silhouettes chez Séraphin était perçue comme nouvelle. Sa maîtrise garantissait l'efficacité des effets : rapidité des métamorphoses, fluidité et réalisme des mouvements. Celles qui restent aujourd'hui sont en carton ou en fer, opaques ou ajourées, articulées, parfois avec de fines tiges en métal et parfois un manche en bois[210]. Un accompagnement au clavecin, assuré par M. Mozin, faisait les transitions entre les scènes[211] ; un tambour semble avoir été également utilisé[212].

Le répertoire indiqué dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition* comprend presque une centaine de pièces auxquelles s'ajoutent celles pour marionnettes.

---

[208] « Séraphin et son théâtre », *Magasin pittoresque*, janvier 1867, p. 123-125.
[209] Arthur Pougin, « Un théâtre enfantin, les ombres chinoises de Séraphin », art. cité , p. 13-14.
[210] D'après Mariel Oberthür (*Ombre et lumière au théâtre, de Séraphin au Chat noir*, *op. cit.*, p. 43) certaines sont dans la collection du Smithsonian à New-York. Beaucoup sont conservées à la Cinémathèque française, attribuées à Séraphin Dominique François et à Joseph François (figures articulées en métal, à partir de 1790, AP-94-1067 – AP-94-1123 ; AP-19-3304 – 3309).
[211] « Un clavecin assez bien touché par M. Mozin l'aîné, suffit pour remplir les intervalles des scènes qu'on y représente. Toutes ces petites scènes sont faites avec intelligence ; on y rit beaucoup et cela suffit. » *Tableau du Palais-Royal*, partie 1, p. 76-77. Cité dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 4.
[212] « L'orchestre est composé d'un garçon qui frappe sur un tambour. » Extrait de *Ma Fuite à Paris dans l'hiver de 1790* de l'écrivain Kotzebue cité dans *Ibid.*, p. 5.

Elles étaient fournies par des auteurs qui écrivaient aussi pour le théâtre d'acteurs, notamment pour les théâtres du boulevard, comme l'indique Arthur Pougin :

> Séraphin payait généralement — et généreusement — ces pièces à raison de *douze* francs l'une, et, dans un temps où les droits d'auteur n'étaient pas réglés comme ils le sont aujourd'hui, il trouvait, pour l'en fournir, nombre d'écrivains qui parfois se faisaient applaudir sur des scènes plus relevées, à l'aide d'acteurs qui n'étaient point de bois : Dorvigny, naguère illustré par Monselet, Guillemain, Landrin, Maillé de Marancour, Jacquelin, Gabiot de Salins, qu'on voyait tantôt aux Variétés-Amusantes, tantôt chez Nicolet, tantôt au Vaudeville, voire même à la Comédie-Italienne…[213]

Les pièces jouées aux Ombres chinoises étaient principalement des farces et des comédies. Les pièces d'aventures et les féeries furent ensuite de plus en plus nombreuses et les personnages de la commedia dell'arte, très peu présents dans le répertoire de Versailles, de plus en plus repris. Des parodies figuraient au programme, ainsi que quelques pièces politiques, jouées notamment pendant la période révolutionnaire. Parmi les contributeurs énumérés par Arthur Pougin, deux auteurs se distinguent par leur productivité et la popularité de certaines de leur pièce : Dorvigny[214] et Charles-Jacob Guillemain[215] qui, tous deux, vécurent assez difficilement de leur plume. Le premier menait une existence dissolue, le second, d'ascendance modeste, devait subvenir aux besoins de ses sœurs. Tous deux écrivirent près de quatre cents pièces dont une vingtaine pour les Ombres chinoises[216]. Louis-François Archambault, dit Dorvigny (1743-1812), commença d'écrire pour le théâtre en 1775 et sa pièce *Janot ou les Battus paient l'amende* (1780) fut une des plus populaires des Variétés-Amusantes. Il eut beaucoup plus de succès sur les scènes des boulevards, avec ses comédies, ses parodies et ses proverbes, qu'au Théâtre-Français. Aux Ombres chinoises, d'après Charles Magnin : « entre les années 1785 à 1790, Dorvigny y fait jouer *Le Bois dangereux ou les Deux voleurs*, scène à la silhouette, en vers, *Les Caquets du matin*, en prose, *Le Cabriolet renversé*, scène de la halle ; en 1788, *Arlequin corsaire*, scène en prose et à la silhouette, qui devint l'année d'après *Arlequin corsaire patriote*. »[217] La réouverture du théâtre sous la direction de M. Moreau, le 5 décembre 1790, se fit avec une pièce de Dorvigny, *Arlequin changé en nourrice*[218]. Sa pièce la plus célèbre et la plus jouée fut *Arlequin corsaire* dont il existe une version imprimée, datée de 1789[219]. Comme Dorvigny, Charles-Jacob Guillemain (1750-1799) écrivit des comédies qui rencontrèrent un vif succès dans les

---

[213] Arthur Pougin, « Le théâtre à l'Exposition universelle de 1889 (4) », *Le Ménestrel*, 24 novembre 1889, p. 371-373.
[214] Voir sa notice biographique dans *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Didot Frères, 1858, vol. 14, p. 657-658.
[215] Voir sa notice biographique dans *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Didot Frères, 1858, vol. 22, p. 707-708.
[216] Dorvigny a écrit vingt-et-une pièces et Guillemain vingt-quatre pièces, d'après l'inventaire dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 23-25.
[217] Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, *op. cit.*, p. 185.
[218] *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 11.
[219] Dorvigny, *Arlequin corsaire, pièce à la silhouette*, Paris, [s. n.], 1789.

théâtres des boulevards et certaines de ses pièces pour les Ombres chinoises devinrent emblématiques comme *La Chasse aux canards* ou *Le Magicien Rothomago*. La comédienne Flore Corvée à propos de Charles-Jacob Guillemain écrivait :

> Il faisait le matin pour le théâtre de Séraphin des petites pièces dans lesquelles il y avait toujours une idée comique, qu'on lui payait douze francs, qu'on jouait cinq cent fois, et qu'on joue encore. Le soir, il en écrivait pour les Jeunes-Artistes, le Vaudeville et pour les Variétés-Amusantes […]. Elles étaient plus littéraires, et cependant, elles ne l'ont pas immortalisé comme sa *Chasse aux canards*.[220]

Charles-Jacob Guillemain fut dans les dernières années du XVIIIème siècle le principal fournisseur de pièces du théâtre de Séraphin, parmi lesquelles Charles Magnin distingue *La Mort tragique du Mardi-Gras,* en vers, *Le Gagne-petit* et *L'Ecrivain public* (qui pendant la Révolution devint *L'Ecrivain public patriote*)[221]. Tantôt attribuée à Dorvigny, tantôt à Guillemain, la farce du *Pont cassé*, qui devint la pièce la plus célèbre des Ombres chinoises de Séraphin et certainement la plus reprise, ne fut pas une création originale. A l'instar de très nombreuses pièces de ce répertoire (comme *Le Magicien Rothomago*, *La Chasse aux canards*, *Les Métiers de Paris*, *L'Embarras du ménage*…), *Le Pont cassé* était une reprise d'un thème déjà populaire. Charles Magnin en identifie la source dans un texte médiéval, le *Dict de l'Herberie* de Ruteboeuf[222], tandis que l'auteur de *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition* indique plutôt une chanson parue dans le recueil *Chansons ambiguës*[223]. L'inscription presque concomitante de la pièce au programme de Séraphin à Versailles et à celui d'Ambroise à Paris met en question la traditionnelle attribution de la pièce au répertoire de Séraphin qui néanmoins contribua à en faire la pièce incontournable de tout spectacle d'ombres populaire, puis des théâtres d'ombres pour enfant.

Le noyau initial, constitué par les pièces déjà représentées à Versailles (si l'on se fie à l'affiche retranscrite par Joseph-Adrien Le Roi dans *Histoire de Versailles*[224]), comprend les titres les plus repris, les plus cités, les plus populaires des Ombres chinoises : *Le Pont cassé, La Chasse aux canards, L'Embarras du ménage, Le Magicien*… Réécrites, traduites, amplifiées ou réduites, ces pièces furent reprises par d'autres montreurs d'ombres, amateurs et professionnels. Elles contribuèrent à la fois à populariser le théâtre d'ombres, à lui fournir un répertoire identifié tout en limitant son évolution : les « ombres chinoises », telles qu'elles se diffusèrent ensuite, furent souvent limitées à ces quelques titres phares, au registre comique, au vaudeville et aux féeries. Pourtant, la liste de pièces fournies dans *Feu*

---

[220] Flore Corvée, *Mémoires de Mlle Flore, actrice des Variétés,* édition établie, présentée et annotée par Théophile Dumersan et J.-J. Gabriel, Société parisienne d'édition, 1903, p. 21-22.
[221] Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, *op. cit.*, p.186.
[222] *Ibid.*, p. 183.
[223] *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 33.
[224] Joseph-Adrien Le Roi, *Histoire de Versailles, de ses rues, places et avenues depuis l'origine de cette ville jusqu'à nos jours*, *op. cit.*, tome 2, p. 212-213.

Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition témoigne du renouvellement du programme et de sa diversification pendant les dizaines d'années d'activité du théâtre[225].

L'établissement dut en effet suivre l'évolution du goût du public et affronter la concurrence car, malgré ses atouts, Séraphin lutta pour conserver sa place de choix parmi les spectacles de curiosités qui l'environnaient et les théâtres de marionnettes qui se démultipliaient. La concurrence se renforça encore davantage avec la liberté des théâtres décrétée en janvier 1791. Un de ses collaborateurs, M. Moreau, qui dirigea très provisoirement le théâtre en septembre 1790, fonda en février 1791, dans une cave des galeries du Palais-Royal, une salle rivale nommée les Comédiens de bois[226]. Pour rester attractif et ne pas sombrer avec les bouleversements de la Révolution, Séraphin ajouta au programme des pièces pour marionnettes puis des scènes à sujet patriotique[227]. Après sa mort, ses successeurs, qui continuèrent à bénéficier du privilège[228] et à exploiter son nom, durent poursuivre ces changements pour maintenir le théâtre :

> Ce neveu, Joseph François, qui maintint sagement sur l'affiche le nom attractif de Séraphin, mis ainsi prématurément en pleine possession de cet établissement, y introduisit certaines modifications qui, sans changer précisément sa physionomie primitive, ajoutèrent à sa variété. Voulant marcher avec le siècle, il représenta de petites pièces comiques et féeriques […].[229]

Des « métamorphoses », des intermèdes chantés (pendant les entractes) et des « points de vue » mécaniques furent aussi ajoutés. Joseph François fit ainsi, provisoirement, revenir le public. Il en fut de même pour Paul Royer, le gendre de Séraphin, qui succéda à Joseph François en renouvelant le privilège le 16 juin 1844[230]. Paul Royer devait relancer une entreprise qui déclinait à cause de la baisse de fréquentation du Palais-Royal, déserté au profit des Champs-Elysées, et du succès croissant des théâtres de marionnettes, du cirque et des spectacles de Robert-Houdin[231]. Paul Royer parvint à attirer à nouveau le public en soignant particulièrement l'appareil des comédies et des féeries et en diversifiant les soirées par des intermèdes, des chansons, des fantasmagories… L'auteur de *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition* est encore celui qui fournit le plus de détails sur les productions de cette période :

---

[225] On peut citer les titres : *Enée à Carthage* (de Capperonnier), *Les Petites Affiches* (de Gabiot de Salins), *L'Origine des noms de rue* (de Jacquelin), *L'Âne au salon* (de Pauline Séraphin), *L'Île des singes* (de Paul Royer)… Voir l'inventaire dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 23-32.

[226] *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 12.

[227] « On donne aux Ombres chinoises force sottises patriotiques pour attirer les chalands […] » Journal de l'époque cité dans *Ibid.*, p. 13.

[228] Acceptation du renouvellement par la préfecture de police le 8 mars 1826 puis le 11 janvier 1847 (archives nationales, F21 1156). Reproductions conservées dans le fonds Dor au musée Gadagne (Lyon).

[229] *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 14.

[230] *Ibid.*, p. 18. Concernant Paul Royer voir *Ibid.*, p. 18-19.

[231] *Ibid.*, p. 17.

> [Paul Royer] s'était attaché deux ou trois artistes spéciaux pour lesquels la mécanique n'avait pas de secrets ; il donna des pièces à spectacles, où les costumes et les décors rivalisaient de fraîcheur ; des tableaux de fantasmagories et un diaphanorama contribuaient alternativement à varier la soirée ; enfin, outre le jeu courant et les féeries, des intermèdes de chant […].[232]

La formule efficace fut reprise dans le nouveau local du boulevard Montmartre qui, plus vaste que l'ancien, était encore plus propice aux pièces à spectacle. Avec cette diversification du programme, les « ombres chinoises » n'étaient plus au cœur des séances et devenaient même facultatives :

> Outre les intermèdes de chant, des scènes épisodiques dans lesquelles Polichinelle avait toujours le rôle saillant, égayaient le spectacle, qui se terminait soit par les ombres chinoises, soit par le diaphanorama et la fantasmagorie.[233]

La mort de Paul Royer puis la reprise infructueuse de l'entreprise par sa veuve (certainement Pauline François, dite Pauline Séraphin) et un associé[234] précipitèrent en 1870 la fermeture du théâtre qui, malgré une programmation de moins en moins consacrée aux « ombres chinoises », avait durablement emblématisé le genre et entretenu, à force de succès renouvelés, son attrait. La généralisation même de l'expression française « ombres chinoises » dans les autres langues en témoigne. Cependant, en France, et singulièrement à Paris, le théâtre de Séraphin semble avoir éclipsé toute autre initiative. Le modèle, ayant fait preuve de son efficacité, devint écrasant. Son répertoire des premières décennies fut repris, copié, adapté, dans des cafés-concerts et par d'autres théâtres de marionnettes en province, ou par des amateurs dans le cadre de théâtres plus ou moins privés. Après avoir découvert, enfant, le spectacle des Ombres chinoises au Palais Royal en 1812, alors qu'il était en pension à Boulogne, Joseph-François de Paule Eudel créa en 1837 son propre théâtre d'ombres, chez lui au Crotoy, puis à Nantes en 1841, également à domicile[235]. Paul Vieillard indique également dans son inventaire le théâtre Bébé à Bruxelles qui, pour sa réouverture, le 27 mai 1882, donna un spectacle varié comportant des « ombres chinoises », des pièces de Guignol, des tableaux fondants, des projections…[236] L'abondante production de planches de figures noires à découper, de théâtres cartonnés ou de papier, et de livrets intitulés « Le Séraphin de l'enfance » ou « Le Petit Séraphin des enfants », qui profitait initialement d'une mode, contribua ensuite largement à l'entretenir et à la diffuser.

---

[232] *Ibid.*, p. 19.
[233] *Ibid.*, p. 19.
[234] *Ibid.*, p. 20.
[235] Voir la préface dans Paul Eudel, *Les Ombres chinoises de mon père*, Paris, Edouard Rouveyre, 1886, p. 7-10.
[236] Paul Vieillard, *Répertoire des pièces d'ombres de langue française*, texte dactylographié sans éditeur, 1949, p. 11. Il s'appuie sur les travaux de l'historien des théâtres de Bruxelles Lionel Renieu.

...à Londres

D'après George Speaight, l'éclosion des théâtres d'« ombres chinoises » à Londres, à partir des années 1770, serait liée à une évolution des théâtres de marionnettes vers des formes plus sophistiquées[237]. Henryk Jurkowski reprend et précise cette hypothèse en montrant plus spécifiquement qu'au XVIIIème siècle, certains hommes de lettres anglais s'étaient intéressés aux marionnettes pour transformer les pratiques dramatiques, en proposant des représentations visuellement plus abouties, privilégiant l'artifice et l'esthétique au réalisme[238]. Il retrace notamment le parcours de Samuel Foote (1720-1777), fait de déboires et de tentatives multiples, et dont les hautes ambitions artistiques pour la marionnette influencèrent d'autres artistes, parmi lesquels Charles Dibdin (1745-1814). Celui-ci, après avoir lancé la mode des *miscellanies* [pots-pourris] en 1775 avec sa première super-production *The Comic Mirror or the World as it Wags* [le miroir comique ou le monde comme il va][239], présenta en 1780 un autre *miscellany* satirique, *Pasquin's Budget* [le budget de Pasquin], mêlant le théâtre d'ombres et de marionnettes[240]. Henryk Jurkowsky indique qu'au même moment, les spectacles de marionnettes à Dublin, au Patagonian Theater, privilégiaient les effets visuels à l'action dramatique. Le succès des *theatrum mundi* puis d'autres dispositifs comme le théâtre optique de l'Eidophusikon[241] préparaient ainsi les scènes londoniennes au retour des comédiens italiens et aux merveilleuses aventures d'Arlequin, aux *fantoccini* et aux « ombres chinoises ».

De décembre 1775 à avril-juillet 1776, « *MM. Ambroise and Brunn* » furent parmi les premiers à installer leurs « ombres chinoises » à la Great Room, Panton Street. Peut-être venu d'Italie, Ambroise, après un passage en France et à Francfort, arriva à Londres où il se présentait comme l'inventeur des « ombres chinoises ». Plusieurs de ses annonces font référence à une représentation de février 1775 devant le roi Louis XVI. Le rappel devait assurément doter le divertissement d'un certain prestige. Parmi ces annonces diffusées à Londres, l'une d'elles, datée de 1775, apporte quelques précisions sur le déroulement du spectacle. La représentation d « ombres chinoises » était divisée en trois parties, entre lesquelles des intermèdes étaient joués (des « danses de caractères », les « métamorphoses d'un magicien »). M. Brunn complétait le spectacle d'ombres par un numéro d'acrobatie. Une autre annonce de 1775 détaillait le programme de chaque soirée :

---

[237] Dans ce développement, toutes les références à l'ouvrage de George Speaight renvoient aux mêmes pages dans *The History of the English Puppet Theater*, *op. cit.,* p. 142-147.

[238] Henryk Jurkowski, *A History of European Puppetry*, *op. cit.*, vol. 1, p. 197 et suiv.

[239] La pièce est donnée au Grand Saloon à Exeter Change et consistait en différents numéros : la satire d'une association de musiciens aristocratiques, la parodie d'un opéra italien, l'imitation d'un *showman*, la vue d'une course de bateaux sur la Tamise puis celles du temple de Neptune et du jardin du Ranelagh illuminé (*Ibid.*, p. 197).

[240] *Ibid*., p. 198.

[241] Voir par exemple une représentation graphique datée de 1782 de la salle de l'Eidophusikon par Edward Francis Burney (dessin sur papier, British Museum, 1963, 0716.1).

A la NOBLESSE et à la BOURGEOISIE. MESS. AMBROISE et BRUNN demandent l'autorisation de faire savoir qu'ils se produiront tous les jours cette semaine, et pendant toute la saison, dans la GRAND SALLE de Panton Sreet, Haymarket.
Par M. AMBROISE, l'inventeur des OMBRES CHINOISES, seront jouées toutes les scènes qui, après des essais répétés, ont reçu l'approbation générale, et avec de nouvelles pièces chaque jour, ce qui sera le cas pour cette semaine :
Ce jour, les bêtes des quatre parties du monde.
Mercredi, un combat entre un chien et un chat.
Jeudi, un superbe décor, qui a été très admiré par tous les amateurs du continent, adapté pour une chasse aux lions, telle qu'elle se pratique en Afrique, avec une curieuse danse de deux de ses habitants ; à quoi s'ajoutera le soleil levant, étonnement naturel.
Vendredi, les mendiants boiteux espagnols.
Samedi, une magnifique pièce d'architecture, représentant une prison et la détention d'un bandit de grand chemin qui, grâce à ses talents de magicien, s'échappe avec ses compagnons.
Les DANSES de caractères dans les intervalles seront exécutées à la surprise de tous ; avant de terminer avec les METAMORPHOSES humoristiques d'un MAGICIEN, etc.
Le SAXON BRUNN donnera également de nouvelles figures d'équilibre.[242]

George Speaight mentionne un autre binôme, Braville et Meniucci, installé St Alban Street en décembre 1776. Les pièces étaient commentées en anglais, en italien et en français. Braville et Meniucci copièrent en partie le programme d'Ambroise et y ajoutèrent quelques titres, notamment la pièce la plus connue du théâtre de Séraphin, traduite en anglais, *The Broken Bridge*. Les deux compagnies, de St Alban Street et de Panton Street, se firent concurrence pendant trois mois, la première se faisant appeler « Original Ombres Chinoises », la seconde « New Ombres Chinoises ». Tandis que cette dernière ferma rapidement en avril 1777, Original Ombres Chinoises se maintint jusqu'en juillet, mais les prix des places chutèrent (de 5s. au tout début à 1s.) et les représentations privées ne coûtaient plus que la moitié de celles des *fantoccini*. Pour être rentables, les spectacles d'ombres devaient être complétés par d'autres types de divertissements (feux d'artifices, musique, numéros de chevaux…). Reprenant l'appellation « New Ombres Chinoises », Gabriel, Antonio et Ballarini occupèrent la Great Room, Panton Street, de janvier à mai 1778, avec un répertoire identique. La « nouveauté » de ce genre de spectacle s'étant quelque peu usée, les prix des places étaient bas mais pendant les trois mois, George Speaight indique que le public était bien présent. Dans le même

[242] « *To the NOBILITY and GENTRY. MESS. AMBROISE and BRUNN beg leave to give notice, that they will exhibit every day this week, and will continue the whole season, at the GREAT ROOM in Panton Sreet, Haymarket. On the part of Mr. AMBROISE, the inventor of the OMBRES CHINOISES, will be performed all those SCENES which upon repeated trial have had a general approbation, with New Pieces every day, which latter will be for this week : This Day, the beasts of the four parts of the world. Wednesday, a fight between a dog and a cat. Thursday, a superb decoration, which has been greatly admired by all the Connoisseurs on the Continent, adapted to a Chace on Lions, as practised in Africa, with a curious dance of two of its inhabitants ; to which will be added the rising sun, surprisingly natural. Friday, the lame Spanish beggars. Saturday, a magnificent piece of architecture, representing, a prison, the detention of a highwayman, who thro' his magic art escapes with his companions. The DANCES de Caractere in the intervals are performed to the astonishment of all ; to conclude with the humorous METAMORPHOSES of a MAGICIAN, etc. The SAXON BRUNN will likewise give new Equilibriums* […]. » Annonce pour un spectacle d'Ambroise et Brunn, Londres, 1775, papier imprimé, exemplaire conservé à la Bodleian Library, John Johnson Collection (« Miniature Theatre 7 », 40b).

temps, mais par intermittence, de 1778 à 1779, Philip Astley, un des pionniers du cirque moderne, proposait au 22 Piccadilly des numéros de chiens et de chevaux dressés et des pièces d' « ombres chinoises ». Il a dû racheter les spectacles italiens et embaucher un manipulateur italien. Après l'ouverture de l'Amphitheatre Riding House, en mars 1779, il inséra à nouveau dans ses spectacles des ombres chinoises, réalisées sur une petite scène le long de la piste de cirque. Leur dernière occurrence, chez Philip Astley, daterait de l'été 1790.

Pendant les années 1780, des compagnies annonçaient des spectacles d'ombres à Londres et dans d'autres villes. George Speaight en énumère plusieurs. Par exemple, les marionnettistes Micheli et Manuelli agrémentaient leur programme de spectacles d'ombres. Micheli établit, Piccadilly Street, « *a new invented edifice of* ombres chinoises » [nouvel édifice des ombres chinoises], et Manuelli, à l'ouest de l'Angleterre, proposait simplement des « ombres chinoises ». A Londres, la Chinese Academy joua à Tooley Street en 1781, 1784 et 1785. Concernant cette période, George Speaight fait le constat suivant :

> Le répertoire des Ombres chinoises est resté étonnamment constant : plusieurs des pièces jouées lors de la première saison d'Ambroise sont encore jouées chez Astley. Neuf ou dix saynètes ont été jouées dans presque chacune des six principales saisons londoniennes. Parmi celles-ci, la plus populaire était *La Tempête en mer*, qui comprenait parfois un combat entre requins ou baleines, et devait se prêter à des effets très spectaculaires ; il y avait aussi *La Chasse aux canards*, qui montrait un chasseur armé d'un fusil abattant des oiseaux volants avec une dextérité sans doute miraculeuse ; *La Fuite du chat avec le dîner hors du faitout*, tandis que la femme du pauvre cordonnier s'occupait de son enfant en train de hurler ; et un grand nombre de danses de caractère, de *hornpipes* et de danses à la corde.[243]

A propos des dispositifs et des techniques utilisés, il est difficile de les identifier en l'absence de traces matérielles. George Speaight indique que l'écran de Tooley Street mesurait quatorze pieds de long (environ quatre mètres), ce qui devait permettre d'importants effets visuels.

Le reportage du journaliste anglais Henry Mayhew sur les travailleurs pauvres de Londres, *London Labour and the London Poor* [les travailleurs et les pauvres de Londres], nous apprend que certains artistes de rue présentaient encore des spectacles d'ombres dans la capitale au cours du XIXème siècle[244]. Pour les désigner, trois expressions sont utilisées « *les hombres* », « *the shades* »,

---

[243] « *The repertory of the Ombres chinoises remained surprisingly constant : several of the pieces performed in Ambroise's opening season were still being played at Astley's. Some nine or ten little playlets were featured in nearly every one of the six main London seasons. Of these the most popular was* The Storm at Sea*, which sometimes included a fight between sharks or whales, and must have lent itself to very spectacular effects ; there was also* Duck Hunting*, which showed a sportsman with a rifle bringing down flying birds with a, no doubt, miraculous dexterity ;* The Cat's Escape with the Dinner out of the stewpot*, while the poor cobbler's wife attended to her squealing child ; and any number of character dances, hornpipes, and rope-dancing.* » George Speaight, *The History of the English Puppet Theater*, *op. cit.,* p. 145.

[244] Sauf indication contraire, toutes les citations de ce développement sont extraites du chapitre « Les ombres chinoises » dans Henry Mayhew, « The Chinese Shades », *London Labour and the London Poor*, Londres, Griffin, Bohn and Co., [1851] 1861, vol. 3, p. 74-77.

« *the Chinese galantee show* ». L'homme interrogé disait s'être inspiré d'un certain Paul Herring qui, parce qu'il avait besoin d'argent, avait provisoirement présenté des spectacles d'ombres dans la rue pour compléter ses revenus de comédien[245] . Le dispositif était un théâtre de marionnettes [*Punch and Judy frame*] converti en théâtre d'ombres au moyen d'un tissu tendu devant l'ouverture du castelet[246]. L'artiste insistait notamment sur l'éclairage, disant préférer les bougies : « Je n'aime pas le naphte ou les lampes à huile, car ici nous sommes confinés et c'est très malsain. »[247] Il se considérait comme le premier à avoir représenté une véritable pièce pour le théâtre d'ombres et comme l'auteur des pièces les plus populaires :

> Tous ceux qui possédaient un théâtre de *Punch and Judy* s'y sont mis, donnant le spectacle coutumier le jour et se mettant aux ombres le soir. En moins d'une semaine, il y en a eu deux autres, et c'est alors que Paul Herring y a mis fin. Il ne le faisait que pour le plaisir. Il avait besoin d'argent et il en a eu. J'ai été le premier à jouer une vraie pièce dans son spectacle. Je crois que personne d'autre ne l'a fait, seulement ceux qui m'ont copié. Ils viennent me suivre, vous comprenez, et ils m'ont copié. Je suis l'auteur de *Cobbler Jobson* [le cordonnier Jobson], de *Kitty Biling the Pot* [Kitty fait bouillir la marmite]. Il y a *Billy Button's journey to Brentford on horseback, and his favorite Servant, Jeremiah Stitchem, in want of a situation* [le voyage à cheval de Billy Button à Brentford, et de son serviteur favori, Jeremiah Stitchem, en quête d'une situation]. J'en suis également l'auteur. Elle est adaptée de la pièce équestre présentée chez Astley. Je ne sais pas qui a composé *The Broken Bridge* [le pont cassé].[248]

Au cours de l'entretien, l'homme précisait pourtant que Paul Herring avait commencé avec la saynète intitulée *Mr. Jobson the Cobbler* et qu'il avait repris à Tom Paris la pièce *Kitty Biling the Pot.* Bien que revendiquée, la notion d' « auteur » dans ce cadre n'est pas véritablement opérante : celui qui se revendiquait « *author* » l'était plus probablement de réécritures et de transpositions de fables ou de numéros déjà populaires.

---

[245] « […] *Paul Herring the celebrated clown, and the best showman of Punch in the world for pantomime tricks — comic business, you know, but not for showing in a gentleman's house — was the next that ever come out in the streets with the Chinese galantee show.* […] *Paul Herring did excellent well with it — nothing less than 30s. or 2l. a-night. He didn't stop long at it, because he is a stage clown, and had other business to attend to. I saw him the first time he performed. It was in the Waterloo-road, and the next night I were out with one of my own.* » Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*, *op. cit.*, p. 74.

[246] « Il le faisait de la même manière qu'aujourd'hui, dans un cadre *Punch and Judy*, avec un morceau de calicot tendu devant, et une lumière derrière pour projeter les ombres sur le drap. » [*He did it just equally the same as they do it now, in a Punch-and-Judy frame, with a piece of calico stretched in front, and a light behind to throw the shadows on the sheet.*] *Ibid.*, p. 74.

[247] « *I don't like naphtha or oil-lamps, 'cos we're confined there, and it's very unhealthy.* » *Ibid.*, p. 77.

[248] « *Everyone who had a Punch-and-Judy frame took to it ; doing the regular business in the day and at night turning to the shadows. In less than a week there were two others out, and then Paul Herring cut it. He only done it for a lark. He was hard up for money and got it. I was the first that ever had a regular piece acted in his show. I believe there's nobody else as did, but only them that's copied me. They come and follow me, you understand, and copied me. I am the author of* Cobbler Jobson*, and* Kitty Biling the Pot or The Woodchopper's Frolic*. There's* Billy Button's Journey to Brentford on Horseback, and his Favorite Servant, Jeremiah Stitchem, in Want of a Situation*. I 'm the author of that, too. It's adapted from the equestrian piece brought out at Astley's. I don't know who composed* the Broken Bridge*.* » *Ibid.*, p. 74.

Comme Paul Herring et les autres noms mentionnés (Tom Paris, Jim Macklin), l'homme interrogé était un artiste de rue et, contrairement aux entrepreneurs qui s'établissaient dans les années 1770-1780 pour quelques mois dans un local ou un théâtre, et qui faisaient payer relativement cher la séance[249], ses rémunérations étaient extrêmement modestes, ses spectacles dépendants de la météo et exposés au chahut du public. Il insistait particulièrement sur les enfants et les ivrognes :

> En général, nous sortons vers dix-neuf heures, car nous fuyons les enfants bruyants — ils les mettent au lit — et nous avons un public respectable. Nous choisissons nos lieux de représentation : Leicester Square est un très bon endroit, de même qu'Islington, mais Regent Street est le principal. […] Lorsque nous jouons le soir, les garçons et les enfants nous ennuient terriblement. Ils nous suivent de telle sorte que nous sommes obligés de faire des kilomètres pour nous éloigner d'eux. Ils ont les meilleures places ; ils se donnent des coups sur la tête s'ils ne s'écartent pas l'un de l'autre. Je suis obligé de me battre moi-même et de leur donner des coups avec les baguettes de tambour. Ils lancent une pierre ou deux, et alors vous devez courir après eux et jurer que vous allez les tuer. […] Si un homme grand vient devant, je suis obligé de lui demander de reculer pour que les petits enfants puissent voir. S'il est ivre, il ne le fera peut-être pas, et alors il y aura une bagarre, et tous les enfants s'y joindront. Oh, c'est épouvantable ![250]

Selon la quantité d'argent donné[251], l'homme distinguait différents types de spectateurs et fustigeait à nouveau les enfants, incapables de payer suffisamment. Pour compléter les représentations dans la rue, il se produisait également chez les particuliers, ce qui était l'occasion de gagner davantage. Les fêtes de Noël étaient l'occasion d'augmenter significativement les prix (un *pound*, voire plusieurs, au lieu de cinq *shillings*).

---

[249] George Speaight indiquait par exemple pour les séances d'Ambroise et Brunn : « *admission was 5s. ; this was evidently a smart entertainment* » (George Speaight, *op. cit.*, p. 142). Tandis que pour l'homme interrogé par Henry Mayhew cette somme pouvait être le gain d'une soirée : *« I shall calculate it at 5s. a night, when I exhibit with the ombres. We don't go out every night, for it's according to the weather ; but when we do, the calculation is 5s. every night. Sometimes it is 10s., or it may be only 2s. 6d. ; but 5s. is a fair balance. Take it all the year round, it would come to 9s. a week, taking the good weather in the bad.* » (Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*, *op. cit.*, p. 76).

[250] « *We in general goes out about 7 o'clock, because we gets away from the noisy children — they place them to bed, and we gets respectable audiences. We choose our places for pitching : Leicester-square is a very good place, and so is Islington, but Regent Street is about the principal.* » *Ibid*., p. 74. « *When we are performing of an evening, the boys and children will annoy us awful. They follow us so that we are obliged to go miles to get away from them. They will have the best places ; they give each other raps on the head if they don't get out of each other's way. I'm obliged to get fighting myself, and give it them with the drumsticks. They'll throw a stone or two, and then you have to run after them, and swear you're going to kill them.* » *Ibid*., p. 76. « *If a big man comes in front I'm obliged to ask him to go backwards, to let the little children to see. If they're drunk, perhaps they won't, and then there's a row, and all the children will join in. Oh, it's dreadful erksome !* » *Ibid*., p. 77.

[251] « Ceux de la classe supérieure sont ceux qui nous donnent le plus d'argent. Le travailleur est bon avec son penny ou son demi-penny, mais ce sont ceux de la classe supérieure qui font vivre le spectacle. Les gens de Regent Street ne sont pas très bons. Ils viennent et regardent un moment, puis repartent, ou parfois ils s'exonèrent en disant 'Je suis désolé, mais je n'ai pas de sous'. Les meilleurs sont les gentlemen […] » [« *The higher class of society is those who give us the* most *money. The working man is good for his penny or halfpenny, but the higher class supports the exhibition. The swells in Regent Street ain't very good. They comes and looks on for a moment, and then go on, or sometimes they exempt themselves with 'I'm sorry, but I've got no pence.' The best is the gentlemen* […] »] *Ibid*., p. 77.

> Pour participer à une réception, nous recevons généralement une livre, et il se peut que nous en recevions trois ou quatre pendant les fêtes de Noël, voire une douzaine, car cela dépend des recommandations des uns aux autres. Quand vous allez chez un gentleman, cela dépend, si vous vous comportez de manière digne ; mais si vous êtres vulgaire, vous devez sortir, et n'y a pas de recommandation.[252]

Au cours de l'entretien, l'homme donna également à Henry Mayhew des indications précises sur le déroulement des représentations et la répartition des fonctions entre les associés :

> Notre spectacle commence généralement avec un marin qui danse le *hornpipe*, puis la danse sur corde raide et enfin la danse du *hornpipe* écossais. Les petits personnages bougent régulièrement leurs jambes comme s'ils dansaient, de la même manière que sur scène, mais ici c'est plus intelligent, car on leur fait faire cela avec plus d'ingéniosité. Puis vient la pièce [...].
> Nous allons à deux, l'un joue du cornet et dit les répliques, et l'autre élabore les figures. Je fais toujours les paroles et la musique, car c'est ce qui est le plus délicat. Lorsque nous donnons une représentation complète, par exemple lors de fêtes pour enfants, cela prend environ une heure et quart.[253]

L'effet de ces spectacles reposait essentiellement sur deux composantes : les effets visuels (« c'est une belle représentation, car on la voit actionner les soufflets, le feu s'élève et les étincelles s'envolent dans la cheminée »[254]) et l'efficacité des intrigues. Pour le montrer, l'homme interrogé rejoua à Henry Mayhew deux d'entre elles, sans matériel, en interprétant les répliques, en décrivant les décors, en précisant les attitudes et les mouvements, ajoutant même quelques incises métathéâtrales (« questions croisées, vous voyez, affaires comiques »[255], « c'est ce qu'on appelle la scène d'exaspération [*aggriwating*] ; vient ensuite la scène de passion »[256]).

Au moment où Henry Mayhew réalisait son reportage, vers le milieu du XIXème siècle, le théâtre d'ombres semble se pratiquer de moins en moins dans les rues de Londres. L'homme interrogé lui parla longuement de ses prédécesseurs et de leur destinée : Paul Herring se consacrait désormais à son activité de clown, Tom Paris, après avoir correctement gagné sa vie, mourut dans la misère et Jim Macklin ne laissa pas de trace : « Toute l'ancienne école est morte et disparue — tous les anciens

---

[252] « *For attending parties we generally gets a pound, and, perhaps, we may get three or four during the Christmas holiday-time, or perhaps a dozen, for it's according to the recommendation from one to another. If you goes to a gentleman's house, it's according to whether you behave yourself in a superior sort of a manner ; but if you have any vulgarity about you you must exaunt, and there's no recommendation.* » *Ibid.*, p. 76.

[253] « *Our exhibition generally begins with a sailor doing a hornpipe, and then the tight-rope dancing, and after that the Scotch hornpipe dancing. The little figures regularly move their legs as if dancing, the same as on the stage, only it's more cleverer, for they're made to do it by ingenuity. Then comes the piece* […]. » *Ibid.*, p. 75. « *We go out two men together, one to play the pipes and speak the parts, and the other to work the figures. I always do the speaking and the music, for that's what is the most particular. When we do a full performance, such as at juvenile parties, it takes one about one hour and a quarter.* » *Ibid.,* p. 76.

[254] « *It's a beautiful representation, for you see her working the bellows, and the fire get up, and the sparks fly up the chimney.* » *Ibid.,* p. 74.

[255] « *Cross-questions, you see — comic business.* » *Ibid.,* p. 74.

[256] « *That's what we call the aggriwating scene ; and next comes the passionate scene.* » *Ibid.,* p. 76.

artistes. Paul Herring est le seul qui soit encore en vie, et il fait le clown. »[257]Le montreur d'ombres constatait ainsi le déclin de son activité : « Nous ne sommes plus que deux en ce moment, car le spectacle est en train de disparaître. »[258]

...dans les régions germaniques

Dans le sillage des œuvres baroques encouragées par la Contre-Réforme, spectacles optiques, automates, panoramas et *theatrum mundi* étaient très appréciés dans plusieurs régions germaniques où les artistes itinérants mêlaient aux poèmes sacrés, les tribulations de Polichinelle et des théâtres mécaniques (souvent appelés « *theatrum mundi* »)[259] . Déjà dans les années 1730, en Europe centrale, à Vienne et en Moravie, mais aussi à la cour de Frédéric II, Anton Khünel enchantait son public avec l'ombre de ses mains, et, à Francfort Johann, Ferdinand Beck présentait ses intermèdes d'ombres sophistiqués[260]. Georg Jacob, dans son histoire des théâtres d'ombres, documente plusieurs de ces spectacles qui, présentés au cours du XVIIIème siècle, participaient de l'héritage baroque et précédèrent la mode des « ombres chinoises ». Ils se présentaient sous différentes formes. Georg Jacob mentionne par exemple une pantomime d'ombres humaines jouée derrière un écran[261], avec des marionnettes et des danseurs, dans une échoppe du Neumarkt à Hambourg en 1752[262] et un « artiste d'ombre mécanique » [*ein Künstler eines Mechanischen Schattens*] à Francfort en 1764 (dont le spectacle semble plutôt s'apparenter à une fantasmagorie). La mode des « ombres chinoises » suivit au tournant du siècle. Originaire d'Hessen-Hanau, Georg Geisselbrecht présentait son « art des ombres chinoises » [*seine chinesischen Kunstschatten*][263] et l'expression apparaît dans les annonces de Christoph Breitrück, dont les activités et le parcours donnent un éclairant aperçu de ce que pouvaient être les pratiques des montreurs d'ombres et d'automates à partir de la fin des années 1780.

Dans son étude *Öffentliche Wissenschaft, Elektrizität in der deutschen Aufklärung* [les sciences populaires, l'électricité à l'époque des lumières allemandes], Oliver Hochadel classe Christoph Breitrück dans le sous-groupe, peu nombreux, des forains qu'il nomme les « forains scientifiques »

---

[257] « *All the old school is dead and gone — all the old ancient performers. Paul Herring is the only one that's alive now, and he does the clown.* » *Ibid.,* p. 76.
[258] « *There's only two of us about now, for it's dying away.* » *Ibid.,* p. 74.
[259] Henryk Jurkowsky décrit ces spectacles dans son ouvrage (p. 226) et il mentionne les autorités de Francfort qui préféraient le *theatrum mundi* aux marionnettes (p. 222) dans *A History of European Puppetry*, *op. cit.*, vol. 1.
[260] Exemples déjà mentionnés dans la partie « Hypothèses historiques ».
[261] George Jacob, *Geschichte des Schattentheaters*, Berlin, Mayer und Müller, 1907, p. 121.
[262] Maria Belli, *Leben in Frankfurt am Main*, Francfort, Gontard, 1850, vol. 5, p. 45-46. Cité dans George Jacob, *Geschichte des Schattentheaters*, *op. cit.*, p. 122.
[263] Theodor Hampe, *Die Fahrenden Leute in der Deutschen Vergangenheit*, Leipzig, Eugen Diederichs, p. 126. Cité dans Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters*, *op. cit.*, p. 126.

[*wissenschaftliche Schausteller*][264]. Des annonces témoignent de son passage entre 1791 et 1806 à Augsburg, Cassel, Nuremberg[265]. Il chemina pendant de nombreuses années :

> Les frontières linguistiques et culturelles ne sont pas des barrières pour les forains scientifiques, mais ils déplorent parfois la restriction de leur liberté de mouvement pendant la guerre de Sept Ans ou les guerres napoléoniennes.[266]

Christoph Breitrück était d'abord un fabricant d'automates ingénieux, un *Mechanikus*, d'après une notice biographique établie par Peter Braüning dans *Circus und Artverwandte Künste* [le cirque et les arts connexes] :

> Breitrück était un « mécanicien » très actif dans les vingt dernières années du XVIIIème siècle et jusqu'au tournant du siècle, travaillant principalement avec des automates à trucages. [Sur une affiche à Nuremberg] il se présente comme un « artiste célèbre », mentionne différents automates à trucs intrigants, parmi lesquels le « batteur de cloches turc mécanique », un personnage qui répondait aux questions du public par « oui » et « non » en frappant une ou deux fois sur une cloche. Une autre « machine physique » donnait naissance chaque minute à de « belles plantes hivernales ». Il avait aussi le pot de fleurs mécanique dans lequel on plaçait les cendres d'une plante brûlée et dont les branches donnaient ensuite naissance à des fleurs qui finissaient par porter des fruits sous les yeux du public. Il annonçait également un « miroir mécanique » qui servait à lire dans les pensées, une machine qui tirait la carte commandée d'un jeu, etc.[267]

Les automates à trucs étaient accompagnés d'autres numéros, de fantasmagories, d'expériences optiques et d'ombres chinoises comme l'attestent plusieurs de ses annonces :

> Avec notre gracieuse permission, nous vous informons que Monsieur Breitrück, un célèbre mécanicien [*Mechanikus*], ouvre aujourd'hui et pour quelques jours son cabinet d'art mécanique [*mechanisches Kunstkabinet*] et y présente *Les Véritables Ombres chinoises oder Die Chinesische mechanische Belustigung* [ou le divertissement mécanique chinois], qui est le seul et le plus agréable de son genre, et

---

[264] Oliver Hochadel, *Öffentliche Wissenschaft, Elektrizität in der deutschen Aufklärung*, Göttingen, Peter Heering, 2003, p. 195.

[265] Annonces reproduites dans Stephan Oettermann, Lars Rehben, *Bio-bibliographisches Lexikon zur Geschichte der Öffentlichen Vergnügen,* tapuscrit non corrigé à usage interne, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum, Gerolzhofen, 1998, p. 1772-1783, p. 315-316., p. 2054.

[266] « *Sprach- und Kulturgrenzen sind keine Barrieren für die wissenschaftlichen Schausteller, sie beklagen aber gelegentlich die Einschränkung ihrer Bewegungsfreiheit während des Siebenjährigen Krieges bzw. der Napoleonischen Kriege.* » Oliver Hochadel, *Öffentliche Wissenschaft, Elektrizität in der deutschen Aufklärung*, Göttingen, Peter Heering, 2003, p. 200.

[267] « *Breitrück war in den letzten zwanzig Jahren des 18. Jahrhunderts bis über die Jahrhundertwende hinaus ein recht rühriger 'Mechanikus', der vor allem mit Trickautomaten arbeitete. Etwas ungewiss ist es, ob er 1788 in Nürnberg gastierte. Ein von alter Hand datierter Anschlagzettel scheint dies jedenfalls zu belegen, obwohl in den Ratsprotokollen kein Eintrag für eine Spielgenehmigung aufscheint. Der Zettel, auf dem er sich als 'berühmter Künstler' ausweist, nennt verschiedene interessante Trickautomaten, darunter den 'mechanischen türkischen Glockenschläger', eine Figur, die auf Fragen des Publikums mit 'Ja' und 'Nein' durch ein- bzw. zweimaliges Klopfen an eine Glocke antwortete. Einer weiteren 'physicalischen Maschine' entsprangen minütlich 'schöne Wintergewächse'. Weiter hatte er den mechanischen Blumentopf, dem man die Asche einer verbrannten Pflanze einstellte und an dessen Ästen sodann vor den Augen des Publikums Blüten entsprangen, die schliesslich Früchte trugen. Ferner annoncierte er einen 'mechanischen Spiegel', der zum Gedankenlesen diente, eine Maschine, die die befohlene Karte aus einem Spiel zieht usw.* » Notice biographique « Christophe Breitrück », dans Peter Braüning, *Circus und Artverwandte Künste*, Falkenstein, The Researcher, 1990, vol. 1, p. 252-254.

> qui a été inventé à Pékin en Chine ; on y verra aussi diverses machines mécaniques [*mechanische Maschinen*] nouvellement inventées, qu'il serait trop long de décrire. Le mécanicien espère procurer à chacun, en fonction de son statut ou de ses goûts, un grand plaisir. Le spectacle a lieu au Wallfisch, le début est fixé à sept heures. Le dimanche, la scène reste fermée ; du lundi au jeudi, la scène pour une dernière fois est ouverte tous les jours.[268]

Les spectacles de Christoph Breitrück, intitulés « cabinet d'art mécanique », associaient art mécanique et art optique ; la combinaison se retrouve dans toutes les annonces, avec des variations d'appellations. On y retrouve également la promotion de l'exotisme supposé des « ombres chinoises » et de leur nouveauté. Sur un imprimé annonçant une série de représentations à Francfort à l'occasion de la foire d'automne de 1795, on peut lire :

> Nouvelle d'un nouveau cabinet d'art mécanique [*mechanischen Kunstcabinets*]. Le soussigné a l'honneur de faire savoir par la présente que son cabinet d'art mécanique, réalisé avec la plus grande application, la plus grande peine et la plus grande dépense (qui se fonde aussi bien sur les arts plastiques que sur les belles sciences et se compose de figures animées artificielles qui semblent vivantes et de quelques expériences optiques), sera présenté tous les soirs de cette foire, de sept à neuf heures, dans la grande baraque nouvellement construite sur le Rossmarkt. Il a l'honneur d'inviter un public amateur d'art avec l'assurance que son travail répondra parfaitement à leur attente ; de même qu'il peut se flatter à l'avance que ces nouvelles inventions et apparitions d'esprits mériteront la satisfaction et la bienveillance des vénérables habitants de Francfort. Le jour de la première représentation et une description plus claire seront annoncés par des affiches distribuées et affichées. Christoph Breitrük [*sic*], mécanicien de Nordhausen.[269]

Concernant plus spécifiquement son théâtre d'ombres, la notice biographique établie par Stefan Oettermann et Lars Rehben dans leur *Biobibliographisches Lexikon zur Geschichte der Öffentlichen*

---

[268] « *Mit gnädigster Erlaubniss wird hiemit bekannt gemacht, dass Herr Breitrück, ein berühmter Mechanikus, heute und einige Tage allhier wird sein mechanisches Kunstkabinet eröfnen, und darinnen aufführen,* Les veritables Ombres Chinois oder Die Chinesische mechanische Belustigung*, welche die einzigste und angenehmste ihrer Art ist, und zu Pecking in China ist erfunden worden, es werden auch gezeigt verschiedene neu erfundene mechanische Maschinen, welche zu weitläufig zu beschreiben sind. Der Mechanikus verhofft einem jeden nach Standesgebühr resp. Liebhaber ein sattsames Vergnügen zu verschaffen. Der Schauplatz ist im Wallfisch, der Anfang präcis 7 Uhr. Das Leggeld wird in Zetteln, welche ausgetragen werden, angezeigt ; Sonntag bleibt der Schauplatz verschlossen ; von Montag wird bis Donnerstag zum letztenmal der Schauplatz täglich eröfnet.* » *Nördlingisches Wochenblatt*, n°12, 20 mars 1789.

[269] « *Zur Herbstmesse 1795 war er nach Frankfurt/M. gekommen : 'Nachricht eines neuen Mechanischen Kunstcabinets. Unterzeichneter hat die Ehre hiermit bekannt zu machen, dass sein mit dem grössten Kunstfleiss, Mühe und Aufwand verfertigtes Mechanisches Kunstcabinet, (welches sowohl die bildendsten Künste als schöne Wissenschaften zum Grunde hat, und aus lebendig scheinenden künstlich beweglichen Figuren, nebst einigen optischen Experimenten bestehet), diese Messe hindurch jeden Abend von 7 bis 9 Uhr, in der neuerbauten grossen Bude auf dem Rossmarkt, vorgestellet wird. Er hat aber die Ehre, ein kunstliebendes Publikum mit der Versicherung einzuladen, dass seine Arbeit ihre Erwartung vollkommen entsprechen wird ; so wie er sich zum voraus schmeicheln darf dass diese neue Erfindungen und Geistererscheinungen die Zufriedenheit und das Wohlwollen der verehrungswürdigen Bewohner Frankfurts verdienen werde. Der Tag der ersten Vorstellung und eine deutlichere Beschreibung wird durch ausgegebene und Anschlagzettel bekannt gemacht. Christoph Breitrük [*sic*], Mechanikus aus Nordhausen.' (Qu.:* Frankfurter Frag- und Anzeigungs-Nachrichten*, 1. & 3.9. 1795).* » Notice biographique « Christophe Breitrück », dans Peter Braüning, *Circus und Artverwandte Künste*, Falkenstein, The Researcher, 1990, vol. 1, p. 252-254.

Vergnügen [dictionnaire bio-bibliographique de l'histoire des divertissements] indique, en s'appuyant sur les affiches et les annonces de Christoph Breitrück :

> Outre la scène « Héloïse au tombeau d'Abélard », on voyait à chaque représentation toute une série de « personnages intéressants » : « Leurs majestés et empereurs Joseph II et Léopold II, Marie-Thérèse, Frédéric II, roi de Prusse, Henri IV, roi des Francs, le maréchal London, Voltaire, Rousseau, Franklin et bien d'autres ». A la fin, il présentait un « ballet optique, la multiplication de Jupiter avec les autres muses ». Ses automates étaient, outre son « Turc », « la mignonne mine de soliste », « la tête de Théophraste Paracelse », « le moulin à vent musical » et « la palingénésie artificielle ». Il a également présenté des « expériences chinoises et hydrauliques » et son « oiseau dressé artificiellement s'exhibant dans le feu ».[270]

Les décors et les silhouettes en carton de Christoph Breitrück conservés au Münchner Stadtmuseum permettent de deviner les sujets abordés : rangées de fantassins, cavaliers, île sauvage, navire, squelette, sarcophage, gibet, sorcières, diables, monstres, miroir, enfant puni, tableau d'école…

Les conditions matérielles des représentations étaient menacées par l'endettement que Christoph Breitrück essayait de compenser par divers moyens : en pratiquant des prix élevés (que les municipalités de Berne et Zurich limitèrent pour préserver leur citoyens de dépenses excessives) et en négociant des prolongations du temps de représentation. Oliver Hochadel mentionne une demande faite par Christoph Breitrück en 1805 aux autorités de Kassel : « [je me suis] mis dans de telles dettes par l'impression d'un certain nombre de feuillets et par d'autres dépenses que je ne suis pas en mesure de payer sans jouer » (il obtint une prolongation de son autorisation de représentation ; demande du 27 mars 1805)[271].

Plus généralement, les autorités municipales surveillaient et contrôlaient ces artistes itinérants. Les forains scientifiques souffraient du même discrédit que les charlatans mais Christoph Breitrück s'efforçait de légitimer sa pratique en soulignant la dimension « artistique » et didactique de ses spectacles. Dans un document de septembre 1805, il se défendait ainsi :

> Ce sont des tours de mécanique et d'optique qu'il désire montrer au public local : cela ne procure pas seulement un divertissement très agréable, mais aussi, notamment pour la partie optique, un

---

[270] « *Neben der Szene 'Heloise am Grabe des Abälard' sah man in jeder Vorstellung eine ganze Reihe 'interessanter Personen' : 'Se. kaiserl. Majestät Joseph II und Leopold II, Maria Theresia, Friedrich II. König von Preussen, Heinrich IV. König der Franken, Feldmarschall London, Voltaire, Rousseau, Franklin nebst vielen anderen'. Am Ende zeigte er ein 'optisches Ballet, die Vervielfältigung Jupiters nebst den Übrigen Musen'. Seine Automaten waren neben dein 'Türken' 'die niedliche Solotänzerin', 'Der Kopf des Theophrastus Paracelsus', 'Die musikalische Windmühle' und 'Die künstliche Palingenesie'. Ausserdem zeigte er 'chinesische und hydraulische Versuche' und sein 'künstlich abgerichteter Vogel produzierte sich im Feuer'.* » Notice biographique de Christophe Breitrück (avec extraits d'annonces), dans Stephan Oettermann, Lars Rehben, *Bio-bibliographisches Lexikon zur Geschichte der Öffentlichen Vergnügen,* tapuscrit non corrigé à usage interne, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum, Gerolzhofen, 1998, vol. 1, p. 166.

[271] « *In Kassel erhält Breitrück, der sich 'durch den Druck einer Anzahl Zettel und durch andere Ausgaben in solche Schulden gebracht, die ich ohne Spiel nicht zu bezahlen im Stande bin', eine Verlängerung seiner Aufführungsgenehmigung. Antrag vom 27.3.1805, 18r, 5 HGR 13836, StaatsAMar.* » Oliver Hochadel, *Öffentliche Wissenschaft, Elektrizität in der deutschen Aufklärung*, *op. cit.*, p. 205.

> divertissement très instructif et utile. Loin de promettre des merveilles et d'exciter par elles, chez la partie du peuple qui ne réfléchit pas, un émoi préjudiciable à la tranquillité de l'État, loin d'entretenir la superstition qui régnait autrefois, et dont des hommes malveillants et avides de gain ont si souvent abusé, et abusent encore [...], c'est précisément le contraire qui est le but de ses représentations.[272]

Au cours du XIXème siècle, des artistes itinérants continuaient à proposer avec succès des spectacles d'ombres au moyen de silhouettes découpées. L'homme de lettres August Zoller (1804-1856) racontait :

> Les spectacles d'ombres sont toujours très appréciés à domicile, tout comme ceux qui sont présentés en petit format le soir sur les places publiques. Les trois rois et d'autres scènes de l'histoire biblique sont généralement données en premier. Viennent ensuite une sorte de farce et, pour finir, une grande course ou une chasse, souvent les destinées du chasseur sauvage[273]. Un deuxième genre ne peut être donné que la nuit, sur les places publiques. Le théâtre est construit sous la forme d'un castelet de marionnettes. Là où il y a une ouverture, on colle du papier vert imbibé d'huile : des personnages noirs découpés flottent derrière ce papier et jouent les scènes que la personne qui dirige expose en quelques mots. J'ai vu le plus souvent *Tyrabus und Krisbe* [Pyrame et Thisbé] qui, enfermés dans une prison, « ont fait un trou dans le mur pour découvrir l'amour ». La présentation est faite avec une monotonie assez triste, ce qui rend d'autant plus claire et divertissante l'ineptie — qui réside d'ailleurs plus dans le boniment que dans la production des personnages, lesquels exécutent souvent leurs scènes avec une précision historique.[274]

Dans la deuxième moitié du siècle, un certain Peter Herzog « de Munich » [*aus München*], dont on ne connaît que la date de décès (1877)[275], présentait un théâtre d'ombres techniquement plus élaboré. L'abondant matériel qui lui est attribué[276]comprend les nombreux automates montés sur roulettes de

---

[272] « *Mechanische und optische Kunststücke sind es, welche er dem hiesigen Publikum vorzuzeigen wünscht : ein Gegenstand, der nicht nur eine sehr angenehme, sondern auch, was besonders von dem optischen Theil gilt, eine sehr lehrreiche und nützliche Unterhaltung gewährt. Weit entfernt nemlich, Wunderdinge zu versprechen, und durch dieselben bey dem nicht nachdenkenden Theil des Volkes eine der Ruhe des Staats nachtheilige Sensation erregen zu wollen, weit entfernt, den Aberglauben, der in vorigen Zeiten herrschte, und von boshaften, gewinnsüchtigen Menschen, so oft misbraucht wurde, und noch misbraucht wird* [...]*, ist gerade das Gegentheil der Zweck seiner Vorstellungen.* » *Ibid.*, p. 206.

[273] La chasse sauvage est un motif médiéval très répandu en Europe. Voir Karine Ueltschi, « Le Chasseur sauvage, de la mémoire mythique aux variantes contemporaines », *Histoire culturelle de l'Europe*, n° 6, 2024, en ligne [https://mrsh.unicaen.fr/hce/index.php_id_2506.html], consulté le 11 juin 2025.

[274] « *Die Schattenspiele sind im Hause noch immer sehr beliebt ; ebenso diejenigen, welche in kleinerem Format Abends auf offenen Platzen aufgeführt werden. Die drei Könige und andere Scenen aus der biblischen Geschichte werden in der Regel zuerst gegeben. Dann folgen eine Art von Farce und zum Beschluss ein grosses Wettrennen oder eine Jagd, nicht selten die Schicksale des wilden Jägers. — Eine zweite Gattung kann nur bei der Nacht auf öffentlichen Plätzen gegeben werden. Das Theater ist in der Form der Puppenkasten gebaut. Wo bei diesen der offene Raum gegeben ist, wird bei jenen grünes mit Öl getränktes Papier vorgeklebt: schwarze ausgeschnittene Figuren schweben hinter diesem Papier vorüber und spielen die Scenen durch, welche die dirigierende Person mit wenigen Worten exponirt. Am häufigsten sah ich da* Tyrabus und Krisbe *(Pyramus und Thisbe), die in einem Gefängnisse eingeschlossen worden, und 'vor Liebeserfindung ein Loch durch die Mauer geschnitten haben'. Die Exposition wird in einer gar traurigen Monotonie gegeben, die den baaren Unsinn, — der übrigens mehr in der Erklärung, als in der Production der Figuren liegt, welche häufig mit historischer Genauigkeit ihre Scenen durchführen, — um so anschaulicher macht und viel Unterhaltung gewährt.* » August Zoller, *Bildern aus Schwaben*, Stuttgart, Hallberger'sche, 1834, p. 17-18.

[275] Décès annoncé dans *Spremberger Anzeiger*, n°110, 18 septembre 1877.

[276] Aujourd'hui conservé au Münchner Stadtmuseum.

son *theatrum mundi*, des plaques pour lanterne magique et des figures pour théâtre d'ombres. Certaines de ces silhouettes en carton sont articulées et des papiers de couleur sont appliqués aux endroits ajourés. Les dimensions sont très variables. Leur montage et la présence de roues rappellent les automates de son *theatrum mundi*. Les figures représentent diverses professions, des hommes, des femmes et des enfants de toute condition, des diables, un squelette, un bateau, une calèche, une chaise portée… Présenté comme « sculpteur et mécanicien » [*Bildschnitzer und Mechanikus*], Peter Herzog était moins un comédien qu'un artisan. C'était d'abord la qualité technique de ses spectacles qui devait séduire, le réalisme des automates et des silhouettes, la beauté des images projetées et des ombres colorées.

...au nord de la péninsule italienne

Bien qu'elle fût certainement le principal foyer de montreurs itinérants, les traces attestées de spectacles d'ombres dans la péninsule sont rares et lacunaires. Celles qui restent du XVIIIème siècle corroborent les observations faites pour les autres pays : on y constate le même attrait pour les spectacles qui exploitent le merveilleux scientifique (mécanique ou optique) ou l'enchantement exotique. On retrouve ainsi dans les annonces les qualificatifs « mécanique », « géométrique », « mathématique » et l'expression « ombres chinoises » (en français) ou en italien « *ombre cinesi* ». D'autres appellations pouvaient être employées. Dans ses *Reminiscences* (déjà mentionnées), le peintre Henry Angelo évoquait le théâtre d'ombres que son père tenait chez lui, en amateur, après avoir découvert ce genre de spectacle au carnaval de Venise, où il était appelé, en français, « tableau mouvant »[277]. John McCormick, Alessandro Napoli et Alfonso Cipolla, dans leur histoire du théâtre de marionnettes en Italie, mentionnent le travail d'un certain Faldi qui proposait à Rome un spectacle d'« ombres mathématiques consistant en divers paysages marins, jardins, scènes de chasse et autres, en papier »[278]. En activité entre 1770 et 1781, sur la Piazza Navona, Faldi avait ouvert un petit théâtre, en plus des spectacles de marionnettes, où les ombres devaient être celles de silhouettes et de décors en carton.

Dans le Piémont, d'après le journal de la ville d'Asti, le premier spectacle d'ombres présenté dans la ville daterait de 1779 ; il l'aurait été par un certain Giambatista Secco. En étudiant tous les numéros du *Giornale d'Asti* parus entre 1776 et 1819, Giorgio Bertonasso mentionne également une représentation de 1787, intitulée « machine d'ombres chinoises » [*macchina d'ombre chinesi*]. Il

[277] George Speaight, *The History of the English Puppet Theater*, *op. cit.*, p. 293.
[278] Cité en anglais « *mathematical shadows, consisting of various seascapes, gardens, hunting scenes and others all made of paper* », dans John McCormick, Alfonso Cipolla, Alessandro Napoli, *The Italian Puppet Theater, A History*, *op. cit.*, p. 17.

indique aussi des « théâtres mathématiques », présentés à trois reprises, entre 1789 et 1797. Celui de 1789, installé dans une boutique pendant le carnaval, se présentait sous le nom de « théâtre mathématique d'ombres comiques, dites chinoises » [*teatro matematicao di ombre comiche, dette Chinesi*]. Le succès de ces spectacles à la fin du siècle et la possibilité pour les forains de prolonger leur séjour favorisaient la diversification des programmes et, semblerait-il, le passage du pur spectacle visuel à la saynète :

> L'affiche publicitaire habituelle documente certaines de ces variations : outre des vues d'architecture et de paysage, des mouvements d'ensemble tels que le passage de troupes, de combattants navals, etc., le spectacle, divisé en trois actes, comprenait l'exécution de « diverses farces » jouées par des personnages en mouvement, un accompagnement musical « correspondant aux diverses vues » et toujours, pour clore, une danse différente.[279]

La promesse de changer de vues et de danses chaque soir suppose un séjour assez long, justifiant un cycle de représentations, et non plus seulement l'exposition d'une curiosité. La fréquence croissante de spectacles d'ombres à la fin du siècle observée à petite échelle dans la ville d'Asti est à l'image de ce que l'on constatait précédemment à Paris, à Londres, puis quelques années plus tard, à Barcelone.

...à Barcelone

D'après les travaux du folkloriste catalan Joan Amades, aucune donnée ne permet de documenter des représentations de théâtre d'ombres en public à Barcelone avant 1800. Pendant le Carême de cette année, alors que la saison théâtrale était suspendue, une compagnie italienne, dite des « *volantíns* »[280], dirigée par Francesc Frescara, accompagné d'un Chiarini, s'établit dans un théâtre de la ville pour présenter des numéros d'adresse et un spectacle d' « ombres chinoises ». Les pièces annoncées étaient : *Caída de un hombre de un árbol, cortando una rama o desgracia de un cortador de leña* [l'homme qui chutait d'un arbre en coupant une branche ou la malchance du coupeur de bois], *La enferma* [la malade], *Riña de los hombres en una taberna* [dispute dans une taverne], *La mala madre* [la mauvaise mère], *El amolador* [le rémouleur]. Les numéros d'adresse eurent beaucoup de succès, tandis que les spectacles d'ombres furent supprimés du programme quand la compagnie revint l'année

---

[279] « *Il solito manifesto d'avviso documenta alcune di queste differenze : oltre alle vedute architettoniche e paesaggistiche, movimenti d'insieme come il passaggio di truppe, combattenti navali ecc., lo spettacolo, diviso in tre atti, prevedeva la rappresentazione di 'varie farse' recitate da figure mobili, l'accompagnamento musicale 'corrispodente alle diverse vedute' e sempre, a chiusura, un diverso ballo.* » Giorgio Bertonasso, « Burattini, marionette, ombre dal *Giornale d'Asti* (1776-1819) », *Linea teatrale*, n°3, février 1982, p. 18-20.

[280] L'orthographe est catalane mais le terme est aussi utilisé en espagnol. D'après le *Diccionario de la lengua española* (en ligne [dle.rae.es]), il est, en espagnol, un adjectif qui signifie « volant » mais, en Amérique latine, il peut être utilisé comme substantif et désigner un cerf-volant ou un saut périlleux. On pourrait le traduire par « acrobate ».

suivante[281]. Pourtant, un certain Jaume Chiarini, peut-être l'ancien associé de Francesc Frescara, présenta en juillet 1801, à l'Hostal de l'Escut de França, un spectacle essentiellement consacré aux ombres. D'après la presse de l'époque, sur laquelle Joan Amades s'appuie, les séances duraient une heure et demi et se tenaient les dimanches à 16h et les jours de semaine à 20h. Signe du succès rencontré, une annonce publiée en août dans le *Diario de Barcelona* [journal de Barcelone] informait le public de son déménagement dans un nouveau local, plus spacieux[282]. Son programme, plus étoffé que celui de la troupe des Volantíns, présentait :

> *La Chasse aux canards*, *Le Pont cassé*, *La Fille battue*, *Le Cid*, le jeu de l'âne et de la poule, le magicien faisant différentes transformations, un bois avec les animaux des quatre coins du monde, une tempête en mer où l'on voyait des vaisseaux et des galères se percutant les uns contre les autres et des marins fuyant à la nage ; on entendait le bruissement de la pluie et la rumeur du tonnerre, et on voyait les éclairs et la grêle tomber du ciel. Le tout se terminait avec la figure d'un danseur qui dansait comme un vrai.[283]

Jaume Chiarini prolongea la saison et resta jusqu'en janvier 1802, non sans avoir à nouveau changé de local et enrichi son programme de nouvelles pièces parmi lesquelles : *Los ladrones* [les voleurs], *El diluvio universal* [le déluge universel] et *Alegoría a la paz y a Barcelona* [allégorie de la paix et de Barcelone]. Jaume Chiarini revint à Barcelone en septembre 1802. Il ne présentait plus seulement des ombres chinoises mais aussi des animaux dressés et une petite compagnie de *volantíns* l'accompagnait (peut-être elle aussi issue de la troupe de Francesc Frescara). Le spectacle d'ombres servait de numéro de clôture, annoncé comme les « *veritables ombres xineses* »[284]. Ils restèrent au moins jusqu'en novembre. Dans la seconde moitié du siècle, l'entrepreneur Nevas se fit un nom à Barcelone pour ses spectacles d' « ombres noires » [*sombras negras*] qu'il présenta d'abord à la Sala Mozart, rue de la Canuda, avant de devenir l' « ombriste » [*sombrista*] le plus prisé par la haute bourgeoisie barcelonaise pour ses réunions privées[285]. Parce qu'il était toléré par les autorités religieuses et que les saisons prolongées de Jaume Chiarini durent susciter un certain engouement, le théâtre d'ombres devint en

---

[281] Au sujet des spectacles d'ombres de la compagnie des Volantíns dirigée par Francesc Frescara et de sa venue à Barcelone en 1800, voir Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, *op. cit.*, p. 58.

[282] « M. Jaume Chiarini, l'auteur des ombres chinoises, a changé de lieu pour une plus grande commodité du public, et exécutera ses manipulations dans la rue de la Palma de Sant Just […]. » [*El senyor Jaume Chiarini, autor de les ombres xineses, ha mudat de lloc per a major commoditat del públic, i executará el seu maneig al carrer de la Palma de Sant Just.*] Cité dans *Ibid.*, p. 60.

[283] « La caza de los patos, El puente roto, La niña azotada, El Campeador, *el jove de l'ase i la gallina, un mágic que feia diferents transformacions, un bosc amb els animals de les quatre parts del món, una tempesta en el mar, en la qual veien els vaixells i les galeres com s'estrellaven les unes contra les altres i els mariners com fugien nedant ; se sentía la fressa de l'aigua de pluja i la remor dels trons, i es veien els llampecs i la pedra com queia del cel. Acabava la cosa amb la figura d'un ballarí que ballava com si fos debó.* » Cité dans *Ibid.*, p. 60-61.

[284] Au sujet des spectacles d'ombres de Jaume Chiarini et de ses passages à Barcelone en 1801 et en 1802, voir Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, *op. cit.*, p. 60-62.

[285] *Ibid.*, p. 66.

Catalogne, au cours du XIXème siècle, un spectacle de Carême[286]. Il fut particulièrement goûté par les grandes familles barcelonaises, dans l'attente de la réouverture des théâtres[287], mais tous les milieux l'affectionnèrent[288].

II.A.4. Ombres polymorphes à l'âge d'or des spectacles optiques

> Le dix-neuvième siècle semble s'inaugurer sur une véritable pulsion vers l'image, sur une « poussée du regard » (J. Starobinski) vers un monde considéré comme un inépuisable réservoir d'images et de tableaux pour l'œil. Dès la fin du siècle précédent, Mercier, au chapitre 1, intitulé « Coup d'œil général », de son *Tableau de Paris* (1781-1788), écrit, proposant les termes de « tableau » et de « galerie » qui forment comme un lointain écho aux *ekphrasis* de Philostrate : « Que de tableaux éloquents qui frappent l'œil dans tous les coins des carrefours, et quelle galerie d'images, pleine de contrastes frappants pour qui sait voir et entendre ! »[289]

L'hypothèse ainsi formulée par Philippe Hamon dans *Imageries, littérature et images au XIXe siècle*, ouvrage pionnier en France, croisant littérature et culture visuelle, offre un prolongement à celle de Pierre Frantz pour le siècle précédent : le mot « tableau » symbolise cette continuité. La notion dramatique théorisée par Diderot se généralisa à la fin du XIXème siècle. Sa signification avait évolué, les enjeux esthétiques également mais une tendance s'était confirmée et renforcée : les spectateurs préféraient les représentations sollicitant leurs sens, en particulier la vue, au théâtre des mots et de la déclamation. Les spectacles à effets comme les mélodrames ou les féeries, les tragédies d'horreur ou les fantasmagories, et les soirées privilégiant le rythme et la variété des séances, séduisaient un public de plus en plus hétérogène et nombreux, et constituaient la majorité de l'offre dramatique (théâtres des boulevards, cafés-concerts, puis plus tard cabarets et music-halls).

Le spectacle polysensoriel de l'environnement urbain faisait évoluer les attentes et le régime d'attention des spectateurs qui, déjà abondamment abreuvés d'images, espéraient trouver dans ces divertissements une surenchère de sensations et d'émotions. Le succès notamment des « variétés » dans les villes des pays industrialisés d'Europe fut perçu, déjà par certains observateurs du temps, comme : « un signe de notre époque nerveuse et précipitée, qui ne trouve pas de repos dans les divertissements longs et prolixes. Nous sommes tous, chacun d'entre nous, à l'écoute des aphorismes,

[286] Pietro della Valle indiquait que, à Constantinople également, les spectacles d'ombres étaient présentés « en temps de jeûne » [*en tempo di digiuno*]. Pietro della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino...*, Rome, Apresso Vitale Mascardi, 1650, p. 110-111.
[287] *Ibid.*, p. 64.
[288] Voir le développement consacré au théâtre de société à Barcelone dans ce chapitre « Les spectacle d'ombres en sociétés », p. 111 et suiv.
[289] Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXème siècle*, Paris, José Corti, 2007, p. 9.

des lapsus et des formules accrocheuses. »[290] De manière encore plus explicite que ne le fait Ernst von Wolzogen (1855-1934) dans ces lignes, l'écrivain Otto Julius Bierbaum (1865-1910) établissait une correspondance immédiate entre la forme des vaudevilles et l'état nerveux de ses contemporains : « Le citadin d'aujourd'hui a les nerfs du vaudeville ; il a rarement la capacité de suivre dans leur continuité les grandes actions dramatiques et d'accorder ses sens au même ton pendant trois heures. Il veut de la diversité, de la variété — des *Variétés*. »[291] Les spectacles de variétés, les dispositifs optiques, les numéros circassiens, l'exhibition des merveilles de la science ou de la nature manifestent ces transformations du régime d'attention, désormais caractérisé par la fragmentation, l'intensité des sollicitations et le primat de la vision (mais une vision incarnée, étroitement liée aux autres sens).

Dans ce contexte, les spectacles d'ombres (et de lumière) connurent un véritable âge d'or dont témoigne la grande diversité des dispositifs utilisés. Grâce aux connaissances accrues en optique et en physique puis à l'électricité et au perfectionnement technique des lanternes de projection, les spectacles comme la fantasmagorie, les dioramas ou les théâtres d'ombres offraient des séances d'enchantement visuel.

Leur succès était aussi lié à l'attrait des sciences physiques dont la théâtralisation s'accentua au XIXème siècle. L'évolution sans précédent des sciences expérimentales bouleversait les sociétés industrialisées, nourrissant les fantasmes et les peurs. La fascination, mêlant émerveillement et inquiétude, fut un des principaux ressorts des performances scientifiques. Plus ou moins expliqués, les phénomènes optiques notamment y paraissaient surnaturels. Comme la fantasmagorie ou les ombres humaines au théâtre, l'effet des spectacles d'ombres était renforcé par cette fascination pour l'étoffe invisible de la matière et la diffusion des rayons que les sciences physiques exploraient[292]. En cela tout particulièrement, les théâtres d'ombres en Occident font partie de la « préhistoire » du cinéma, parmi un ensemble de dispositifs et de pratiques qui, à la croisée des sciences physiques et des arts du spectacle, alimentèrent l'irrésistible attraction des individus modernes pour les images en mouvement et pour les mystères que ces apparitions recelaient.

---

[290] « […] *a sign of our nervous, precipitate age, which finds no repose for long and prolix entertainments. We are all, each and everyone of us, attuned to aphoristic, terse, and catchy tones.* » Ernst Wolzogen, *Vossische Zeitung*, 31 octobre 1900, traduit et cité dans Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, 1996, p. 23-24.

[291] « *The contemporary citydweller has vaudeville nerves ; he seldom has the capacity of following great dramatic continuities, of tuning his senses to the same tone for three hours. He desires diversity* — Variété*.* » Lignes extraites de l'introduction du recueil *Deutsche Chansons* (1900) qui contribua à l'essor des spectacles de cabaret. Otto Julius Bierbaum, *Deutsche Chansons*, Berlin, [1900] 1901, p. 11-13, traduit et cité dans Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, *op. cit.*, p. 24.

[292] Le phénomène de projection fascine depuis l'aube de l'humanité tout comme le rêve d'animer les images est ancien, mais les sciences physiques du XIXème siècle ravivèrent sensiblement ces fantasmes.

Au cours du XIXème siècle, l'ombre, sous différentes formes, fut intégrée aux spectacles optiques. Les techniques et les dispositifs se diversifiant, ces spectacles se démultipliaient. Alors qu'on découvrait les nombreuses possibilités offertes par les lentilles et que les mécanismes de la vision étaient mieux connus, la lanterne magique se perfectionnait et sa production s'industrialisait[293]. Les vues d'optique des forains itinérants devenaient stéréoscopiques et des jeux de lumière s'ajoutaient. De nombreux jouets s'inventaient pour divertir l'œil par l'illusion du mouvement tandis que des panoramas et des dioramas prenaient place dans des édifices pérennes, véritables théâtres optiques immersifs et spectaculaires. Les thématiques grandioses, épiques et exotiques, étaient privilégiées et les contrastes de luminosité exploités. Sur certains verres de lanterne magique par exemple des figures étaient peintes en noir au premier plan, leur silhouette se détachant sur des fonds souvent très lumineux (incendie, irruption, pleine lune, paysage polaire…)[294]. Une fois l'image projetée, ces figures peintes apparaissaient nettement au premier plan, pendant que le montreur commentait la scène. A la manière des histoires en images silhouettées publiées dans la presse, certaines plaques présentaient une succession de situations représentées par des figures noires, sans fond[295]. Les verres pouvaient être dotés d'un mécanisme permettant la mise en mouvement des silhouettes (un train ou un bateau qui passe, un acrobate, un combat…)[296] ; celles-ci étaient alors de petites figures mécanisées fixées au verre.

Le diorama, tel que le conçut Louis Daguerre (1787-1851), produisait aussi ces effets par des contre-jours et des clairs-obscurs contrastés mais en y ajoutant des variations d'éclairage donnant au spectateur l'illusion d'assister à une scène animée. L'immense toile translucide du diorama était peinte

---

[293] A ce sujet, parmi beaucoup d'autres références possibles, voir en particulier Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1999.

[294] Voir par exemple les plaques de l'artiste-peintre Desch, installé à Paris en 1853 (d'après Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 277-278), reproduites dans Jac et Pascale Remise, *Magie Lumineuse, du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Paris, Balland, 1979, p. 136-144 *: Les Pompiers*, *Incendie à la ferme*, *Chaumière près de Joigny en Bourgogne* (scène nocturne) et la plaque articulée *Le Défilé des patineurs* (où les silhouettes noires des patineurs se détachent sur le fond blanc de l'eau gelée).

[295] Voir les plaques du Peter Herzog (« sculpteur et mécanicien » [*Bildschnitzers und Mechanikers*] de Munich, mort en 1877) conservées au Münchner Stadtmuseum et dont certaines étaient des copies des vignettes silhouettées parues dans les *Münchener Bilderbogen* [feuilles illustrées de Munich]. Voir également une plaque peinte à la main de la deuxième moitié du XIXème siècle, intitulée *Mad Bull* [le taureau fou], qui représente une course poursuite après un taureau (avec d'un côté la barrière de l'enclos, prête à être franchie par une jeune fille ; l'animal au centre ; puis les poursuivants, chiens, enfants et paysans, arrivant à l'autre extrémité). Plaque reproduite dans Laurent Mannoni, *Lanterne magique et film peint*, Paris, La Martinière, 2009, p. 93.

[296] Voir par exemple, parmi les plaques exposées au Museo del Precinema de Padoue, les plaques animées fabriquées en Angleterre, vers 1860-1890 (et ainsi légendées « verres de projection, peints à la main, avec un système de mouvement, de tirette, de rotation, de cache et de fondu enchaîné »). Sur l'une de ces plaques, la silhouette animée est un acrobate, sur une autre, un boxeur défiant un kangourou, un couple qui s'embrasse sur une troisième, etc.

des deux côtés et, éclairée par devant ou par derrière, laissait successivement apparaître une scène diurne et une scène nocturne. Cette dernière, qu'un éclairage par derrière rendait visible en transparence, présentait des clairs-obscurs et des contours plus marqués : être vivants, objets, végétaux, architectures y apparaissent nettement à contre-jour[297]. Le public des dioramas contemplait la « toile » pendant plusieurs minutes, et l'illumination progressive permettait d'animer l'image. Dans *La Messe de minuit*, présentée à Paris à l'église de Saint-Etienne-du-Mont en 1834, des figures apparaissaient à mesure que s'opérait le passage insensible du jour à la nuit : le public assistait ainsi à la réunion progressive des fidèles, formant peu à peu une foule sombre, comme une assemblée d'ombres, au premier plan. Louis Daguerre l'évoquait brièvement dans un chapitre sur les « procédés de peinture et d'éclairage appliqués aux tableaux du diorama » :

> Ces procédés ont été principalement développés dans les tableaux de *La Messe de minuit*, *L'Éboulement dans la vallée de Goldau*, *Le Temple de Salomon* et *La Basilique de Sainte-Marie de Montréal*. Tous ces tableaux ont été représentés avec des effets de jour et de nuit. A ces effets étaient jointes des décompositions de formes, au moyen desquelles, dans *La Messe de minuit* par exemple, des figures apparaissaient où l'on venait de voir des chaises, ou bien, dans *La Vallée de Goldau*, des rochers éboulés remplaçaient l'aspect de la riante vallée.[298]

Un journaliste ayant assisté au spectacle décrivait ainsi son impression :

> Dans le diorama de l'église Saint-Etienne-du-Mont, […] nous avons tout à la fois un tableau admirablement peint, dont l'ensemble et les détails sont d'une rigoureuse exactitude, d'une illusion parfaite ; et puis nous avons une scène animée, la solennité d'une messe de minuit, avec la foule, absente il n'y a qu'un moment, et maintenant recueillie en face de ce chœur, successivement illuminé par l'éclat des lustres.[299]

Quarante ans auparavant Etienne-Gaspard Robertson avait aussi popularisé une nouvelle forme de spectacle optique qui, sous le nom de fantasmagorie, combinait les mediums et les techniques, et une véritable théâtralité[300]. Des « Ombres » surgissaient à toutes les séances mais, à l'instar de celles qui hantaient le théâtre d'acteurs, il s'agissait de défunts provisoirement ressuscités par le « phantasmagore » :

> A travers les annonces de Robertson dans Ia presse, on peut établir une liste des sujets projetés. Outre le cortège invariable des spectres et fantômes, le fantascope projette Ia *Pythonisse d'Endor*, les *Trois sorcières de Macbeth* […], Ia *Sybille de Memphis*, les *Ombres* de Cagliostro, Voltaire, Rousseau,

---

[297] Louis Daguerre, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, Paris, Susse Frères, 1839, p. 75-79.
[298] *Ibid.*, p. 75.
[299] [auteur inconnu] « Une messe de minuit dans l'église Saint-Etienne-du-Mont », *L'Artiste*, 1er janvier 1834, première série, tome 8, p. 170.
[300] Les indications factuelles proviennent toutes des mémoires de Robertson (Etienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques (1)*, Paris, Wurtz, 1831) et de la monographie de Laurent Mannoni (*Le Grand Art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 144-164).

> Condorcet, Lavoisier, Beaumarchais, Franklin, Marmontel, le *Spectre du plénipotentiaire Claude Roberjot* […], l'Ombre d'Héloïse, la *Nymphe Egérie et le Pacificateur*, le *18 Brumaire et Napoléon Bonaparte* […].[301]

Comme les autres « spectres » et « fantômes » annoncés par les programmes, ces « Ombres » étaient des images projetées : le portrait des défunts invoqués était peint sur des plaques de verre et projeté grâce à une lanterne magique perfectionnée ou à de petites lanternes mobiles portées par des assistants[302]. Ces portraits en couleurs apparaissaient au public sur l'écran translucide ou sur un nuage de fumée. Les *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson*, qui mêlent conseils techniques et récit autobiographique, offrent un précieux témoignage sur la démarche de Robertson et sur le déroulement des séances. L'intérêt précoce de Robertson pour les expériences optiques (en particulier le microscope solaire) et sa fascination pour les phénomènes électriques, l'avaient conduit à investir en décembre 1798 une vaste salle du couvent des Capucins, à Paris, pour y proposer un type de spectacle qui n'avait jamais bénéficié jusque-là d'un tel investissement. Considéré comme l'inventeur de la fantasmagorie, Robertson eut pourtant recours à des procédés qui n'étaient pas complètement nouveaux. Néanmoins, en l'établissant dans une salle exclusivement dédiée, il en popularisa la forme et l'appellation. Dans ses mémoires, il décrit techniquement le dispositif mais aussi le déroulement des représentations et l'investissement de l'espace. Il explique les effets qu'il cherchait à produire en jouant avec les croyances et les illusions des spectateurs. En somme, il en définit la théâtralité et fait de la fantasmagorie un véritable genre. Ses composantes indispensables étaient une lanterne magique montée sur un charriot (le « fantascope », équipé d'une lentille assurant la netteté de l'image projetée) et un support de projection diaphane, invisible pour le public. Robertson, qui maitrisait parfaitement l'art de la projection avec les lentilles et les miroirs, fit de la fantasmagorie l'association de différents dispositifs, dont la combinaison virtuose décuplait les effets. Un journaliste, après avoir évoqué le cabinet de physique que traversaient d'abord les spectateurs, décrivait ainsi une séance de fantasmagorie :

> […] une lueur pâle et tremblante, […] bientôt disparaît et laisse le spectateur dans une nuit profonde. Les orages, l'harmonica, la cloche funèbre qui évoque les ombres de leurs tombeaux, tout inspire un silence religieux : les fantômes paraissent dans le lointain, ils grandissent et s'avancent jusque sous les yeux et disparaissent avec la rapidité de l'éclair. Robespierre sort de son tombeau, veut se relever, la foudre tombe et met en poudre le monstre et son tombeau. Des ombres chéries viennent adoucir le tableau : Voltaire, Lavoisier, J.-J. Rousseau paraissent tour à tour, et Diogène, sa lanterne à la main, cherche un homme et pour le trouver traverse, pour ainsi dire, les rangs, et cause impoliment aux dames une frayeur dont chacun se divertit.[303]

---

[301] Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, *op. cit.,* p. 157.
[302] Etienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, Paris, Wurtz, 1831, tome 1, p. 331.
[303] *Courrier des spectacles,* n° 1086, 23 février 1800, cité dans Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, *op. cit.,* p. 156.

Les ombres, que ce soit celles de figures découpées ou celles de figures peintes sur verre, ne faisaient pas partie de la panoplie du « phantasmagore » qui privilégiait à l'inverse les images diaphanes et les couleurs luminescentes (peintes sur fond noir), susceptibles de contraster avec l'obscurité environnante. Robertson eut cependant recours à la technique des ombres blanches démultipliées par l'utilisation d'un miroir pour réaliser ce qu'il appelait la « danse des sorcières » :

> Les figures dont on se sert pour ces expériences sont découpées à jour dans des cartons fins ; elles doivent avoir un pied environ, si l'on emploie la caisse du fantascope pour l'exécuter. Placez-les à deux ou trois ouvertures pratiquées en avant de l'appareil, qui doit être à peu près à quatre pieds du miroir. Si, dans l'intérieur de votre caisse et en face de votre figure découpée, vous présentez la lumière d'une petite bougie, vous aurez sur votre miroir la représentation d'une figure. Doublez, multipliez le nombre de vos bougies, et vous doublerez, vous multiplierez également les images de chaque carton sur le miroir. En donnant à ces lumières des mouvements et un arrangement particulier, vous obtiendrez des effets d'autant plus curieux que le procédé est simple et ingénieux. J'avais fait exécuter en cuivre, pour cette expérience, un danseur dont les jambes et les bras avaient plusieurs mouvements.[304]

Que ce soit dans les annonces, dans les mémoires de Robertson ou dans les souvenirs de spectateurs, l'omniprésence des « ombres », assimilées aux revenants dans l'univers fantasmagorique, eut un effet sur le sens et les connotations du mot : il en ravivait à la fois le sème négatif d' « illusion » et son sens primitif, lié aux croyances archaïques (que le « phantasmagore » et savant prétendaient précisément dissiper[305]). Roberston rapporte ainsi la réaction d'un spectateur qui aurait dédaigneusement amalgamé la fantasmagorie au théâtre d'ombres :

> Quelques personnes […] affectèrent de comparer mes expériences aux ombres chinoises, et de n'y voir que les illusions de la lanterne magique : cependant ils convenaient qu'on y applaudissait, en outre, la marche véritable des fantômes, au lieu d'un saccadement et de sauts continuels, la ressemblance et la nature animée des chairs, une distribution savante de la lumière et de l'ombre, la grandeur et la décroissance progressive des spectres, enfin ce rapprochement presque immédiat sous les yeux des spectateurs, sur lesquels ils paraissent se précipiter.[306]

Si Roberston insistait à juste titre sur les grandes différences techniques entre les dispositifs, la comparaison confirme cependant que les deux spectacles jouaient avec le même plaisir de l'illusion, celui de croire que le personnage que l'on voit apparaître est bel et bien vivant alors qu'il n'est qu'une image projetée, une ombre.

---

[304] Etienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, *op. cit.*, tome 1, p. 336-337.
[305] Robertson se revendiquait de l'esprit des Lumières, hostile à la superstition. Il a retranscrit dans ses mémoires un extrait du discours qu'il tenait au public : « […] il est plus important qu'on ne pense aux gouvernements, aux instituteurs, de guérir l'esprit des citoyens des croyances absurdes qui déshonorent leur intelligence ; car ces terreurs, produites par la crédulité, conduisent à affaiblir en lui l'observance des lois sociales. Il est difficile qu'un homme, tremblant à l'idée d'une ombre, ne frissonne pas aussi à la vue d'une maison embrasée qui renferme un objet qui lui est cher, ou d'un soldat qui escalade les murs de sa patrie. Il n'y a pas de gouvernement qui ne doive encourager le physicien philosophe, dont les travaux et la morale tendent à abattre les autels de la superstition, à détruire ces préjugés antiques qui se renouvelant d'âge en âge, mirent si souvent dans les mains de l'homme le poignard du fanatisme. » *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, *op. cit.*, tome 1, p. 205-206.
[306] Etienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, *op. cit.*, tome 1, p. 313-314.

Les jeux d'ombres avec les mains, dont l'origine, la diffusion et les pratiques sont peu documentées, devinrent au cours du XIXème siècle le sujet de nombreuses publications destinées aux amateurs et aux enfants. Au milieu du siècle, beaucoup de ces manuels n'étaient que des recueils de gravures, sans commentaire ni développement technique détaillé[307].

Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XIXème siècle que les ombres effectuées avec les mains s'ajoutèrent aux soirées des cafés-concerts, aux numéros de cirque ou au programme des music-halls ; leur essor fut étroitement lié au succès de ces établissements. Deux expressions émergèrent, en français et en anglais, pour désigner cette pratique qui gagnait en légitimité (« ombromanie » et « shadowgraphie ») et deux personnalités (les Français Félicien Trewey et Théodore Revel) incarnèrent sa professionnalisation. Tous deux avaient en commun des expériences de mimes et de comédiens amateurs et une habileté digitale remarquée, méthodiquement acquise et entretenue, comme en témoignent les petits manuels qu'ils publièrent pour faire connaître leur art[308]. Le perfectionnement de la réalisation technique de leurs figures et l'efficacité comique de leur jeu, avaient fait de l'ombromanie un numéro digne d'être présenté en public, et non plus seulement un divertissement d'enfants.

La carrière de Félicien Trewey (1848-1920) est mieux connue que celle de Théodore Revel (né en 1868[309]), très peu documentée. Les deux se seraient initiés très tôt aux arts de la scène. Autodidacte, Félicien Trewey, initialement destiné à un poste d'ingénieur machiniste dans l'atelier de son père, s'entraîna précocement après avoir été fasciné par les prouesses d'un prestidigitateur vu au cirque de Marseille. Il s'exerça seul, présentait son travail à ses camarades et jouait devant un public enfantin des scènes de *Punch and Judy* dans l'atelier de son père. A 15 ans, il s'associa à un acrobate professionnel pour former une compagnie itinérante. Ses premiers engagements par des music-halls dans le sud de la France et ses expériences en itinérance, lui permirent à la fois de perfectionner son numéro propre de prestidigitation, incluant diverses prouesses de manipulation et d'imitation, mais aussi, contraint de s'investir dans les autres prestations (scènes de comédie, pantomimes, danses burlesques), de devenir un homme de scène polyvalent[310]. Théodore Revel aurait quant à lui suivi des cours de théâtre et se

[307] Voir par exemple les deux séries de dix-huit lithographies chacune : [auteur inconnu] *Ombromanie*, Paris, St Aubin, 1860.

[308] Théo Revel, *Les Silhouettes à la main*, présenté par Henri de Graffigny, Paris, A.-L. Guyot, [s. d.] ; Félicien Trewey, *How it is done*, Middlesbrough, Jordison and Co., 1894.

[309] Date indiquée par le préfacier dans Théo Revel, *Les Silhouettes à la main*, *op. cit.*, p. 9.

[310] Voir Yves Chevaldonné, « L' 'homme en morceaux, raccommodé', de Félicien Trewey au Professeur Trewey », *1895, mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°36, 2002, en ligne [http://journals.openedition.org/1895/132], consulté le 16 avril 2022.

serait intéressé à tous les arts de la scène, avant de faire ses premiers pas au Théâtre d'application à Paris. Il joua ensuite dans les salons et en public. Il affectionnait particulièrement « ce qu'on appelle au café-concert les *excentricités* » et décida de se consacrer à la pratique « des silhouettes à la main ». La qualité de ses prestations fut remarquée alors qu'il se produisait dans divers établissements parisiens et paraissait aussi bien sur les grandes scènes que dans les salons[311]. Félicien Trewey et Théodore Revel furent programmés par les grands cafés-concerts de la Belle Epoque, et Félicien Trewey fit également des tournées à l'international, où il rencontra un vif succès, en particulier à Londres où il se rendit très régulièrement[312]. Son nom fut alors repris pour qualifier les numéros qui exigeaient une grande habileté digitale, ou pour désigner l'élégant costume noir qu'il avait l'habitude de porter : « Il voit avec plaisir son nom d'artiste s'étendre sur le monde comme une Bonne Parole : Treweyorama, costume Trewey, Cinéma Trewey, Treweyisme […]. »[313]

Considéré comme le pionnier des ombres à la main en Italie, le peintre et aquafortiste Giacomo Campi eut une trajectoire différente de ses contemporains français[314]. Son parcours permet de compléter et de nuancer l'aperçu donné par les carrières de Théodore Revel et de Félicien Trewey sur la pratique, en public, des ombres avec les mains. Personnalité pleinement intégrée à la vie artistique milanaise, Giacomo Campi était peintre. Il réalisait des sujets historiques et des scènes de genre, des fresques et des estampes, des caricatures pour la revue *Guerin Meschino* et des illustrations d'ouvrages. Homme touche-à-tout, aux idéaux républicains, soucieux de démocratiser l'art, il se fit connaître dans la péninsule par ses spectacles d'ombromanie. Si l'essentiel de son activité d'ombromane était à but caritatif, il se fit particulièrement remarquer à l'Exposition de Milan, où ses spectacles en soirée rencontrèrent un vif succès, et lors de sa venue à Rome au Circolo Artistico. En 1883, il présenta son spectacle aux Arènes à Vérone, comme le relate un article de *L'Adige* :

> La *great attraction* de la fête était les Ombres : le célèbre Campi, assisté de l'inséparable Lelli, faisait voir au public les fameuses ombres : une quantité d'animaux, de figures grotesques, de scènes comiques étaient projetées avec un projecteur électrique sur une grande toile et leur effet était extrêmement admirable — de vifs applaudissements éclataient à chacune de ces scènes. En plus d'un autre ballon qui

[311] Voir la préface d'Henri de Graffigny dans Théo Revel, *Les Silhouettes à la main*, *op. cit.*, p. 7-10.

[312] « Il passe aux Ambassadeurs, à l'Eldorado, aux Folies Bergère, au cirque Cotrelly. Il se produira plus tard au théâtre Robert-Houdin, où il se liera d'amitié avec Méliès. En 1876, il passe la Manche et triomphe à Londres. Sa carrière internationale est assez bien connue : la Belgique, l'Espagne, l'Allemagne, l'Autriche, la Russie, les États-Unis, le Canada, mais surtout l'Angleterre, où il passe ses hivers pendant une vingtaine d'années […] » Yves Chevaldonné, « L' 'homme en morceaux, raccommodé', de Félicien Trewey au Professeur Trewey », art. cité.

[313] Yves Chevaldonné, « L' 'homme en morceaux, raccommodé', de Félicien Trewey au Professeur Trewey », art. cité.

[314] Les informations biographiques concernant Giacomo Campi proviennent de deux sources : un article (Umberto Gatti, « Per ricordare Giacomo Campi », *Storia di Milano*, janvier 2008, en ligne [https://www.storiadimilano.it/Arte/giacomocampi/giacomocampi.htm], consulté le 19 avril 2024) et la préface de son manuel (*Ombre*, Roma, A. Sommaruga, 1883, p. 5-6).

> avait été hissé et des feux de Bengale allumés à la fin, la fanfare de la ville et celle de l'Avesa contribuèrent à animer le spectacle.[315]

Dans un article très élogieux, son fils le décrit comme un Leonard de Vinci dilettante, dont les peintures ne rendaient que partiellement compte de la polyvalence et du charisme. Il y précise que c'est le caractère populaire des ombres à la main qui intéressa Giacomo Campi et la possibilité qu'elles lui offraient d'exercer ses compétences multiples, notamment celles de comédien[316]. Le petit manuel *Ombre*, dont Giacomo Campi réalisa les illustrations, édité à Rome en 1884, semble effectivement confirmer ces propos. Giacomo Campi y mettait à disposition du plus grand nombre, les techniques de son art, sous forme de planches commentées par l'éditeur[317].

Contrairement à Giacomo Campi, Théodore Revel et Félicien Trewey firent des carrières de prestidigitateurs et c'est comme tels qu'ils s'intéressèrent aux ombres avec les mains. Félicien Trewey incarne de manière exemplaire cette fusion entre l'illusionniste et le montreur d'ombres : tandis qu'une partie de ses programmes était consacrée à des numéros d'escamotages et de manipulations variés, il utilisait pour ses numéros d'ombromanie des miroirs ou la lanterne magique. Davantage que les autres types de spectacles d'ombres, l'ombromanie accentua, au détriment de la composante narrative, la dimension spectaculaire. Elle valorisait notamment l'aspect technique, en exhibant les prouesses digitales de l'artiste, mais aussi le caractère magique de la performance, durant laquelle un entremêlement informe de doigts se transformait, une fois projeté, en figure identifiable et vivante. Des planches d'ombromanie pouvaient aussi être reproduites dans les ouvrages de prestidigitation ou de vulgarisation scientifique[318].

Le cas de Giacomo Campi, et certaines étapes du parcours de Félicien Trewey et de Théodore Revel, nous montrent cependant que leur succès fut aussi lié à leurs qualités d'hommes de théâtre, à leur capacité à faire rire, à créer des figures en leur prêtant leur voix et en inventant des saynètes. Descendant de peintres et d'architectes crémonais, Giacomo Campi eut une carrière de peintre mais il fut proche du milieu théâtral, notamment par l'intermédiaire de sa sœur qui s'illustra sur les planches

---

[315] « *La* great attraction *della festa furono le Ombre : il celebre Campi, assistito dall'inseparabile Lelli, fece assistere il pubblico alle famose ombre : una quantità di animali, figure grottesche, scene comicissime venivano disegnate col riflettore elettrico sopra una grande tela e riuscirono d'un effetto mirabile — ad ognuna di quelle scene scoppiavano vivissimi applausi. Oltre ad un altro pallone che fu innalzato ed ai fuochi di Bengale accesi in fine dello spettacolo, contribuirono ad allietarlo la banda cittadina e quella di Avesa.* » *L'Adige*, n°255, 20 août 1883.

[316] Article de Pline Campi publié en juin 1949 et retranscrit dans Umberto Gatti, « Per ricordare Giacomo Campi », *Storia di Milano*, janvier 2008, en ligne [https://www.storiadimilano.it/Arte/giacomocampi/giacomocampi.htm], consulté le 19 avril 2024.

[317] Giacomo Campi, *Ombre*, Roma, A. Sommaruga, 1883.

[318] Voir par exemple le manuel du prestidigitateur O. Alber-Graves, *Les Petits Secrets amusants*, Paris, Hachette et Cie, 1908. Restitués dans leur intégralité, le titre et ses sous-titres sont les suivants : « Les petits secrets amusants du prestidigitateur Alber-Graves, ombres avec les mains, plis du papier, calculs amusants, prestidigitation, jouets, tours de cartes, de dés, de dominos, expériences comiques, etc., etc., ouvrage illustré de gravures. »

de théâtre Manzoni de Milan. L'éditeur de son petit manuel *Ombre* insistait sur ses talents d'imitateur. Concernant Félicien Trewey, la scène de mime *Tabarin ou Vingt-cinq têtes sous un chapeau*[319] était une des pièces phares de son programme. Henri de Graffigny, le préfacier du manuel de Théo Revel, présentait ainsi l'ombromane : « Après quelque temps d'exercices, il réussit à donner un aspect tout nouveau à ce genre d'ombres, désolantes jusque-là par leur immobilité, leur apparence rigide et figée. Il inventa des moyens, des *trucs* — comme on dit au théâtre — aussi ingénieux que simples, par lesquels il prêta la vie à ses personnages ; il composa des saynètes entières […]. »[320] Malgré le caractère convenu de l'éloge, très proche de celui de l'éditeur de Giacomo Campi, les qualités mentionnées devaient effectivement distinguer ces ombromanes à succès. Leur carrière et leur popularité peuvent, du moins, le laisser supposer, ainsi que le contenu des spectacles. Tout comme Félicien Trewey, Théo Revel développa non seulement son agilité digitale mais aussi son jeu, en composant « des saynètes entières », dont certaines furent reproduites dans le manuel (*Chez le dentiste*, *Le Troupier*).

Pratiquée par des professionnels qui évoluaient à mi-chemin entre le théâtre, la magie et le spectacle de curiosités, l'ombromanie faisait partie de la famille hétérogène des « attractions », où l'art du boniment, l'ingénierie bricoleuse et le spectacle du mouvement, préparaient au cinéma. Les rudiments en mécanique de Félicien Trewey, acquis dans l'atelier paternel, lui avaient non seulement permis de fabriquer d'ingénieux trucages mais aussi d'envisager la conception d'un nouveau système de projection, le « treweyorama » qui resta à l'état de croquis. Sa rencontre avec Antoine Lumière le conduit à intégrer le cinématographe à ses spectacles, ce qu'il fit avec succès lors d'une tournée en Angleterre. Il projetait alors ses propres films mais sa difficulté à se renouveler le maintint à l'écart de l'épopée des pionniers du cinéma[321].

Quelle place pour les ombres de figures ?

Le charme spécifique du théâtre d'ombres de figures qui opéra au tournant du XVIIIème siècle semble s'être atténué à mesure que se démultipliaient et se diversifiaient les recours possibles aux ombres. A nouveau, l'usage des termes utilisés (bien que l'analyse en soit toujours partielle et fragile), peut servir d'indicateur : l'expression « ombres chinoises » perdit de sa substance au cours du XIXème siècle et servit de plus en plus à désigner toutes formes d'ombres projetées (que ce soit celles de figures, des mains ou du corps entier) voire même d'ombres dessinées (concurrençant ce faisant le terme « silhouette »). Repris par ses successeurs, le théâtre des « Ombres chinoises » de Séraphin

[319] Félicien Trewey, *How it is done*, *op. cit.*, p. 18.
[320] Théo Revel, *Les Silhouettes à la main*, présenté par Henri de Graffigny, Paris, A.-L. Guyot, [s. d.], p. 7-10.
[321] Voir les développements « Un précurseur du cinéma ? » et « Premiers contacts avec le cinématographe », dans Yves Chevaldonné, « L' 'homme en morceaux, raccommodé', de Félicien Trewey au Professeur Trewey », art. cité.

consacrait de moins en moins de temps de représentation aux ombres de figures. Les pièces qui y étaient jouées n'étaient donc plus exclusivement des pièces de théâtre d'ombres : l'appellation, devenue trompeuse, était désormais celle d'une institution qui diversifiait son offre en reproduisant le modèle des Variétés. On allait voir aux « Ombres chinoises » des spectacles de marionnettes, des projections de lanternes magiques, etc.

Le théâtre d'ombres, qui avait bénéficié du succès des spectacles optiques, pâtit néanmoins de la surenchère technique des dispositifs qui risquaient de l'éclipser au profit d'autres spectacles plus efficaces pour séduire le public et plus rentables pour les professionnels. Il était voué à disparaître ou à rester marginal s'il ne se complexifiait pas. C'est l'intérêt des artistes qui, à l'époque des cabarets artistiques, permettra à la pratique de se renouveler, en se développant suivant des préoccupations esthétiques, moins immédiatement dépendantes de l'irrépressible surenchère de technicité et de spectaculaire. Avant cela, la pratique se pérennisa dans l'espace privé où s'entretint, tout au long du siècle, le goût des silhouettes découpées et des jeux d'ombres. Pour certains, le théâtre d'ombres fut un spectacle de réunion mondaine, exotique et raffiné ; d'autres le considérèrent comme un artisanat accessible, un divertissement à la portée de tous ou un jeu d'enfants aux vertus pédagogiques.

II.B. L'essor des théâtres de société et des pratiques privées

Une proportion importante des spectacles d'ombres en Europe furent des représentations privées et des divertissements domestiques. De la fin du XVIIIème siècle au début du XXème siècle, les pièces d'ombres corporelles furent majoritairement écrites pour des théâtres de société. Concernant les théâtres de figures, les objets et les imprimés vendus aux particuliers constituèrent peu à peu un répertoire et une imagerie abondantes, plus ou moins inspirés des spectacles publics. Tout au long du XIXème siècle, ces livrets et ces manuels, en proposant des variantes de pièces alors très populaires et en donnant des conseils de mise en œuvre, délimitèrent les pratiques du « théâtre d'ombres », son répertoire et son dispositif : utilisation de silhouettes découpées, d'un écran et d'une source lumineuse, et représentation d'une dizaine de titres parfois rassemblés, en France, sous le nom de « répertoire pour le transparent »[322]. L'abondance de cette production a néanmoins en partie éclipsé à nos yeux actuels les pièces et les dispositifs des spectacles publics qui, faute de trace documentaire, furent souvent assimilés à ceux des pratiques privées, or, il est nécessaire de les distinguer, ne serait-ce

[322] On peut mentionner les recueils publiés par Alphonse Giroux et Rabiot dans la première moitié du XIXème siècle : [auteur inconnu] *Répertoire du théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, Paris, A. Giroux, [s. d.]. [auteur inconnu] *Comédies et vaudevilles faits pour le théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, Paris, Rabiot, [s. d.].

que parce que les finalités et les conditions de productions diffèreraient sensiblement. C'est en tenant compte de ces différences que l'on peut cerner la manière dont chaque pratique façonna le répertoire, les techniques et l'esthétique du « théâtre d'ombres » en Europe de l'Ouest.

II.B.1. Les spectacles d'ombres « en » société[323]

Les spectacles d'ombres, sous toutes leurs formes, bénéficièrent de l'essor des « théâtres de société » au XVIIIème siècle[324]. Pour essayer de définir ces pratiques aux contours incertains, on peut s'appuyer sur les mises au point faites par Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimini dans l'introduction d'un ouvrage consacré aux théâtres de société[325]. Les deux principaux critères retenus concernent l'espace et le type de sociabilité :

> Toutes sortes d'espaces peuvent accueillir ces représentations, le caractère déterminant étant plutôt la manière d'investir ces espaces, d'organiser les rapports entre scène et salle, toujours très poreux, mouvants et réversibles, et de se situer dans l'espace social. Pour résumer […] les théâtres de société se situeraient de préférence dans ces zones non binaires à mi-chemin entre espaces privés et espaces publics. La variété des cas de figure est grande, aux contours estompés, pouvant aller sans solution de continuité de la sphère intime des théâtres de famille à l'officialité démonstrative et à large échelle des spectacles organisés au sein des cours seigneuriales, princières ou même royales.[326]

Concernant la proximité spécifique qui existait entre les comédiens et les spectateurs des théâtres de société, Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimini indiquent :

> La dénomination « théâtre de société » insiste ainsi sur la dimension collective de l'expérience d'un divertissement joué par une communauté dont les membres entretiennent des relations familiales, amicales ou simplement mondaines.[327]

Sans lever toutes les difficultés de définition[328], l'analyse sociologique apparaît particulièrement opérante pour cerner ces pratiques « en s'interrogeant sur le type de sociabilité qui sous-tend et organise les interactions entre les individus au sein de ces micro-sociétés théâtromanes » :

---

[323] Guy Spielmann, « Théâtre 'en' société ou 'de' société ? Pistes microsociologiques », dans *Espaces des théâtres de société, définitions, enjeux, postérité*, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 25-44.

[324] Notamment en France, mais aussi en Angleterre où des *private theatricals* fleurissaient dans les demeures aristocratiques, en Espagne ou dans la péninsule italienne, où la prégnance du modèle français était très palpable. Voir Marie-Emmanuelle Plagnol, Dominique Quero, *Théâtres de société au XVIIIème siècle*, Editions de l'Université de Bruxelles, 2005.

[325] Voir l'introduction dans Valentina Ponzetto, Jennifer Ruimini (dir.), *Espaces des théâtres de société, définitions, enjeux, postérité*, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 7-19.

[326] *Ibid.*, p. 8-10.

[327] *Ibid.*, p. 11.

[328] « L'une des difficultés présentées par l'étude du théâtre de société est ainsi celle de se superposer facilement à d'autres formes de théâtre amateur qui lui ressemblent sous plusieurs points, mais qui sont caractérisées par une dimension plus publique ou par un cadre institutionnel plus rigidement défini, à l'instar des fêtes de cour ou du théâtre de collège en langue vernaculaire. » *Ibid.*, p. 10.

> Diffuse et peu contraignante, puisque non explicitement codifiée ou définie, et pour cette même raison longtemps ignorée par la critique, cette sociabilité ludique paraît toutefois régie par des codes non-écrits de savoir-faire, des rapports hiérarchiques et des valeurs partagées. Pour Antoine Lilti, pionnier en la matière, elle correspond à la « vie de société », cette « forme de convivialité distinctive et mondaine dont les limites sont l'intimité et la vie familiale d'une part, les comportements publics d'autre part ». On peut ajouter qu'elle se détache néanmoins de la première par un plus haut degré de formalisation et de mise en scène de soi, et des deuxièmes par une plus grande souplesse et mesure de liberté. […] Elles [Certaines constantes] peuvent se résumer à une forte idée de communauté, centrée autour de valeurs idéologiques, morales et esthétiques partagées et volontiers reflétées par les spectacles mis en scène, et à une grande importance du principe de connivence.[329]

L'essor des théâtres de société, à partir du XVIIIème siècle, témoignait d'abord du goût des couches bourgeoises et aisées pour le théâtre. Elles s'inscrivaient dans des paysages institutionnels contraints, par la censure, les monopoles ou les interdits religieux, et permettaient d'y échapper. Elles furent parfois une réaction élitiste aux théâtres publics (leur répertoire et leurs spectateurs) auxquels on substituait un salon aristocratique ou bourgeois, une réunion de proches ou d'amateurs éclairés. Au XIXème siècle en particulier, elles pouvaient aussi manifester un rejet des théâtres officiels et commerciaux de la part de cercles d'artistes et d'avant-garde. Le théâtre de société offrait enfin une alternative à la pauvreté de l'offre dans certaines régions[330].

C'est principalement sous deux formes que les spectacles d'ombres pénétrèrent la sphère privée : comme théâtre d'ombres de figures découpées ou comme jeux d'ombres corporelles (du corps entier ou des mains). La première pouvait être présentée par des amateurs ou des professionnels, la seconde semble avoir été essentiellement le fait d'amateurs.

Théâtres de figures professionnels et amateurs

Contrairement aux jeux d'ombres corporelles, la limite était souvent poreuse entre le caractère amateur ou professionnel, public ou privé des théâtres d'ombres de société. La demande de représentations privées fournissait aux entrepreneurs un revenu complémentaire, si ce n'était leur revenu principal. En plus des spectacles publics, certains proposaient leurs services aux particuliers, souvent des aristocrates. Séraphin à Versailles, parallèlement aux représentations données quotidiennement à l'hôtel Lannion, se produisait aussi à la cour, comme l'indique l'auteur des *Mémoires de Cléry* : « [La Reine] m'ordonna de traiter avec lui pour trois représentations par semaine pendant le carnaval. […] Ce spectacle amusa beaucoup la cour. »[331] D'après les indications de Joan

[329] *Ibid.*, p. 12.
[330] En plus de l'ouvrage collectif déjà cité, voir Jean-Claude Yon, « Le théâtre de société au XIXème siècle, une pratique à redécouvrir », dans Jean-Claude Yon, Nathalie Le Gonidec, *Tréteaux et paravents, le théâtre de société au XIXème siècle*, Creaphis Editions, 2012 p. 13-29.
[331] *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 2-3.

Amades, à Barcelone, dans les années 1801-1802, l'artiste Jaume Chiarini, en plus du spectacle d'ombres présenté tous les jours au public barcelonais, proposait également des séances privées : « […] il annonçait que s'il y avait des personnes désireuses de profiter du spectacle de manière particulière et privée, il s'efforcerait de les satisfaire, si on le prévenait à l'avance. »[332] L'artiste de rue interrogé par Henry Mayhew à Londres disait aussi se rendre parfois dans les familles, à l'occasion de festivités : « Pour participer à une réception, nous recevons généralement une livre, et il se peut que nous en recevions trois ou quatre pendant les fêtes de Noël, voire une douzaine […] Quand vous allez chez un gentleman, cela dépend […]. »[333] A la fin du siècle, profitant du regain d'intérêt suscité par les théâtres d'ombres de cabaret, le prestidigitateur Alber, outre la publication de plusieurs manuels pour les amateurs et les familles, proposait des spectacles privés d' « ombres chinoises » ainsi que des séances de projections[334].

Concernant les pratiques amateures, plusieurs expériences documentées dans différents pays laissent supposer qu'elles furent relativement fréquentes. Alors que dans tous les milieux, il y avait des théâtres de société, le théâtre d'ombres put être envisagé comme une alternative au théâtre d'acteurs par des individus socialement éloignés du théâtre, ou par des personnes plus manuelles comme les artistes ou les artisans. En 1837, un employé des douanes au Crotoy, Joseph-François de Paule Eudel, eut l'idée d'improviser un théâtre d'ombres car, d'après le témoignage de son fils, « les sujets de distraction faisaient absolument défaut au Crotoy »[335]. Il souhaitait reproduire les Ombres chinoises du théâtre de Séraphin, où il avait pu se rendre en 1812, alors qu'il était en pension à Boulogne. Le dispositif ne nécessitant pas un investissement conséquent, il était à la portée des économies modestes du foyer. Joseph-François Eudel faisait tout : le dessin des silhouettes, la peinture des décors, l'écriture des pièces, la composition de la musique, l'interprétation et la manipulation. Le carton des silhouettes était fabriqué en collant plusieurs feuilles de papier, les figures étaient articulées et manipulées au moyen de fils de fer et de deux tiges qui prolongeaient les jambes. La configuration du théâtre dans l'espace domestique était le suivant :

---

[332] « […] *anuncià que si hi havia qui desitgés fruir de l'espectacle amb caràcter particular i privat, procuraria satisfer-lo i acontentar-lo, si ho avisava amb temps.* » Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, *op. cit.*, p. 61.

[333] « *For attending parties we generally gets a pound, and, perhaps, we may get three or four during the Christmas holiday time, or perhaps a dozen, for it's according to the recommendation from one to another. If you goes to a gentleman's house, it's according to whether you behave yourself in a superior sort of a manner ; but if you have any vulgarity about you you must exaunt, and there's no recommendation.* » Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*, *op. cit*., vol. 3, p. 76.

[334] On peut lire sur une de ses annonces : « Le prestidigitateur Alber […] ne donne ses séances que dans les salons et les maisons d'éducation. Il insiste sur ce point qu'il ne donne jamais de séance dans des endroits publics, tels que cafés, théâtres, etc. » Annonce imprimée au revers de la couverture d'un de ses manuels (Alber, *Les Théâtres d'ombres chinoises*, Paris, E. Mazo, 1896).

[335] Concernant le théâtre de Joseph-François de Paule Eudel, voir la préface dans Paul Eudel, *Les Ombres chinoises de mon père*, *op. cit.*, p. 7-10.

> Nous avions un petit salon s'ouvrant sur la cuisine. Le premier servait au public, et la seconde formait le foyer, les coulisses et le magasin d'accessoires. Les jours où l'on jouait la comédie, on enlevait la porte de communication pour la remplacer par une autre en bois noir ayant une large baie au centre. Au moyen de taquets s'y fixait un châssis de bois recouvert de papier tendu et représentant le décor peint à l'aquarelle dans des tons chauds et vigoureux. L'ombre des marionnettes venait s'y détacher en noir opaque. […] Pour l'éclairage, un humble quinquet en fer-blanc fixé derrière le rideau, sur une planchette mobile, glissait entre deux tringles de bois clouées au plancher. En avançant ou en reculant ce réflecteur on réglait la lumière à volonté.[336]

Les convives, tels que les décrit Paul Eudel, étaient des travailleurs du milieu maritime et des enfants. Les invités assistaient gratuitement aux représentations à l'occasion desquelles « un excellent cidre de pomme fabriqué à la maison arrosait la grosse pâtisserie picarde »[337]. Ensuite nommé vérificateur des douanes à Nantes, Joseph-François Eudel y renouvela l'expérience avec succès en 1841. Concernant les pièces jouées, Paul Eudel indique qu'« un défilé d'animaux, entremêlé de réflexions amusantes et scientifiques, servait régulièrement de prologue » et que la plupart des pièces étaient des réécritures de classiques ou de contes (*Le Malade imaginaire*, *L'Avare*, *Robinson Crusoé*, *Cendrillon*…) et de pièces de son temps (comme la féerie de Desaugiers *La Chatte merveilleuse* ou le proverbe de Dorvigny *Les Battus paient l'amende*)[338].

Également dans un milieu modeste d'artisans, le théâtre d'ombres mécaniques d'Emmanuel Cottier (1858-1930) à Carouge, dans la banlieue de Genève, fut aussi une forme de théâtre d'ombres de société qui, installé dans l'atelier de l'horloger, et sans ambition artistique ni littéraire, réjouissait les enfants et les petites gens du quartier. Emmanuel Cottier était le continuateur du bijoutier Pierre-François Charbonnier (1828-1881) auquel il avait racheté le théâtre d'automates[339]. Le poids économique et le dynamisme de l'horlogerie, de la bijouterie et de la joaillerie dans le canton favorisaient cette transmission des savoir-faire en mécanique de précision et le goût pour les petits objets complexes et raffinés (montres-bijoux, boîtes à musique, oiseaux chantants, tabatières…). D'après son petit-fils, Jean-Pierre Cottier, il s'était aussi inspiré des Ombres chinoises de Séraphin, dont il avait repris *Le Pont cassé*[340]. Aidé de sa femme pour les représentations, et d'amis peintres pour le dessin des silhouettes et des décors, Emmanuel Cottier combinait donc l'art des ombres projetées et celui des automates. Il disait s'adresser à un public non lettré, d'enfants et d'ouvriers. Ses pièces évoquaient la vie ordinaire des rues et des bords du lac Léman, et s' inspiraient de chansons et de comédies populaires[341]. La description que l'historien Alfred Chapuis fait de l' « esprit cabinotier » qui

---

[336] *Loc. cit.*
[337] *Loc. cit.*
[338] *Loc. cit.*
[339] Alfred Chapuis, Edouard Gélis, *Le Monde des automates*, Genève, Slatkine, 1984, p. 339.
[340] Jean-Pierre Cottier, *Le Théâtre d'ombres d'Emmanuel Cottier*, album inédit conservé au musée d'Art et d'Histoire de Genève, 2003, p. 4.
[341] Voir les propos rapportés d'Emmanuel Cottier dans Albert Haubrechts, « Les petits bonshommes de laiton de 'papa Cottier', horloger genevois », *La Tribune de Genève*, 23 janvier 1927.

caractérisait les petits ateliers d'horlogerie de la fin du XIXème siècle à Genève peut donner une idée du ton et de la verve d'Emmanuel Cottier : « vif, gouailleur, farceur, mais bon enfant qui a fait naître tant de bons mots, tant d'anecdotes amusantes, toujours pleines de saveur et de saine philosophie »[342]. Son théâtre fut remarqué par la presse locale. On y louait son ingéniosité mécanique mais aussi ses talents d'interprète, de comédien et de chanteur :

> Il y a quelques jours, au Casino de Rolle, un brave homme, tout à la fois acteur, chanteur et metteur en scène, réussit à tenir sous le charme, deux heures durant, une salle de spectateurs sinon blasés, du moins avertis, et qui prenaient le plus grand plaisir à cette représentation.[343]

Si un journaliste écrivait avoir admiré son théâtre dans « la boutique de Carouge »[344], l'auteur de ces lignes indique qu'Emmanuel Cottier put occasionnellement se produire à l'extérieur. Jean-Pierre Cottier, sans apporter davantage de précisions, évoque des « manifestations locales ». La présence de la presse et l'occurrence de représentations hors de l'atelier indiquent que le théâtre d'Emmanuel Cottier glissa du spectacle informel de quartier vers une pratique plus régulière et aguerrie, relayée par la presse.

Le théâtre d'ombres, comme spectacle privé, connut au XIXème siècle un développement remarquable à Barcelone, où il était identifié comme un spectacle de Carême. Alors que la saison théâtrale était interrompue, il était toléré car jugé inoffensif par les autorités religieuses. D'après l'ethnographe catalan Joan Amades, ce sont les représentations de Jaume Chiarini, en 1801-1802, qui firent découvrir (peut-être redécouvrir) le théâtre d'ombres au public barcelonais, suscitant un véritable engouement qui dura pendant plusieurs décennies[345]. Il devint d'usage parmi les familles distinguées de Barcelone, d'abord le soir des dimanches de Carême, puis également en semaine tout au long de l'année, d'organiser des soirées, auxquelles les proches et les amis étaient conviés pour assister à un spectacle d'ombres. Joan Amades donne plusieurs indications concrètes sur l'organisation et le déroulement de ces réceptions :

> [Elles] étaient l'occasion d'une conversation agréable et d'une réunion de famille, qui se terminait par un rafraîchissement, pour lequel il était de rigueur de prendre un chocolat fait dans un couvent […]. On y trempait des *secalls* [biscuits secs] ou des *melindros* [calissons] qui, pour être bons, devaient provenir du Forn dels Angels [four des anges]. […] Il était courant de dire son chapelet dans l'obscurité. Puis on

[342] Alfred Chapuis, « Les anciens ateliers », *Le Livre d'or de l'horlogerie, cinquantenaire du Journal suisse de l'horlogerie*, Genève/Neuchâtel, [1926], p. 8.
[343] Extrait d'un article de journal (6 octobre 1927), cité dans Alfred Chapuis, « Emmanuel Cottier, l'ami des collectionneurs », *A Travers les collections d'horlogerie*, Neuchâtel, La Baconnière, [s. d.], p. 268.
[344] Albert Haubrechts, « Les petits bonshommes de laiton de 'papa Cottier', horloger genevois », *La Tribune de Genève*, 23 janvier 1927.
[345] Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, *op. cit*, p. 60 et suiv.

> dînait et on allait au spectacle, qui devait se terminer un peu avant neuf heures, heure à laquelle tout le monde essayait d'être rentré chez soi […].[346]

La coutume se répandit. Des petites associations de sept familles se constituèrent, chaque famille étant chargée d'organiser une réception l'un des sept dimanches de Carême :

> En général, les spectacles avaient toujours lieu dans la maison de la même famille, celle où il y avait une pièce ou un local réunissant les meilleures conditions pour la réunion. Chaque dimanche, il était organisé par une famille différente, qui devenait comme l'impresario du spectacle, invitait ses amis et payait les frais de la représentation.[347]

La diffusion et la ritualisation de ces pratiques firent émerger un nouveau type d'artiste populaire, appelé « *sombrista* », auxquels les familles organisatrices pouvaient faire appel « moyennant une modeste rétribution » :

> Ils apportaient l'appareil de scène, de sorte que la famille organisatrice, si elle le souhaitait, n'avait à s'occuper de rien. Différents prix étaient fixés selon si le *sombrista* devait avoir avec lui tout le personnel ou si l'un des membres de la maison où se tenait la représentation, ou l'un des invités, désirait donner la réplique. Quand c'était le cas, une courte répétition devait être faite à l'avance pour l'intégrer à la farce. Le *sombrista* transportait l'écran, la lampe, les figurines et les autres artefacts dans une boîte. Autrefois, l'écran ou la scène s'installait, tant bien que mal, dans l'encadrement d'une porte. Ceux qui devaient se produire sans être vus du public, s'installaient à l'intérieur de la pièce.[348]

La disposition décrite par Joan Amades devint la configuration typique des théâtres de société en Catalogne pour lesquelles l'expression « *teatro de sala y alcoba* » se généralisa au XIXème siècle[349].

---

[346] « *Aquestes reunions eren motiu ocasió de plaent conversa i tertúlia familiar, que solia acabar amb un refresc, en el qual era de rigor prendre xocolata feta en algun convent, i prou es preocupaven els amos de la casa de dir quin era i els convidats de ponderarne l'excellencia. La xocolata era sucada amb secalls o melindros, que, per a ésser bons, havien d'ésser del Forn dels Angels.* […] *Era corrent de dir el rosari a entrada de fosc. Després sopaven i acudien a l'espectacle, que es feia que acabée un xic abans de les nou, hora en qué tothom procurava ésser a casa* […]. » *Ibid.*, p. 67.

[347] « *Era general que els espectacles fossin fets sempre a casa d'una mateixa familia, la que tenia una sala o local que reunis més bones condicions per a la tertúlia. Cada diumenge corria l'organotzació a càrrec d'una familia diferent, que venia a ésser com l'empresària de l'espectacle i convidava les seves amistats i pagava les despeses de la funció.* » *Ibid.*, p. 68.

[348] « […] *mitjançant un humil pagament. Ells es portaven l'aparell escènic ; de manera que la familia organitzadora no havia de preocupar-se de res, si aixi ho desitjava. Es feien diversos preus segons el 'sombrista' hagués de portar-se tot el personal o hi hagués algú que desitgés prendre part en el dialèg entre els familiars de la casa on era donada la representació o entre els seus contertulis. Quand era així, calia fer prèviament un petit assaig per encaixar la farsa. El 'sombrista' portava dintre d'una caixa la pantalla, el llum, les figures i altres artefactes. La pantalla o escenari solia ésser installat, com millor es podia, en el marc d'una porta. Els qui havien d'actuar sense éssers vistos pel public, s'installaven dintre de l'habitació.* » *Ibid.*, p. 68.

[349] « Nous ne connaissons pas la date exacte d'apparition de ce concept, mais notre hypothèse le rattache aux représentations théâtrales d'ombres chinoises dans la sphère privée. [...] L'utilisation de la salle et de l'alcôve fut presque une évidence, en raison des caractéristiques de ce type de représentation qui exigeait un espace où les manipulateurs d'ombres pouvaient se cacher, et certainement aussi en raison de la similitude de cet espace avec celui d'un théâtre : alcôve-scène, salle-plateau. [...] au fil du temps, ces 'théâtres d'ombres' deviendront des théâtres pour acteurs [...] il est intéressant de noter que la même expression est utilisée pour désigner aussi bien l'espace de la maison, à proprement parler, que des locaux loués pour ces spectacles, ainsi que pour les représentations à domicile. » [*No sabemos la fecha exacta en que aparece este concepto, pero nuestra hipótesis*

Parmi ces professionnels, Joan Amades donne quelques noms. Joan Valls par exemple fut réputé pour les spectacles qu'il donnait chez la famille Corbelles. Le *sombrista* Nevas jouit également d'une grande popularité auprès des familles fortunées. Andreu Gavarró, peintre de profession, eut du succès auprès d'une clientèle plus modeste[350].

La famille Cuyàs fut l'une des dernières grandes familles de Barcelone à organiser régulièrement des représentations de théâtre d'ombres. Les spectacles étaient assurés par plusieurs membres de la famille et par des comédiens. Des soirées étaient organisées chaque semaine, de 1865 à 1877, de l'automne au printemps, et furent accompagnées d'un journal, *L'Entreteniment* [le divertissement], dans lequel étaient publiés des poèmes, des feuilletons, des chansons, souvent comiques, et le programme des séances (« représentation en ombres du jour » [*funció sombrista de avuy*]). Le numéro du 31 décembre 1876 annonçait le programme suivant :

> 1° Une grande symphonie du maestro Verdi interprétée au piano par un artiste bien connu de la maison.
> 2° Un stratagème [*gatada*] en un acte, pièce originale de M. Serafí Pitarra
> *LA BOUTIFARRE DE LA LIBERTE*.
> 3° Un autre stratagème, original, en un acte du même auteur
> *LES PILULES DE HOLLOWAY*.
> 4° La danse fantastique
> *LES OMBRES BLANCHES*.
> Avec lesquelles se terminera la représentation.
> (A noter) Dans un des interludes, on jouera
> *Une tombola innocente*.[351]

Les représentations privées de théâtre d'ombres ne se limitaient pas aux couches privilégiées de la société. Les familles moins fortunées s'organisaient également en petites sociétés mais il était rare que les spectacles se tiennent dans les maisons. D'autres lieux étaient investis comme les

---

lo relaciona con las representaciones teatrales de sombras chinescas en el ámbito privado. […] *La utilización de la sala y alcoba surge casi obligada por las características propias de este tipo de representación, que precisaba de un espacio donde poder esconderse los manipuladores de las sombras y seguramente por la similitud de este espacio con un teatro : alcoba-escenario, sala-platea.* […] *con el tiempo estos 'teatrets d'ombres' se convertirían en teatros para representar espectáculos con actores* […] *resulta interesante constatar que se denomina bajo la misma expresión sala y alcoba tanto al espacio de la casa, propiamente dicho, como a esos locales alquilados para representar las funciones, como también las representaciones caseras.*] Núria Ruiz Comín, « El teatro de sala y alcoba en la Catalunya del siglo XVIII, un acto social en un espacio privado e íntimo », *Revista de historia moderna* , n°30, 2012, p. 251-265.

[350] Voir Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, *op. cit*, p. 70.

[351] « *1° Una gran sinfonía del Mestre Verdi executada al piano per un artista molt conegut á casa seva.*
2° La gatada en 1 acte, original de D. Serafí Pitarra
LA BUTIFARRA DE LA LLIBERTAT.
3° Altra gatada en 1 acte original del mateix autor
LAS PILDORAS DE HOLLOWAY.
4° Lo ball fantastich de
LAS SOMBRAS BLANCAS.
ab que se acabar á la funció.
(Nota) En un dels intermedis se fara
Una inocenta rifa. » *L'Entreteniment*, n°7, 31 décembre 1878.

arrière-boutiques, les ateliers… Concernant le milieu des artisans, Joan Amades cite longuement le témoignage d'Aureli Capmany dont voici un extrait :

> Le théâtre mentionné s'appelait « Ratapinyada » [chauve-souris], nom très approprié au type de spectacle. Le spectacle de référence eut lieu dans l'arrière-boutique d'un maître tourneur. Un luminaire à deux becs éclairait la pièce, c'est-à-dire la salle à manger, qui était remplie par l'assistance, car c'était une première. La foule était en excès, et ceux qui ne pouvaient entrer dans la salle, le tourneur les pria de rester dans la boutique pour jouer au *quinto*.
> Une cloche donnait le signal du début. Le rideau se leva. La comédie représentée était *L'aprenent sabater magre i burleta* [l'apprenti savetier maigre et moqueur]. Comme les personnages de cette petite pièce sont nombreux et que le garde-manger où se cachaient les interprètes était petit, il y en avait un qui faisait deux voix, un autre qui en faisait trois, et il arrivait parfois qu'on ne sache pas quel personnage était en train de parler, surtout quand celui qui tenait le rôle devait lire, car à ce moment-là, le mouvement s'arrêtait.[352]

Ces spectacles d'ombres dans les foyers plus modestes furent favorisés par l'impression de silhouettes à découper, parfois accompagnées de textes, par les éditeurs barcelonais Antonio Bosch et Juan Llorens. Ces planches et petits livres pour « ombres chinoises »[353] n'étaient en fait qu'une partie de la production massive de feuilles et de livrets que les libraires et les colporteurs vendaient en quantité au XIXème siècle. Appelés « *plecs de fil i canya* », ces imprimés populaires (souvent de simples « feuilles » [*plecs*]) étaient présentés suspendus à des fils au moyen de pinces en bois [*fil i canya*][354].

D'après Joan Amades, le type des pièces représentées dans la sphère privée évolua. Au début, il s'agissait de simples dialogues inspirés des *romanços populars*. On ne sait pas s'ils furent écrits spécifiquement pour le théâtre d'ombres. Ils étaient joués avec deux figures dont les mouvements étaient limités[355]. Parmi ces dialogues comiques il y avait : *Els fastics* [les dégoûtants], *La sogra i la nora* [la belle-mère et la belle-fille], *Caló i Teresa*. Il y eut ensuite des textes plus complexes, avec davantage de personnages et des décors. Elles étaient parfois signées « *per lo sombrista A. A. y E.* »[356] ou « *per lo sombrista Andreu Amat* »[357]. Les titres étaient : *L'advocat o lo pagès que pretén plet* [l'avocat ou le

---

[352] « *El teatre de què fem menció era anomenat* Rata-pinyada*, nom molt adequat a la mena d'espectacle. La funció de referència era feta a la rebotiga d'un mestre torner. Una llumenera de dos brocs aclaria la sala, o sia el menjador, que estava atapeït de concurrents, car es tractava d'una estrena. La concurrència era excessiva i, com que no cabien a la sala, el torner els pregà que una part restessin a la botiga a jugar al* quinto*. Una campaneta donà el senyal de començar. S'alçà el teló. La comèdia que es representava era* L'aprenent sabater magre i burleta*. Com que els personatges d'aquesta obreta són molts i el rebostet on estaven amagats els actuants era molt reduït, tal hi havia que feia dues veus i tal altre que en feia tres, amb la qual cosa suceïa que de vegades no se sabia quin personatge era el qui parlava, sobretot quan tocava llegir al qui tenia la figura, perquè llavors parava el moviment.* » Aureli Capmany, *Ombres Xineses*, cité dans Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, *op. cit.*, p. 72-78.
[353] Sur les planches de Antonio Bosch et Juan Llorens l'expression inscrite est en espagnol « *sombras chinescas* ».
[354] Voir par exemple le catalogue d'exposition Josep Ache, *Carregat de romanços ! Plecs de fil i canya del llegat Pau Vila de la Fundació Bosch i Cardellach*, Fundació Bosch i Cardellach, 2013.
[355] Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, *op. cit.*, p. 79.
[356] C'est le cas de *Entremes nou, lo casat que tractan criadas viu de cosas regaladas*, imprimé à Barcelone par Francesc Vallés, [s. d.]. Les initiales « A. A. y E » sont celles d'Andreu Amat i Esteve (1827-1875).
[357] C'est le cas de *Entremes, lo advocat o lo pagés que pretent plet*, imprimé à Barcelone par A. Sierra, 1867.

paysan qui porte plainte], *Las nous espantadoras o la treta de dos estudiants* [les noix effrayantes ou le stratagème des étudiants], *Don Policarpo o lo pare repetanti y la mare vanitosa* [Don Policarpo ou le père repenti et la mère orgueilleuse], *Casat que, tractant criades, viu de coses regalades*... Les familles jouaient aussi les pièces des *plecs de fil i canya*. Parmi elles deux furent très populaires : *El casament d'en Saldoni i la Margarida* [le mariage de Saldoni et Margaret] et *L'aprenent sabater* [l'apprenti savetier] dont il exista différentes éditions, des copies et des parodies. Les facéties d'étudiants dans *Estudiants que ixen de pena per atipar-se a costa agena* [des étudiants qui s'en sortent en s'empiffrant aux dépens d'autrui] ou les aventures du voleur Tinyeta (dans *Las astucias d'en Tinyeta* [les ruses de Tyneta]) étaient aussi très populaires[358]. A partir de 1859[359], les imprimeurs Juan Llorens et Antonio Bosch éditèrent des planches sur le modèle des imagiers français d'Epinal et de Metz. En 1863, Juan Llorens publia également des livrets. Les thèmes et les personnages de ces livrets étaient similaires à ceux des imagiers français mais les intrigues étaient nouvelles. Juan Amades indique par exemple que les silhouettes éditées à Metz ou Epinal pour jouer *Le Magicien Rothomago*, étaient, chez Juan Llorens, accompagnées de deux textes : *Merlin el encantador* [Merlin l'enchanteur] et *El diablo de la cesta* [le diable au panier][360]. Mais ces textes n'eurent pas le succès escompté : Antonio Bosch ne publia aucun livret et Juan Llorens seulement quelques-uns. Contrairement aux *sainetes* et *entremeses* précédemment mentionnées, ils étaient en castillan, ce qui, d'après Joan Amades, expliquerait leur diffusion limitée.

A la suite de plusieurs études[361], on peut effectivement corréler le succès des théâtres d'ombres et l'essor du théâtre de langue catalane. Depuis le XVIIIème siècle, le catalan au théâtre n'était utilisé que dans les spectacles de société ou dans les intermèdes. Les pièces étaient des traductions ou des adaptations de formes brèves du théâtre castillan de l'époque baroque. A la fin du XVIIIème siècle, une nouvelle génération d'auteur, parmi lesquels Andreu Amat (qui signait « *per lo sombrista Andreu Amat* »[362]), œuvra pour légitimer le théâtre écrit et joué en catalan et pour que des pièces catalanes soient représentées sur les scènes officielles. L'engagement de ces auteurs fut soutenu par le

[358] Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, *op. cit.*, p. 82.
[359] *Ibid.*, p. 84.
[360] *Ibid.*, p. 86.
[361] Ce développement s'appuie sur les hypothèses de Núria Ruiz Comín dans « El teatro de sala y alcoba en la Cataluna del siglo XVIII, un acto social en un espacio privado e íntimo », art. cité. Voir également Gabriel Sansano, « De l'herència barroca al quadre de costums, les primeres passes del teatre vuitcentista (1770-1845) », *Anuari Verdaguer, revista d'estudis literaris del segle XIX*, n°17, 2009, p. 439-456.
[362] Parmi ces « *plecs de fil i canya* » signés par la formule « *per lo sombrista Andreu Amat* » (ou par les initiales A. A. y E.) on peut citer les « *entremeses* » : *Lo advocat o lo pagés que pretent plet* (Barcelone, A. Sierra, 1867), *Las nous espantadoras ó la treta de dos estudiants* (Barcelone, Vallés, [s. d.]), *Sagaratas de vehins inconsecuents* (Barcelone, Narciso Ramirez, 1869) ; ou encore la « *sainete* », *Don Policarpo* (Barcelone, Francisco Vallés, [s. d.]) précédée de la mention « *conforme lo compongué lo sombrista A. A. y E. titulat : D. Policarpo* ». A propos d'Andreu Amat i Esteve, voir sa notice biographique dans l'encyclopédie en ligne enciclopedia.cat.

dynamisme des pratiques privées et par les imprimeurs qui, à Valence et à Barcelone, jouèrent un rôle essentiel pour diffuser et faire reconnaître leurs travaux. Enormément de textes en catalan furent ainsi écrits et imprimés pour les théâtres de *sala i alcoba* (alors souvent des théâtres d'ombres). Ce fut donc d'abord de cette abondante production de *sainetes* et *entremeses*, pour les théâtres de société et la sphère privée, que le théâtre catalan émergea, préparant la voie aux grands dramaturges de la deuxième moitié du XIXème siècle. L'essor du théâtre catalan, celui des théâtres de société et des théâtres d'ombres furent ainsi étroitement liés et leur dynamisme conjoint généra des influences réciproques, formelles et thématiques, qui restent encore à explorer.

Jeux d'ombres corporelles

A la fin du XVIIIème siècle, plusieurs pièces dialoguées, à interpréter en ombres humaines derrière un écran, furent écrites pour des théâtres de société. Le préfacier de *L'Heureuse Pêche* (publiée en 1770) décrivait ainsi le dispositif de ce type de spectacle, parfois appelé « ombres humaines », « ombres vivantes » ou « ombres espagnoles » :

> Le mécanisme nécessaire pour l'exécution de ces sortes de pièces est aussi simple que surprenant quand on ne les connaît pas : on met un papier huilé bien tendu, ou deux draps l'un sur l'autre, à la place de la toile qui ferme le théâtre. (Le papier huilé vaut mieux, parce qu'on ne voit point la lumière au travers.) Ensuite on place une seule bougie, ou deux collées ensemble, si le théâtre est fort grand, à environ sept pieds du papier huilé ; et les acteurs étant entre le papier et la bougie, font voir leur ombre sur le transparent […].[363]

Le préfacier indique que ce genre d'amusement venait d'Espagne :

> Le genre de drame dont je donne aujourd'hui un essai est, à ce qu'on m'a dit, très usité en Espagne : il est nouveau à Paris ; ce sera le seul mérite de celui qu'on va lire, qui fait, pour un théâtre de société, n'eut jamais été mis au jour sans cela.[364]

Si l'origine espagnole des spectacles d'ombres humaines est difficile à prouver, on peut cependant rappeler notre hypothèse concernant l'expression « ombres italiennes » qui fut peut-être utilisée pour désigner des numéros d'ombres humaines[365]. Le préfacier présente sa pièce comme un premier essai et incite d'autres auteurs à faire un usage plus professionnel du procédé :

---

[363] Préface dans [auteur inconnu] *L'Heureuse Pêche, comédie pour les ombres à scènes changeantes*, Paris, Le Jay, 1770, p. 5-9.

[364] *Loc. cit.*

[365] Voir les articles parus dans la presse anglaise au XVIIIème siècle, précédemment cités. On peut redonner celui du *Ari's Birmingham Gazette* (1759) qui annonçait : « […] une scène magique de pantomime avec des personnages grotesques, appelée *Les Ombres italiennes* […] » [*a Pantomimical Magic Scene in Grotesque Characters, call'd* The Italian Shadows] *Ari's Birmingham Gazette*, 23 juillet 1759.

> […] mais dans un temps où le goût de jouer la comédie est universellement répandu, j'ai cru faire plaisir aux amateurs de leur procurer une façon nouvelle de s'amuser et d'amuser les autres ; et si quelqu'un, avec plus de talents que je n'en ai, veut se donner la peine de mieux calculer que je n'ai fait les effets de l'ombre, il verra que c'est un moyen très agréable d'employer sur nos théâtres la magie avec une vraisemblance qui étonne ; d'un autre côté, il faut se prêter à l'illusion de ne voir que des ombres, agir, se conduire et avoir des intérêts comme les hommes : mais cela n'est pas difficile, on reconnaît les traits du visage sur le transparent, et le son de la voix fait aisément distinguer les acteurs, qui ne peuvent faire le moindre mouvement qu'on ne l'aperçoive sans peine.[366]

Cette humilité conventionnelle du préfacier, qui souligne la modestie de son entreprise et imagine de futurs écrits, plus ambitieux, destinés aux scènes publiques, nous rappelle une des caractéristiques du théâtre de société : « […] il imite, détourne ou invente de nouveaux genres, susceptibles de s'épanouir sur les scènes publiques, en France et à l'étranger, tout particulièrement dans une Europe tournée vers le modèle culturel français. Lieu de passage, donc, des textes, des auteurs, des acteurs et des esthétiques […]. »[367] Dans sa correspondances avec Diderot, le baron von Grimm (1723-1807) formulait un vœu comparable à celui du préfacier de *L'Heureuse Pêche*. Craignant l'appauvrissement latent de cet « amusement de société », qui risquait d'être « étouffé dès sa naissance par la fureur de jouer des proverbes », Grimm exprimait le souhait d'avoir bientôt « un théâtre complet de pareilles pièces », afin de permettre à ce divertissement qu'il jugeait « aussi spirituel que noble » de devenir un art plus abouti, usant habilement de ses possibilités : « Il se prête même 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 avec sa proie par-dessus la chandelle en arrière, et, sur la toile, il aura l'air de s'envoler avec lui par les airs. »[368]

Contrairement à l'ombromanie, les ombres humaines n'investirent que très ponctuellement les scènes publiques et professionnelles. Sous forme de pantomimes ou de danses de caractères, leur apparition ne constituait par exemple qu'une scène dans les pièces des théâtres des boulevards ou un numéro dans les programmes hétéroclites des troupes itinérantes[369]. L'intérêt pour les ombres corporelles se manifesta surtout dans les salons où, comme le pressentait Grimm, leur mode croisa celle des « proverbes dramatiques ». C'est le peintre et talentueux ordonnateur de fêtes, Louis Carrogis de Carmontelle (1717-1806), qui formalisa le genre et ses recueils suscitèrent l'engouement pour ces

---

[366] Préface dans *L'Heureuse Pêche, comédie pour les ombres à scènes changeantes*, *op. cit.*, p. 5-9.

[367] Introduction dans Marie-Emmanuelle Plagnol, Dominique Quero, *Théâtres de société au XVIIIème siècle*, *op. cit.*, p. 9.

[368] Lettre du 15 août 1770 publiée dans Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris, Furne, 1829, tome 7, p. 49-50.

[369] « Je me souviens d'avoir été singulièrement émerveillé dans mon enfance par le noble jeu appelé *schattenspiel* en allemand, représenté par des comédiens ambulants avec beaucoup de succès. On met à la place de la toile du théâtre des papiers huilés bien tendus, ou bien une toile blanche bien tendue. A sept ou huit pieds en arrière de cette tenture on pose sur le théâtre une chandelle ; en plaçant les acteurs entre cette chandelle et la toile tendue, la lumière qu'ils ont derrière eux projette leurs ombres sur cette toile tendue ou sur le papier transparent, et les montre aux spectateurs avec tous leurs mouvements et gestes. » *Loc. cit.*

modestes comédies de mœurs. Sa prolifique production comprend trois proverbes pour ombres corporelles, analysés dans un article par Valentina Ponzetto. Accessibles aux enfants, ces proverbes s'adressaient avant tout à un public d'adultes, capables de saisir les allusions, les renvois aux débats du temps et les références littéraires. Les trois pièces, aux intrigues sentimentales ou domestiques ordinaires, ont un point commun qui justifiait le dispositif choisi : l'intervention du diable. « Inoffensif et bouffon » dans *Le Père avare*, il est farceur, rusé et secondé par une troupe de diablotins dans *Robert le diable* ; il devient sévère et effrayant dans *Les Enfants désobéissants*[370]. Pour représenter ces personnages diaboliques, les acteurs étaient invités à user des effets que permettaient les ombres projetées : « Le diable viendra en sautant par-dessus la bougie, ce qui lui donnera l'air de tomber d'en haut, et lorsqu'il s'en ira avec quelqu'un, ils sauteront ensemble, en partant d'auprès de la toile, par-dessus la bougie, ce qui leur donnera l'air de s'envoler. Il y aura plusieurs autres moyens qui seront indiqués dans les pièces. »[371] Plus d'un siècle plus tard, en 1885, Sarah Lovina Stocking[372] publiait un manuel très complet, *Shadow Pictures, Pantomime, Charades, Tableaux*, qui fournissait aux amateurs nombre de petites formes dramatiques à interpréter chez soi en ombres corporelles : des proverbes, des imitations de tableaux, des saynètes, avec des détails sur la mise en scène, sur les costumes et les accessoires et des consignes exigeantes[373].

Au tournant du XIXème siècle, les ombres humaines étaient davantage considérées comme un divertissement familial. L'essayiste et dramaturge Paul Verdun, en 1905, publia dans la collection « Soirées en famille » deux pièces à jouer en ombres corporelles (parmi d'autres pièces à jouer chez soi en famille) : *La Plaisante Aventure d'Arlequin* et *La Dispute au café*, toutes deux sous-titrées « ombres en un acte, à six personnages hommes »[374]. Présentées comme des pièces pour « ombres vivantes », ces pantomimes étaient une succession de scènes mimées, ponctuées de rares répliques : l'intérêt de l'exercice résidait désormais dans l'art du geste complexifié par le dispositif. Le texte se présente comme une longue description, très précise, des actions, des propos, des réactions, des attitudes des personnages pour chaque scène. Tandis que Carmontelle, dans la préface de ses proverbes d'ombres dialogués, mettait l'accent sur les techniques propices au registre merveilleux, Paul Verdun, pour ses pièces d'ombres silencieuses, insistait sur l'art de la pantomime :

---

[370] Valentina Ponzetto, « Proverbes et transparents, les théâtres d'ombres de Carmontelle », dans Clara Leri (dir.), *Metamorfosi dei lumni, il corpo, l'ombra, l'eco*, Turin, Accademia University Press, 2014, p. 144-163.

[371] Carmontelle, *Avertissement sur les proverbes suivants*, *proverbes et comédies posthumes de Carmontel*, précédés d'une notice par Madame la comtesse de Genlis, Paris, Ladvocat, 1825, tome 3, p. 323-324. Cité dans Valentina Ponzetto, « Proverbes et transparents, les théâtres d'ombres de Carmontelle », art. cité.

[372] Également autrice d'un manuel analogue éloquemment intitulé « tableaux pour l'école ou le salon » (Sarah Lovina Stocking, *School and Parlor Tableaux*, Chicago, T. S. Denison, 1879).

[373] Sarah Lovina Stocking, *Shadow Pictures, Pantomimes, Charades, Tableaux,* Chicago, T. S. Denison, 1887.

[374] Paul Verdun, *La Plaisante Aventure d'Arlequin*, Paris, Bibliothèque des soirées en famille, 1905 ; *La Dispute au café*, Paris, Bibliothèque des soirées en famille, 1905.

> [Les exécutants] se souviendront que leurs gestes remplacent des phrases. […] Ils exécuteront leurs gestes très lentement, en détachant les membres du corps et en décomposant les mouvements. […] Cette lenteur et cette décomposition des gestes sont indispensables pour permettre aux spectateurs de comprendre et de suivre les péripéties de la pièce, le public n'y étant pas aidé par le dialogue […].[375]

Les associations dramatiques d'amateurs au début du XXème siècle s'intéressèrent à cette manière moins intimidante, car ludique et détournée, de faire du théâtre. Comme l'observait Denis Bordat, qui connaissait bien ce milieu des théâtres amateurs, dans son *Histoire du théâtre d'ombres* : « Les théâtres de salon ont disparu. Les théâtres d'amateurs qui les remplacent appartiennent souvent à des associations. Un thème d'ombres humaines leur est devenu classique. C'est celui de l'opération. »[376]

Parallèlement au succès de quelques ombromanes professionnels, les ombres avec les mains firent aussi l'objet de publications destinées à des théâtres entre amis ou en famille. Les manuels des prestidigitateurs Théo Revel, Félicien Trewey et Giacomo Campi s'adressaient à ce large public d' « amateurs »[377] (et non pas seulement aux enfants auxquels les jeux d'ombres avec les mains étaient communément associés). En plus des combinaisons habituelles et rudimentaires, souvent pour figurer des animaux, ils proposaient des exercices d'assouplissement et de renforcement des doigts, des saynètes plus développées et des idées d'accessoires à découper. Le principal argument de diffusion de l'ombromanie restait néanmoins son accessibilité, sur laquelle insistait Victor Effendi Bertrand, dans la préface des *Silhouettes à la main* de Théo Revel : « C'est, au premier chef, une récréation de famille que chacun peut reproduire dès l'instant qu'il possède les indications nécessaires sur la manière dont il faut placer les mains. »[378] Il reprenait le même argumentaire dans un ouvrage ultérieur, *Les Silhouettes animées à la main* : « Pendant les longues soirées d'hiver, chacun peut, à la ville, comme à la campagne, s'exercer à représenter aisément toute la série que ce livre renferme. C'est un amusement des plus attrayants pour les familles et les réunions d'amis. Ces exercices sont à la portée de tous. »[379] Les illustrations de ces différents manuels étaient similaires et pouvaient être aisément reprises et copiées par les éditeurs dans toutes les langues. La pratique eut un succès certain ; elle était également abordée dans des revues et divers ouvrages (de prestidigitation, de vulgarisation scientifique…).

---

[375] Paul Verdun, *La Plaisante aventure d'Arlequin*, *op. cit.*, p. 6-7.

[376] « Le malade est étendu sur une table recouverte d'un tapis qui descend jusqu'au sol afin de dissimuler les objets pittoresques qui vont servir à la mystification. Le chirurgien arrive, ouvre le ventre du patient avec un grand couteau et en sort les objets qui sont en réalité cachés sous la table. » Denis Bordat, Francis Boucrot, *Les Théâtres d'ombres*, Paris, L'Arche, 1956, p. 73.

[377] Le terme, en français, est utilisé par l'éditeur du manuel *How it is done*, *op. cit.*, p. 2.

[378] Théo Revel, *Les Silhouettes à la main*, présenté par Henri de Graffigny, *op. cit.*, p. 7-10.

[379] Victor Effendi Bertrand, *Les Silhouettes animées à la main*, Paris, Charles Mendel, 1892, p. 6.

II.B.2. Les jeux d'enfants

Honoré du titre de « Spectacle des Enfants de la France » en 1781, le théâtre des Ombres chinoises de Séraphin témoignait, de manière précoce, d'une évolution qui se confirme au siècle suivant. Louis-Victor Flamand-Grétry (1764-1843) par exemple, dans le *Théâtre de Séraphin ou des Ombres chinoises*, publié en 1806, faisait dialoguer une mère et ses deux enfants, Sophie et Henri, qui disent tous deux aimer aller aux Ombres chinoises. La jeune Sophie ajoute même : « Je suis persuadée que tout cela doit beaucoup occuper l'esprit de ces petits enfants que je vois amener en robe au théâtre de Séraphin, et qui à peine savent parler. Je me rappelle, moi, qu'au sortir de nourrice, ma bonne me mena aux Ombres chinoises […]. »[380] L'ouvrage, publié en deux tomes, fut aussi une des premières reprises du répertoire de Séraphin à des fins pédagogiques ; il était ainsi sous-titré « Théâtre de Séraphin ou des Ombres chinoises, historiquement dialogué, commenté, abrégé et moralisé pour les enfants ». Quelques décennies plus tard, Gustave Doré représentait à nouveau ce public, majoritairement composé de jeunes enfants et de leur gouvernante, dans une gravure de sa série *Les Différents publics de Paris* consacrée aux Ombres chinoises[381]. A la même époque pourtant, le montreur d'ombres interrogé par Henry Mayhew disait à l'inverse éviter le public enfantin : « En général, nous sortons vers 19 heures, car nous fuyons les enfants bruyants — ils les mettent au lit — et nous avons un public respectable. »[382]

L'attention accrue que l'on portait aux enfants, depuis la fin du XVIIIème siècle, résultait à la fois de la transition démographique, induite par l'industrialisation des sociétés européennes, et d'un changement de mentalité. Au cours du XIXème siècle, les enfants constituèrent une classe d'âge quantitativement et proportionnellement de plus en plus importante, ce qui accentua l'intérêt des scientifiques et la vigilance de l'Etat à leur égard : leur santé (notamment l'alimentation) et leur éducation firent l'objet d'enquêtes et de prescriptions, de la part des hygiénistes et de l'Etat[383]. Les idées rousseauistes avaient également infusé au siècle précédent dans les couches sociales privilégiées, grâce à la publication de l'*Emile ou De l'éducation* (1762) qui fut un véritable succès de librairie. L'idéal de plus en plus partagé de la famille bourgeoise chargeait désormais la mère (et non plus la

[380] Louis-Victor Flamand-Grétry, *Théâtre de Séraphin ou des Ombres chinoises*, Paris, Courtat, 1806, tome 1, p. 69-70.
[381] Gustave Doré, « Public de Séraphin », estampe pour *Les Différents publics de Paris*, bureau du Journal amusant, 1854.
[382] « *We in general goes out about 7 o'clock, because we gets away from the noisy children — they place them to bed, and we gets respectable audiences. We choose our places for pitching : Leicester-square is a very good place, and so is Islington, but Regent Street is about the principal.* » Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*, *op. cit.*, vol. 3, p. 74.
[383] Voir Carlo A. Corsini, « Enfance au XIXème siècle », dans Egle Becchi, Dominique Julia, *Histoire de l'enfance en occident du XVIIIème siècle à nos jours*, Paris, Seuil, [1996] 1998, p. 273-303.

gouvernante) de l'éducation des enfants. Le regard porté sur l'enfant évoluait et on essayait de tenir compte de ses besoins et de sa psychologie propres. La famille bourgeoise devenait le lieu d'un apprentissage précoce où l'éducation des très jeunes enfants devait se faire au moyen de jeux pédagogiques[384]. Comme le montre Egle Becchi dans un développement consacré aux « biens symboliques » et aux « biens matériels » de l'enfance, la production de livres, de jouets et de divertissements spécifiquement dédiés aux enfants se développa considérablement au cours du XIXème :

> La pédagogie du premier XIXème siècle recommande le jeu, définit et conseille l'usage de matériel ludique, doté d'une valeur morale et socialisante (que l'on pense à Fröbel), et le jouet a une part de plus en plus importante dans la vie matérielle de l'enfant. […]
> Tous ces jouets sont ceux des milieux aisés. […]
> Au XIXème siècle, le livre pour enfant devient plus spécifique, il se divise en genres, il se diffuse de plus en plus largement. […]
> Du jouet au livre et du livre au spectacle : l'imagination enfantine se délecte de voir représenter sur scène des aventures fabuleuses et des héros déjà connus par les jeux, par les livres et les contes des adultes, ou d'autres personnages complètement neufs, voire inventés par l'enfant lui-même. Le théâtre pour enfant dont les origines remontent au XVIIIème siècle, gagne en diversité et en intérêt au siècle suivant […]. Pour les enfants de familles aisées, il y a le théâtre de papier avec ses minuscules personnages qu'on découpe, assemble et fait se mouvoir en suivant le scénario joint ou selon sa propre invention ; pour les autres, les spectacles de marionnettes ou de pantins dans les rues, où grands et petits mêlent leurs applaudissements ravis.[385]

En plein essor, l'industrie du jouet diversifiait sa production, en s'inspirant des modes et des actualités du temps. L'Orient ou les expositions universelles furent ainsi des thèmes fréquemment repris par les éditeurs de jouets. En France, la mode des « ombres chinoises » inspira aux imagiers de Metz et d'Epinal l'édition de silhouettes à découper, vendues sous forme de planches thématiques. Dans les années 1840, les deux entreprises lorraines avaient déjà publié leurs premiers théâtres de papier, dont la vogue, venue d'Angleterre, gagnait toute l'Europe[386]. Dembour et Gangel publièrent une première série de planches d'ombres en 1843, puis leurs successeurs (Gangel et Didion) une deuxième en 1868. A Epinal, Pellerin n'édita qu'une seule série en 1852[387]. Chaque série de planches était accompagnée

---

[384] Voir Dominique Julia, « L'enfance entre absolutisme et Lumière (1650-1800) », dans Egle Becchi, Dominique Julia, *Histoire de l'enfance en occident du XVIIIème siècle à nos jours*, *op. cit.*, p. 7-111.

[385] Voir Egle Becchi, « Le XIXème siècle », dans Egle Becchi, Dominique Julia, *Histoire de l'enfance en occident du XVIIIème siècle à nos jours*, *op. cit.*, p. 147-223. Montage de citations extraites du développement « Biens symboliques, biens matériels » (p. 159, 161, 166, 169-70).

[386] En Angleterre, les théâtres de papier étaient vendus à la sortie des théâtres avec le texte, les figures et les décors des pièces à l'affiche. D'après Alain Lecucq, on ne peut pas réduire les théâtres de papier à des jouets pour enfants. Si certaines planches servaient effectivement à rejouer des histoires enfantines, la majorité était destinée à reproduire les pièces jouées au théâtre, devant un public d'adultes. Voir Alain Lecucq, *Le Théâtre de papier*, Tolosa, Topic, 2021, p. 18.

[387] Des exemplaires de ces planches sont conservés au Musée de l'image à Epinal. Voir la liste des titres des trois séries dans Martine Sadion (dir.), *Ombres chinoises et autres variations*, Epinal, Musée de l'image, 2016, p. 72-73.

d'un livret dans lequel plusieurs pièces inspirées du répertoire de Séraphin étaient imprimées. Avec celle de Pellerin de 1852, la première série de Dembour et Gangel de 1843 était la plus proche du répertoire initial de Séraphin : on y retrouve les séries d'animaux et de métiers de rue, les scènes de carnaval, les thématiques domestiques, une pièce de magicien et *Le Pont cassé*. Le recueil de 1843 commençait avec diverses petites scènes, dites « scènes d'ombres chinoise » (« Marine », « Scènes de forêts », « Scène de place publique, les crieurs de Paris ») et terminait avec « Le Grand Carnaval de Venise ». Il comprenait également sept pièces : « Le Pont cassé », « Le Malade imaginaire », « L'Embarras du ménage », « Madame la Baronne », « La Tentation de saint Antoine », « La Fermière coquette », « Le Magicien ». Pellerin les reprit (en modifiant les titres) et y ajouta « Les Aventures de Polichinelle ». Les planches correspondantes avaient les mêmes titres ; sur celle du « Pont cassé » des « personnages employés dans des scènes diverses » avaient été ajoutés. Pour les « scènes d'ombres chinoises », la brièveté du texte était compensée par l'abondance de figures (une voire deux planche(s) par scène) : « Vaisseaux, bateaux, gondoles et poissons » (planche n°1) pour la « Marine » ; « Animaux divers » (planches n°2) pour la « Scène de forêts » ; « Grand Carnaval de Venise » (planche n°4) et « Chars et voitures » (planche n°10) pour la scène de carnaval. Des instructions techniques étaient également fournies pour aider les enfants à construire le théâtre, manipuler les silhouettes, placer et choisir la lumière, etc.[388] L'idée fut reprise par d'autres imagiers en Europe. A Barcelone, parmi les *plecs de fil i canya,* on trouvait des planches d' « ombres chinoises » [*sombras chinescas*] presque identiques à celles vendues en France. A Amsterdam, la firme Wijsmuller vendait aussi des planches d' « ombres chinoises » [*chinesche schimmen*] depuis les années 1840 (mais très peu d'originales). Elle commercialisa en version Wijsmuller neuf des dix planches de la première série de Dembour et Gangel[389]. A Londres, un libraire de l'époque victorienne, H. G. Clarke and Co., dont le catalogue proposait des théâtres miniatures et de très nombreux jouets optiques, édita une série de livrets et de théâtres à monter chez soi, de différentes dimensions, sous l'appellation « *galanty shows* »[390]. Les textes [*dialogue for…*], les figures et les éléments de décor [*scenes and characters*] étaient vendus séparément. L'ensemble constituait une collection intitulée « Le *Galanty Showman*, une

---

[388] *Le Séraphin de l'enfance (1)*, Metz, Dembour et Gangel, [1843].
Le Séraphin de l'enfance (2), Metz, Gangel et P. Didion, [1867].
Le Séraphin de l'enfance (3), Metz, Gangel et P. Didion, [1868].
Le Petit Séraphin des enfants, Epinal, Pellerin et Cie, [1852].
Chacun de ces livrets a pu faire l'objet de plusieurs éditions.

[389] Plusieurs exemplaires sont conservés au Musée de l'image à Epinal comme par exemple : *Plaat 2, Chinesche Schimmen, Zoogdieren* [Planche 2, Ombres chinoises, Les Mammifères], *Plaat 3, Chinesche Schimmen, Uiventers enz* [Planche 3, Ombres chinoises, Les Marchands ambulants]. Voir Martine Sadion (dir.), *Ombres chinoises et autres variations*, *op. cit.*, p. 87-89.

[390] Titres publiés dans cette série : *The Broken Bridge* [le pont cassé], *The Enraged Cobbler* [le cordonnier furieux], *Sukey and the Cat* [Sukey et le chat], *Billy Waters, the London Fiddler* [Billy Waters, le violoniste de Londres], *Barney and the Bull* [Barney et le taureau], *Billy Button*. Londres, Covent Garden, H. G. Clarke and Co., [s. d.].

source inépuisable d'amusement » [*the galanty showman, an everlasting fund of amusement*]. Parmi les pièces proposées, certaines étaient très proches de celles publiées par les éditeurs français, comme *The Broken Bridge* ou *Sukey and the Cat* (proche de *L'Embarras du ménage*). D'autres cependant étaient plus directement inspirées de spectacles populaires anglais comme *Billy Button* ou *The Enraged Cobbler*. Sur les couvertures, de jeunes gens, aux visages plus ou moins juvéniles, étaient représentés en train de jouer la comédie[391]. Le libraire visait manifestement une clientèle jeune. L'éditeur James Murray, dont le catalogue recoupait en partie celui de H. G. Clarke (auquel il semble avoir été associé), indiquait dans les pages introductives de ses livrets :

> Les ombres mouvantes comiques du *galanty show* rivalisent en popularité avec *Punch and Judy*, et lorsqu'elles sont présentées le soir dans les rues de Londres, elles ne manquent jamais d'attirer un large public. Posséder un *galanty show* privé, où l'on peut diriger ses jeunes camarades, a sans aucun doute été le souhait le plus cher de nombreux jeunes passionnés qui ont été témoins de ce spectacle amusant ; ce désir peut maintenant être facilement satisfait, et grâce au dialogue suivant, ainsi qu'à une étude diligente des instructions qui l'accompagnent, n'importe quel jeune ingénieux peut facilement devenir un expert et un *galanty showman* couronné de succès.[392]

Comme l'indique Egle Becchi, ces libraires s'adressaient le plus souvent à une clientèle privilégiée. Certains théâtres miniatures étaient des jouets de qualité, souvent richement lithographiés. A Paris, l'éditeur Saussine vendait ses théâtres d'ombres miniatures sous forme de boîtes cartonnées avec le matériel nécessaire. Une estampe, éditée par Saussine à la fin du XIXème siècle, laisse imaginer les milieux concernés : on y voit, dans un intérieur bourgeois, de jeunes gens, élégamment vêtus, jouant avec un théâtre d'ombres ; les uns animant les figures, les autres regardant le spectacle[393]. La Maison Alphonse Giroux à Paris, qui vendait des meubles, des tableaux, des bibelots et des accessoires de luxe, commercialisa en 1825-1830 un des premiers théâtres d'ombres miniatures et édita un des premiers recueils de pièces pour enfants. L'ensemble était vendu sous le nom de *Cartobiorama ou Théâtre transparent portatif* et était « garni de tableaux coloriés ou décors de rechange, de trente figures mécaniques en carton et enrichi d'un volume contenant dix pièces de comédie vaudeville mises à la portée des enfants. »[394] Un autre livret précocement publié par Alphonse Giroux, et attribué à un

---

[391] Sur plusieurs de ces couvertures on remarque que la jeune personne qui lit le texte, et donc les répliques des figures, est placée côté public, et non derrière l'écran.

[392] « *The comical moving shadows of the Galanty Show, rival Punch and July in popularity, and when exhibited at night in the streets of London, never fail to attract a large audience. To be the possessor of a private Galanty Show, wherewith to direct his young companions, has doubtless been the cherished wish of many an ardent youth who has witnessed the amusing performance ; that desire may now be easily gratified, and by means of the following dialogue, together with a diligent study of the accompanying instructions, any ingenious youth may readily become an expert and successful Galanty Showman.* » [auteur inconnu] *The Broken Bridge*, Londres, J. Murray, [s. d.], p. 3.

[393] Bernard Coudert, *Ombres chinoises animées, décors et tableaux lumineux*, lithographie éditée à Paris par Saussine [188.-189.], Bibliothèque nationale de France (FOL-ICO OMB-9).

[394] « [...] Le tout se replie et se renferme dans un léger portefeuille. » Jouet décrit sur un site de vente aux enchères. Lot mis en vente par Couteau-Bégarie et Associés à l'hôtel Drouot, exposé au public en octobre 2021.

certain M. T.-T., comprenait trois pièces, aux thématiques et aux intrigues comparables à ce que l'on connaît des pièces jouées par Séraphin, Ambroise et les *galanty showmen* de Londres : *Le Chat voleur ou la Maison mal gardée*, *Pédantus ou la Leçon d'histoire naturelle*, *Rotomago ou la Caverne enchantée*[395].

Comme les théâtres d'ombres de figures, l'ombromanie faisait aussi l'objet de livrets et d'estampes destinés aux jeunes gens. Les manuels d'ombromanie étaient même majoritairement adressés aux jeunes. On peut citer par exemple *Illustriertes Spielbuch für Mädchen* [livre de jeu illustré pour jeunes filles] de Marie Leske dans lequel les jeux d'ombromanie étaient ainsi introduits : « Au lieu de craindre l'ombre du soir, les enfants joueurs l'utilisent plutôt pour s'amuser. Avec une main ou les deux mains, on peut réaliser de nombreuses représentations amusantes : lapins, cygnes, soldats, ânes, chèvres, bœufs, chameaux, etc. peuvent apparaître sur le mur si l'on place les deux mains de manière appropriée entre la lumière et le mur. »[396] Les éditeurs londoniens Griffith and Farran publièrent en 1859 et 1860 deux petits livres, intitulés *Hand Shadows*, comprenant chacun dix-huit illustrations, sans aucun texte. Au même moment, l'imprimeur St Aubin à Paris publiait exactement les mêmes séries[397]. Les estampes y étaient particulièrement raffinées. On remarque le traitement réaliste des mains mais aussi des manches, le choix des polices de caractère et les couvertures chargées d'ornements. Un jeune homme y est représenté, dans un médaillon, composant de ses mains l'ombre d'un canard tout en projetant celle de son profil aux lignes dignes d'une sculpture antique. Malgré le succès d'ombromanes professionnels et la parution de manuels de prestidigitation aspirant à en complexifier la technique, les jeux d'ombres à la main étaient associés à l'enfance. Le plaisir mimétique, qui s'y manifeste de manière innocente et juvénile, nourrissait une séduisante imagerie. Une gravure par exemple semble avoir circulé au XIXème siècle. Produite d'après une toile du peintre écossais Sir David Wilkie (1785-1841), *The Rabbit on the Wall* [le lapin sur le mur] on y voit l'ombre d'un lapin projetée sur le mur d'une cuisine où de jeunes enfants et leurs parents sont réunis. Le plus jeune d'entre eux, les yeux écarquillés et la main tendue, a très envie de toucher l'animal qui paraît devant lui…[398]

---

[395] Alphonse Giroux édita plusieurs recueils parmi lesquels :
M. T.-T., *Petit Théâtre des ombres chinoises*, Paris, Alphonse Giroux, 1825.
[auteur inconnu] *Théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, Paris, Alphonse Giroux, [s. d.].

[396] « *Statt sich vor den Schatten des Abends zu fürchten, benutzen ihn lustige Kinder vielmehr, um sich einem Spass zu machen. Mit einer Hand oder beiden Händen lassen sich vielerei drollige Darstellung zustande bringen : Häschen, Schwäne, Grenadiere, Esel, Ziegen, Oschen, Kamele usw. können an der Wand erscheint, wenn man beide Hände in der geeigneten Weise zwischen das Licht und die Wand hält* » Marie Leske, *Illustriertes Spielbuch für Mädchen*, Leipzig, Otto Spamer, 1865.

[397] Henry Bursill, *Hand Shadows*, Londres, Griffith and Farran, 1859-1860.
[auteur inconnu] *Ombromanie*, Paris, St Aubin, 1860.

[398] Des études réalisées par Sir David Wilkie sont conservées à la Scottish National Gallery (et sont visibles en ligne). Leur datation approximative est 1816. Une estampe imprimée à Paris d'après cette toile est conservée au Münchner Stadtmuseum (Sir David Wilkie, *Le Lapin sur le mur*, [s. d.], gravure éditée à Paris par Jazet).

Les éditeurs de ces jeux d'ombres avaient plusieurs arguments de vente. En général, ils insistaient soit sur leur caractère divertissant, et donc sur leur capacité à déjouer l'ennui, soit sur leurs vertus pédagogiques. La mise en avant des deux qualités, ludiques et pédagogiques, était récurrente dans les recueils publiés au XIXème siècle en français puis dans les publications allemandes du début du XXème siècle. On insistait alors sur les vertus didactiques du jouet, les capacités créatives et intellectuelles qu'il permettait de développer. Le premier recueil édité à Metz en 1843 plaçait en exergue la formule « travail et plaisir ». Le propos introductif soulignait ensuite les vertus récréatives du jeu qui permettait de « retenir les enfants à la maison, afin que les parents soient témoin de leur joie et de leur plaisir »[399]. Dans la préface d'un recueil intitulé *Comédies et vaudevilles faits pour le théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, on pouvait lire :

> Depuis longtemps on cherchait un moyen qui pût véritablement instruire les enfants en les amusant. Notre théâtre transparent nous semble avoir résolu le problème. Faire jouer soi-même ces petits personnages de carton doit être pour l'enfant un attrait puissant de lire, d'apprendre même par cœur ces différentes petites pièces, qui lui donnent en même temps des leçons de morale. En outre, ce jeu forme la prononciation, fait donner aux phrases un ton naturel, au lieu de ce ton chantant que les enfants gardent souvent si longtemps : bientôt l'enfant, non content de faire jouer les pièces de ce volume, en créera de nouvelles. Ce travail formera son esprit, il lui faudra de nouveaux acteurs, il les fabriquera : cet essai le rendra adroit ; de nouveaux décors seront nécessaires, et ce sera encore une nouvelle occupation, épreuve de son imagination et de son adresse. Nous pensons que ce jeu donnera même le goût de l'étude aux enfants, les rendra plus sédentaires et plus dociles.[400]

En termes d'apprentissage et de pédagogie, l'approche que proposait Louis-Victor Flamand-Getry dans ses « dialogues moralisés » sur les pièces de Séraphin est intéressante :

> Depuis longtemps on s'occupe des moyens de faciliter aux enfants la lecture. Pour parvenir à ce but désirable, on a cherché à leur procurer des livres remplis d'historiettes amusantes, et qui, mêlant à cette étude un genre de récréation convenable à leur âge, sèment le plaisir sur les pas de l'instruction. […] On a eu soin d'employer dans la composition de cet ouvrage plusieurs espèces de caractères, pour familiariser les enfants avec les différents corps d'impression qui se trouvent dans les livres. Les lettres italiques dont on a formé les titres et les vers, qui se mêlent aux dialogues, les prépareront à déchiffrer l'écriture ordinaire, avec laquelle cette espèce de type a plus de ressemblance. Ainsi donc, on peut assurer d'avance que l'idée de cette petite production, qui conduira les enfants du livre au théâtre et du théâtre au livre tournera au profit de ces jeunes lecteurs, et du spectacle lui-même.[401]

On perçoit dans ces argumentaires l'héritage des réflexions du XVIIIème siècle, promouvant dans le sillage de Rousseau une « instruction sans larme »[402] fondée sur le désir de l'enfant et l'éveil de ses sens. Néanmoins, l'insistance sur la « sédentarité » et la volonté de retenir l'enfant chez soi témoigne

---

[399] [auteur inconnu] *Le Séraphin de l'enfance, recueil de pièces d'ombres chinoises, dédiées à la jeunesse*, Metz, Dembour et Gangel, [1843] 1850, vol. 1, p. 3.
[400] [auteur inconnu] *Comédies et vaudevilles faits pour le théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, Paris, Rabiot, [s. d.], [page de préface non numérotée].
[401] Louis-Victor Flamand-Grétry, *Théâtre de Séraphin ou des Ombres chinoises*, Paris, Courtat, 1806, p. 5-8.
[402] Dominique Julia, « L'enfance entre absolutisme et Lumière (1650-1800) », art. cité, p. 69.

d'une approche plus autoritaire de l'éducation et d'une vision assez restrictive des vertus pédagogiques du théâtre d'ombres, valorisant davantage son apport intellectuel (apprentissage de la lecture, leçon de morale) que ses atouts pour développer des facultés sensibles et artistiques.

Dans un contexte très différent, au tournant du XIXème siècle en Allemagne, alors que la Jugendbewegung [mouvement de jeunesse] prenait de l'ampleur, des pédagogues, engagés dans ce vaste mouvement de réflexion sur la vie face à la société industrielle et bourgeoise, voyaient dans les spectacles d'ombres des activités ludiques et pédagogiques conformes à leur vision renouvelée de l'apprentissage, plus libre, tournée vers la nature et soucieuse du bien-être corporel. La Jugendbewegung engendra de nombreuses associations, des établissements éducatifs novateurs, une intense activité éditoriale...[403] L'enseignant et pédagogue Ernst Heinrich Bethge (1878-1944), qui travailla dans différents établissements, occupa le poste de conseiller éducatif et publia des ouvrages d'éducation populaire[404], fut l'auteur d'un nombre conséquent de pièces à jouer en ombres corporelles, destinées notamment aux associations et aux écoles[405]. Entre autres, il vantait le caractère accessible et l'efficacité comique des ombres corporelles. Dans le propos introductif de ses petits recueils publiés à Leipzig par Arwed Strauch (qui édita beaucoup d'autres pièces d'ombres pour la jeunesse), il vantait le caractère accessible et l'efficacité comique des ombres corporelles :

> Pourquoi les ombres chinoises sont-elles faciles à jouer ?
> Les difficultés du jeu théâtral sont partagées : la déclamation est entièrement prise en main par le meneur de jeu, de même que le récit et les dialogues ; les acteurs écoutent le texte de la pièce et exécutent les mouvements qui lui correspondent. […]
> Qu'est-ce qui rend les ombres chinoises si efficaces ?
> Quand on voit dans la vie ou sur scène quelqu'un qui mâche à pleines dents, cela fait parfois rire. Mais si l'on représente une personne en train de mâcher sous la forme d'une ombre, on obtient un effet hilarant.
> Comment cela se fait-il ?
> Parce que l'image d'une ombre en mouvement est quelque chose de nouveau. D'habitude, nous voyons la personne qui mâche comme un corps avec de la lumière, des ombres et des couleurs. Dans le jeu d'ombres, nous le voyons comme une silhouette, une surface noire, et seuls les contours de cette surface sont vivants. C'est quelque chose de nouveau, d'inattendu.[406]

---

[403] Voir Marino Pulliero, « Jugendbewegung », dans Marino Pulliero (dir.), *Le Désir d'authenticité, Walter Benjamin et l'héritage de la Bildung allemande*, Hermann, 2013, p. 451-568.

[404] Ces informations biographiques sont issues de l'article Detlef Belau, « Ernst Heinrich Bethge », mai 2013, *Naumburg an der Saale 1918 bis 1945 Notizen zur Stadtgeschichte*, en ligne [https://www.naumburg-geschichte.de/geschichte/bethge.htm], consulté le 26 avril 2024.

[405] Il indiquait ainsi dans un avertissement : « La représentation dans les associations et les écoles s'acquiert par l'achat de trois livrets (le narrateur, le meneur de jeu, celui de la lumière). Le droit de représentation est réservé aux scènes publiques. » [*Das Aufführung in Vereinen und Schulen wird durch Kauf dreier Hefte (Sprecher, Spielleiter, Mann an der Lichtquelle) erworben. Öffentlichen Bühnen gegenüber ist das Aufführungsrecht vorbehalten.*] Ernst Heinrich Bethge, *Fröhliche Schattenspiele*, Leipzig, Arwed Strauch, [s. d.], vol. 5.

[406] « *Warum sind Schattenspiele leicht aufführbar ? Die Schwierigkeiten des Theaterspiels sind geteilt. Die Deklamation liegt ganz in den Händen des Leiters, Erzählung sowohl als Dialog, die Darsteller hören die Worte des Spieles und führen die ihnen entsprechenden Bewegungen aus.*

Sa production comprenait principalement des petites comédies de mœurs et des contes. En guise d'exemples, on peut citer les titres : *Der Geiger von Gmünd* [le violoniste de Gmünd], *Jung Deutschlands Kameraden* [les jeunes camarades d'Allemagne], *Der beherzte Flötenspieler* [le vaillant flûtiste], *Der Zauberer von Amsterdam* [le magicien d'Amsterdam], *Der rechte Barbier* [le bon barbier], *Pechvogel und Glückskind* [le chanceux et le malchanceux]...[407] Dans les années 1920, Leo Weismantel (1888-1964), figure importante de la Bühnenvolkbund [association du théâtre populaire], s'intéressa aussi tout particulièrement au théâtre d'ombres et aux vertus pédagogiques de sa poésie, après avoir rencontré Alexander von Bernus, le fondateur des Schwabinger Schattenspiele[408].

II.C. La vogue des silhouettes

L'engouement pour les portraits « à la silhouette » (profils noirs découpés ou peints), au XVIIIème et au XIXème siècles, doit être corrélé au goût et aux mutations d'une époque. Les pratiques ludiques ou décoratives du découpage et l'art du portrait ont convergé en vertu d'un changement des sensibilités et de la vision de l'Homme, d'un réinvestissement néoclassique et romantique du mythe de la fille de Dibutade, et d'un intérêt scientifique et esthétique croissant pour cette manière de représenter.

II.C.1. L'expression d'une nouvelle vision de l'Homme

L'émergence d'une pratique spécifique : le portrait « à la silhouette »

Avant de se diffuser comme pratique spécifique, à partir du milieu du XVIIIème siècle, et avant l'invention du terme, la silhouette se confondait avec l'art du découpage. Celui-ci est ancien (en Chine, en Turquie) mais devint populaire au cours des XVIIème et XVIIIème siècles en Europe. Il s'y est développé au XVIIème siècle, comme une pratique essentiellement féminine, en guise de passe-temps

---

Was macht die Schattenspiele so wirkungsvoll ? Wenn man in Leben oder auf der Bühne einen seiht, der mit vollen Backen kaut, so berührt das zuweilen komisch. Einen Heiterkeitserfolg aber hat es, wenn man einen Kauenden als Schattenbild sieht. Wie kommt das ? Weil einem das sich bewegende Schattenbild etwas Neues ist. Wir sehen den Kauenden sonst als Körper mit Licht, Schatten und Farben. Beim Schattenspiel sehen wir ihn als Silhouette, als, schwarze Fläche, und nur die Umrisse dieser Fläche zeigen Leben. Dis ist etwas Neues, Unerwartetes. » Propos introductifs reproduits dans tous les recueils publiés par Ernst Heinrich Bethge chez l'éditeur Arwed Strauch, à Leipzig.

[407] Voir les différents recueils publiés à Leipzig chez Arwed Strauch (sans date) : *Fröhliche Schattenspiele* [joyeuses pièces d'ombres], *Heitere Schattenkunst* [le réjouissant art des ombres], *Neue Schattenkunst* [nouvel art des ombres], etc.

[408] Voir le développement qui lui est consacré, plus loin dans ce chapitre, p. 234 et suiv.

ou comme une activité professionnelle, souvent complémentaire, pour les artistes femmes. Les premiers ouvrages étaient découpés dans du papier blanc dans les régions germaniques et au nord du continent. C'était une pratique très répandue dans les monastères du sud de l'Allemagne et de l'Autriche, où les religieuses taillaient dans du papier blanc une multitude de rinceaux ornementaux autour d'une minuscule image de saint. Au XVIIème siècle, l'ouvrage *Papier Snyp-Konst* [art du papier découpé] s'adressait directement aux « demoiselles hollandaises » pour leur apprendre à perfectionner leurs découpages. Le recueil de biographies d'artistes, *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste* [l'académie allemande des nobles arts de l'architecture, de la sculpture et de la peinture], publié en 1685 par Joachim von Sandrart, mentionne deux silhouettistes dont la pratique est avérée au XVIIème siècle : la fille d'orfèvre et artiste peintre Susanna Mayr (1600-1674), qui vendait à Augsbourg des ouvrages découpés remarqués (des portraits, des paysages, des scènes de genre…) et l'érudit protestant Rudolf Wilhelm von Stubenberg qui, pour se distraire, réalisait des scènes fantastiques très sophistiquées[409]. Artisanat décoratif prisé des milieux privilégiés ou loisir raffiné, le découpage se diffusa en Europe. Il était particulièrement goûté à la cour de France par Marie Antoinette et Mme de Pompadour. Si la coupe blanche resta une tradition aux Pays-Bas, ce fut la coupe noire qui se généralisa. Il reste aujourd'hui de nombreux albums d'images découpées par des femmes, représentant des scènes domestiques, des enfants, qui attestent du caractère intime et amateur de ce passe-temps. Suffisamment assurée de ses capacités pourtant, Barbara Anne Townshend publia en 1805 un manuel illustré de ses propres découpages : *Introduction to the Art of Cutting Groups of Figures, Flowers, Birds and in Black Paper* [introduction à l'art de découper des groupes de figures, de fleurs, d'oiseaux, dans du papier noir] où les sujets triviaux côtoient des compositions élaborées inspirées d'œuvres picturales[410].

Au cours du XVIIIème siècle, découper ou peindre des silhouettes devint une pratique, amatrice ou professionnelle, spécifique, que l'on ne peut réduire à la finalité décorative ou ludique du découpage. De plus en plus proche de l'art du portrait, la pratique se diffusait à mesure que s'accentuait l'intérêt pour la diversité des morphologies, pour la singularité de chaque individu et pour l'être humain comme objet d'investigation « scientifique ». Une des plus anciennes silhouettes identifiées, mais dont l'existence n'est supposée qu'à partir d'un inventaire de la Collection royale, aurait été réalisée à la cour d'Angleterre, vers 1699, par une certaine Mrs. Pyburg, probablement d'origine hollandaise. Il s'agirait

[409] Voir l'histoire de ces pratiques, avec de nombreuses illustrations, dans le catalogue d'exposition Alfred Happ (dir.), *Licht und Schatten, Scherenschnitt und Schattentheater im 20. Jahrundert*, Munich, Wolf und Sohn, 1982, p. 8-15.

[410] Emma Rutheford, *Silhouette, The Art of the Shadow*, New York, Rizzoli, [2009], p. 140.

d'une représentation du roi William et de la reine Mary (après sa mort)[411]. Dans ses *Miscellanies* (1745), Jonathan Swift évoquait cette pratique du profil découpé :

> Clarissa sort ses ciseaux de l'étui,
> Pour dessiner les lignes du visage du pauvre Dan Jacksons.
> Une ligne sinueuse coupe le front, le nez et le menton,
> Une entaille a produit une bouche et l'a fait grimacer.[412]

En 1759, un journal parisien évoquait également : « Nos dames dessinent toutes les portraits de leurs amis sur du papier noir, les découpent, et offrent même leurs propres portraits sans être mal vues. Cette invention utile reproduit partout de jolis visages. »[413] La mode était manifestement bien établie quand le très décrié Etienne de Silhouette occupa, sous Louis XVI, le poste de contrôleur général des Finances (mars-novembre 1759) et quand son nom fut adopté, non sans ironie, au-delà des frontières françaises, pour désigner cette manière, plus économe, d'effectuer des portraits[414].

Comme pratique amatrice, aussi populaire dans la société bourgeoise que dans la noblesse, le portrait en silhouette jouissait de la faveur des soirées mondaines, où l'on s'efforçait de représenter les parents et les amis dans de gracieux portraits noirs, grandeur nature ou réduits. A la cour de Cobourg-Gotha, en Bavière palatine, dans le pays de Bade, à Dessau et Brunswick, les profils découpés suscitèrent beaucoup d'enthousiasme, ainsi qu'à la cour de Darmstadt. On imitait ce qui se faisait à Paris ou à Copenhague. A Weimar, la duchesse Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel (1739-1807) et ses dames d'honneur maniaient les ciseaux avec dextérité, non sans susciter la vive admiration de Goethe qui collectionnait et réalisait lui-même des silhouettes[415].

Des silhouettistes professionnels sillonnaient l'Europe. La majorité était des artisans itinérants, louant provisoirement des locaux dans les centres urbains dynamiques, les capitales, les villes portuaires ou balnéaires. Les plus renommés avaient des studios fixes comme John Miers à Londres ou François Gonord (1756-1819), le premier silhouettiste à utiliser de manière professionnelle le

---

411 *Ibid.*, p. 21.

412 « *Clarissa draws her scissors from the case, / To draw the lines of poor D-n J-ns face. / One sloping line cut forehead, nose and chin, / A nick produced a mouth and made him grin.* » Jonathan Swift, « On Dan Jackson's Picture Cut in Silk and Paper », cité dans Emma Rutheford, *Silhouette, The Art of the Shadow, op. cit.*, p. 138. On peut retrouver le poème intégral de Jonathan Swift sous le titre « On the same » dans *The Works of the Rev. Jonathan Swift, D.D.*, édition établie, présentée et annotée par Thomas Sheridan, Londres, imprimé par Nichols and Son, 1801, p. 216.

413 *Ibid.*, p. 138.

414 Louis-Sébastien Mercier décrivait ainsi, avec humour, la généralisation du terme : « Dès lors, tout parut à la *Silhouette*, et son nom ne tarda point à devenir ridicule. Les modes portèrent à dessein une empreinte de sécheresse et de mesquinerie. Les surtouts n'avaient point de plis, les culottes point de poches, les tabatières étaient de bois brut ; les portraits furent des visages tirés de profil sur du papier noir, d'après l'ombre de la chandelle, sur une feuille de papier blanc. Ainsi se vengea la nation ». Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, édition établie par Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, deux volumes.

415 Voir Leo Grünstein, *Silhouetten aus der Goethezeit*, Vienne, J. Löwy, 1909, p. 2.

pantographe, installé au Palais-Royal[416]. Certains silhouettistes revendiquaient un statut d'artiste identique à celui des peintres de portraits miniatures. La frontière entre les deux professions pouvant être poreuse, certains miniaturistes vendaient aussi des profils à la silhouette. D'ascendance française mais travaillant à Londres, le silhouettiste Francis Thorond (1743-1812) promouvait la haute valeur artistique de ses portraits et de ses scènes silhouettées. En s'appuyant sur sa formation artistique, sa connaissance des traditions picturales et des peintures de son temps, il développa un art recherché. Ses silhouettes peintes atteignaient un degré de ressemblance que la découpe ne permettait pas et ses *conversation pieces* hissaient les images silhouettées au niveau des œuvres d'art, suffisamment sophistiquées pour être contemplées. La profession était néanmoins divisée entre ceux qui aspiraient au statut d'artiste, mettant en valeur leur talent naturel et le raffinement de leurs productions, et ceux qui se contentaient de leur statut d'artisan, sans explicitement le formuler comme tel mais en insistant sur leur efficacité dans l'exécution et sur l'utilisation d'outils servant à suppléer la main du dessinateur[417]. Tous néanmoins durent affronter une forte concurrence et un défaut de légitimité : les renvois au mythe de Dibutade ou la surenchère concernant la rapidité de l'exécution, la ressemblance du résultat ou la technicité des outils utilisés, étaient autant de stratégies promotionnelles pour attirer la clientèle.

Peinte sur des bijoux, de l'ivoire ou des objets précieux, la silhouette pouvait aussi être un ornement raffiné. Ces objets furent particulièrement appréciés à la fin du XVIIIème siècle. La figure de l'amant, de l'époux ou du défunt, celles du couple ou de la famille, y devenaient le signe d'un amour caché ou d'un engagement réciproque, d'un deuil, d'un évènement officiel ou privé… Les silhouettes peintes sur porcelaines, apparues dans les pays germaniques, restèrent très en vogue dans ces régions. On en faisait notamment à Gotha mais aussi Meissen, Füstenberg, Berlin, Ludwigburg, puis à Vienne, Copenhague… En Angleterre, des silhouettes célébrant la vie de famille décoraient le service de la famille Angerstein, daté du début du XIXème siècle. Le service pour le Jubilée de Georges III, en 1806, fut aussi ornée de silhouettes figurant le couple royal.[418]

---

[416] On peut trouver ces informations dans un « Avis aux auteurs du journal » signé par François Gonord dans *Le Journal de Paris* (18 novembre 1788) : « […] instrument dont je me sers depuis plus de douze ans […] ».

[417] Sur ces différents points, voir le chapitre 3 « Ombres de vie, une histoire sociale de la silhouette en Grande-Bretagne » [*shades of life, a social history of silhouette in Britain*] dans Emma Rutheford, *Silhouette, The Art of the Shadow, op. cit.*, p. 112-179.

[418] A propos de ces divers objets ornés de silhouettes, voir Sue McKechnie, *British Silhouette Artists and their Works 1760-1860*, Totowa, Sotheby Parke Bernet, 1978, p. 40-47.

D'après l'historien Georges Vigarello, l'invention du terme « silhouette » témoigne de la nouveauté du phénomène, « visions nouvelles, langage nouveau »[419], écrit-il, expliquant ainsi en quoi consiste cette nouveauté :

> Aucun doute, l'art de découper ou de jouer avec la ligne d'ombre existe avant l'invention du ministre de Louis XV, mais le jeu et le divertissement l'emportent loin de tout projet sérieux. Les silhouettes elles-mêmes peuvent d'ailleurs apparaître en art pauvre, dans les années 1780 encore, objets de condescendance, de moquerie, voire de mépris […]. Une mode s'installe pourtant avec des dessins plus travaillés, plus systématisés dans la seconde moitié du XVIIIème siècle. L'objectif est explicite : viser l'extrême fidélité d'un profil, faire de la ressemblance un projet exclusif. Toute l'originalité est là. Tout l'enjeu aussi.[420]

A la cour de Darmstadt en effet, la Grande Comtesse s'attachait à obtenir les profils les plus fidèles possibles[421]. Les principaux arguments promotionnels des silhouettistes professionnels étaient la rapidité d'exécution et le degré de ressemblance. Différents outils étaient utilisés, comme le pantographe (aussi appelé « bec de cigogne ») pour faciliter la réduction des proportions et la précision du tracé. Comme le montre Georges Vigarello, à travers cette exigence de ressemblance, c'est la « personnalisation du profil »[422] qui était recherchée par des « individus » qui se percevaient et se pensaient de plus en plus comme tels. Les inventaires du XVIIIème siècle témoignent du déclin des images religieuses au profit des portraits. Longtemps réservé aux couches sociales privilégiées, le portrait connut un développement remarquable avec l'embourgeoisement des sociétés européennes et « la conquête de l'identité singulière »[423]. Il fut également favorisé par la culture des Lumières. Dans les formats réduits proposés par les peintres-miniaturistes, le portrait devenait plus accessible tout en restant réservés à une clientèle relativement fortunée. Les matériaux utilisés étaient souvent précieux et les portraits miniatures exigeaient de l'artiste les compétences techniques du peintre et la minutie du joaillier. A l'inverse, les profils noirs réalisés par les silhouettistes offraient une alternative rapide et abordable au portrait pictural qu'ils contribuèrent à démocratiser. Précurseurs en cela de la photographie, les portraits « à la silhouette » servaient moins à fixer pour les héritiers une image atemporelle de la personne, qu'à conserver la trace d'un moment de la vie, un souvenir quand on est de passage dans une ville balnéaire ou une capitale[424].

---

[419] Georges Vigarello, *La Silhouette, naissance d'un défi du XVIIIème siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2012, p. 39.
[420] *Ibid.*, p. 17.
[421] Leo Grünstein, *Silhouetten aus der Goethezeit*, Vienne, J. Löwy, 1909, p. 2.
[422] Georges Vigarello, *La Silhouette, naissance d'un défi du XVIIIème siècle à nos jours*, *op. cit.*, p. 21.
[423] *Ibid*., p. 21.
[424] Voir l'exemple développé au sujet des émigrants anglais auxquels la Lyceum Gallery proposait, en 1840, d'emporter leur silhouette avant de partir, dans Georges Vigarello, *La Silhouette, naissance d'un défi du XVIIIème siècle à nos jours*, *op. cit.*, p. 43.

La silhouette comme procédé graphique offrait aussi une nouvelle solution formelle pour restituer efficacement les traits singuliers et donc la diversité des physiques. Cette diversité des corps suscitait un intérêt croissant parmi les dessinateurs, les médecins et les hommes de lettres car elle était perçue comme le reflet de la diversité sociale, celle des conditions et des caractères. A l'instar de ce qui se faisait dans les sciences naturelles, où Buffon déduisait des différents profils animaliers, leur type d'alimentation, les caractéristiques de leur milieu et leur degré de domesticité, le siècle des Lumières s'intéressa à ce qui distinguait les anatomies afin de les classer et d'associer à chaque morphologie un profil moral, un statut social, etc.[425] Encore en 1886, le dessinateur de presse Caran d'Ache illustrait de ses anatomies esquissées un ouvrage intitulé *Physiologies parisiennes*[426]. Cette diversité des conditions, que les réformateurs du théâtre au XVIIIème siècle souhaitaient représenter sur scène, était singulièrement visible dans les comédies jouées au théâtre des Ombres chinoises de Séraphin, établi depuis 1781 au Palais-Royal. Une pièce comme *Les Métiers de Paris* consistait en une succession de types, identifiables par leurs habits et leurs outils mais aussi par divers traits physiques.

L'attention accrue prêtée aux lignes anatomiques alimenta l'attrait pour les portraits silhouettés au point d'être considérés, par les physiognomonistes, comme un outil d'investigation scientifique sur la nature humaine. Dans *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* [essai sur la physiognomie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer][427] paru entre 1775 et 1778 et très vite traduit en français et en anglais[428], le pasteur suisse Johann Kaspar Lavater (1741-1801) prêtait à la silhouette (terme qu'il emploie dans la version originale en allemand) une valeur scientifique. Pour Lavater, si l'on maîtrisait la méthode d'analyse adéquate, la silhouette pouvait révéler les propriétés de l'âme. Son tracé devait être précis et objectif d'où la nécessité de s'aider d'un outil comme la « machine de Lavater » que l'essai du physiognomiste popularisa. Ce dispositif était destiné à faciliter le détour du profil, au moyen d'une chaise et d'un écran fixé en hauteur, très proche de la tête du modèle assis. Le modèle y projetait l'ombre portée de son visage, une ombre nette, aucunement déformée, aisée à retracer. Résultat d'une saisie précise, la silhouette pouvait être interprétée, en établissant des correspondances entre des traits physiques (l'arc du nez, l'avancement du menton, la forme du front…) et des traits de personnalité. En évacuant les

[425] Voir le chapitre « Les Lumières et l'invention des morphologies », dans *Ibid.*, p. 31-35.
[426] Albert Millaud, *Physiologies parisiennes*, illustré par Caran d'Ache, Paris, La Librairie illustrée, 1886.
[427] Johann Kaspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig/Winterthur, Bey Weidmanns Erben und Reich, quatre volumes, 1775-1778. Lavater avait déjà publié en 1772 un premier ouvrage en deux volumes (*Von der Physiognomik,* Leipzig, Bey Weidmanns Erben und Reich, 1772).
[428] *Essai sur la physiognomie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer*, trad. de l'allemand par Marie-Élisabeth de La Fite, Caillard et Henri Renfner, La Haye, J. van Karnebeek, trois volumes, 1781-1787 *; Essays on physiognomy, for the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*, trad. du français par Henry Hunter, Londres, [s. n.], trois volumes, 1789-1810.

composantes charnelles, la pilosité et les détails chromatiques du corps, la silhouette, selon le physiognomiste, ainsi dépourvue de toute propriété physique contingente, rendait saillantes des lignes anatomiques considérées comme plus essentielles, plus à même de délivrer une vérité objective sur l'individu. Elle devenait l'outil adéquat d'une enquête qui se prétendait scientifique.

Cette herméneutique des silhouettes fut beaucoup pratiquée dans les salons, où l'on se plaisait à interpréter le profil de chacun. Tandis que le portrait s'accrochait et se contemplait, la silhouette s'échangeait et se commentait. Dans une toile de 1778, intitulée *Goethe mit einer Silhouette* [Goethe avec une silhouette], Johann Ehrenfried Schumann représentait Goethe, tenant à distance une feuille sur laquelle apparaît un profil noir, qu'il observe, songeur[429]. La correspondance de Goethe avec Johan Gaspar Lavater témoigne de son intérêt précoce pour les travaux du pasteur. Il en expérimentait déjà les principes dans ses lettres, en interprétant les silhouettes échangées avec ses correspondants. Dans une lettre du 18 mars 1781, adressée à Lavater, Goethe écrivait à propos d'une silhouette échangée : « La silhouette de l'homme me paraît intelligente, perspicace, ferme, fine et froide. Dis m'en plus et corrige-moi […] »[430] ou encore « Je n'aurais pas cherché dans la silhouette tant de choses intérieures [*innerliches*], mais plus de choses sensibles [*sinnliches*] »[431]. C'était néanmoins ce rapport entre le sensible et le spirituel, entre le visible et l'invisible, qui intéressait Lavater et qui dut séduire l'esprit scientifique de Goethe, passionné par les sciences naturelles, la minéralogie, la géologie, l'optique... Comme les lois physiques, les silhouettes étaient issues d'une observation directe de réalités empiriques (les corps) dont elles proposaient une nouvelle vision, plus proche de ce que seraient véritablement les individus, indépendamment des contingences de la matière. L'échange de silhouettes était aussi pour Goethe une pratique mondaine, motivée par des liens affectifs et les sentiments, d'amour ou d'amitié[432].

L'équivalence ainsi établie par la physiognomie entre les traits physiques et moraux fut un des ressorts typiques de la caricature. Le premier illustré satirique français *La Silhouette*, paru entre 1829 et 1831, associait explicitement le registre satirique à une manière de représenter les individus qui, excédant celle des simples figures noires, accentuait les singularités anatomiques : « Daumier les décline délibérément dans ses profils d'hommes politiques campés pour *Le Charivari* des années 1840 : du député Molé avec son dos curieusement cintré, au député Parrieu avec ses courbures assouplies,

---

[429] Johann Ehrenfried Schumann, *Goethe mit einer Silhouette* (d'après une toile de Georg Melchior Krauss de 1775), 1778, huile sur toile, 52 x 40 cm, Francfort-sur-le-Main, Goethe-Museum.

[430] « *Die Mannssilouette will mir verständig, wohl einsehend, fest, fein, und kältlich scheinen. Sag mir mehr und recktifizire, fern von dir und deinem Einfluss lern ich täglich zurück.* » *Briefe von Goethe an Lavater, aus den Jahren 1774 bis 1783*, édition établie par Heinrich Hirzel, Leipzig, Weidmann'sche Buchhandlung, 1833, lettre 32, p. 120.

[431] « *In der Silhouette hätt ich so viel innerliches nicht gesucht, mehr sinnliches.* » *Briefe von Goethe an Lavater, aus den Jahren 1774 bis 1783*, *op. cit.*, lettre 33, p. 122.

[432] Concernant le rapport de Goethe avec la physiognomonie de Lavater, voir les développements succincts dans Victor Ieronim Stoichita, *Brève Histoire de l'ombre*, *op. cit.*, p. 170 et p. 200-201.

ou à Lanjuinais avec ses courbures effacées […]. »[433] Le terme « silhouette » désignait désormais un programme graphique consistant à représenter la diversité des individus à travers la variété des morphologies, et à accentuer les différences pour créer des types ou pour les ridiculiser.

II.C.2. Le succès d'une esthétique

L'engouement pour les silhouettes fut aussi celui pour une esthétique, pour une manière de représenter le réel, désignée par l'expression « à la silhouette », qui excéda la seule réalisation de portraits. Des scènes de genre, des animaux et des paysages pouvaient aussi faire l'objet de représentations silhouettées, peintes ou découpées.

Sobriété et raffinement

Cet art du contour et de la ligne correspondait au goût d'une époque qui redécouvrait l'Antiquité[434], alors que des fouilles archéologiques venaient de mettre à jour les sites d'Herculaneum (1738-40) et de Pompéi (1748) et que la pratique aristocratique du « Grand Tour » permettait d'en ramener divers objets. L'élégante sobriété de la silhouette répondait à la fois à un idéal de clarté et de raffinement, de précision et de frivolité, en adéquation avec le néoclassicisme naissant et l'élégance feutrée du Biedermeier.

La mode contemporaine des « ombres chinoises » bénéficia, auprès des publics privilégiés, de ce goût pour les formes d'art plus dépouillées mais non exemptes de raffinement esthétique. Au Palais-Royal, les Ombres chinoises de Séraphin, au n°127, étaient voisines de l'atelier du silhouettiste François Gonord (1756-1819), établi au n°166[435], qui semble avoir joui d'une certaine popularité[436]. Si les intentions pour assister aux premières ou se rendre au second différaient, on peut néanmoins voir dans ce voisinage l'attrait partagé par leur public respectif pour un traitement sobre et séduisant du réel. Ce n'est peut-être pas non plus un hasard si, à la cour de Weimar, où les silhouettes se peignaient avec art, s'échangeaient et se commentaient avec passion, la duchesse Anna Amelia fit représenter un

---

[433] Georges Vigarello, *La Silhouette, naissance d'un défi du XVIIIème siècle à nos jours*, *op. cit.*, p. 69.

[434] Cette redécouverte de l'Antiquité se fit au prisme d'une vision idéalisée, celle de l'Antiquité blanche, exposée par Johann Joachim Winckelmann dans *Gedanken über die Nachahnung der grechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [pensée sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture] dont la première édition parut en 1755 à Dresde.

[435] On peut trouver cette information dans un « Avis aux auteurs du journal » signé par François Gonord dans *Le Journal de Paris* (18 novembre 1788).

[436] Dans *Le Journal de Paris*, un long poème lui est consacré : Th., « A M. Gonord, peintre en miniature à la silhouette », *Le Journal de Paris*, 15 février 1786.

spectacle d' « ombres chinoises », pour l'anniversaire de Goethe, en 1781[437]. Les « ombres chinoises » devaient exercer une séduction esthétique comparable à celle des ouvrages découpés ou des peintures silhouettées.

Au XIXème siècle en Allemagne, la sensibilité romantique contribua à l'important essor du découpage et des représentations silhouettées du monde, mêlant rêverie et naïveté. Essentiellement amatrice et féminine, la pratique du découpage devint un savoir-faire particulièrement apprécié dans le domaine de l'illustration. Les silhouettes de personnages étaient alors intégrées à des scènes de genre ou à des compositions de groupe élaborées. Certains illustrateurs-silhouettistes étaient capables de travailler leur composition en perspective, de faire des incisions intérieures, et de démultiplier les détails dans des formats minuscules. A Stuttgart, Luise Duttenhofer (1776-1829) put exposer ses ouvrages et illustra un recueil de poèmes en 1821. Karl Fröhlich (1821-1898) publia plusieurs livres pour enfants et des illustrations pour la presse[438]. Après avoir essayé de vivre en découpant des portraits à la silhouette dans les auberges, Paul Konewka se fit remarquer avec ses *Zwölf Blätter zu Goethe's Faust* [douze planches pour le Faust de Goethe] (1865) puis ses vingt-quatre illustrations de *Ein Sommernachtraum* [Songe d'une nuit d'été] (1868). Ces ouvrages eurent une diffusion internationale[439]. Ces compositions silhouettées exploitaient le caractère onirique ou fantaisiste que permettait la découpe, en laissant l'imagination investir les zones noires et en faisant des sinuosités de la ligne un vecteur de rêveries et d'esthétisme. La technique y servait un principe de composition libre, permettant à l'image d'échapper à sa fonction illustrative et à des visées strictement réalistes. Ce

---

[437] Goethe y renvoie dans une lettre adressée à Charlotte von Stein, datée du 29 août : « Hier, le spectacle a été tout à fait joli, l'invention a été très drôle et très bien exécutée compte tenu de l'étroitesse du lieu et du temps restreint. Voici le programme. NB c'était en ombres chinoises comme tu le sais peut-être déjà. » [*Gestern ist das Schauspiel recht artig gewesen, die Erfindung sehr drollig und für den engen Raum des Orts und der Zeit sehr gut ausgeführt. Hier ist das Programm. NB es war en ombre Chinois wie du vielleicht schon weisst*.] *Goethes Werke*, Weimar, section 4, vol. 5, p. 185. Ludwig Sternaux le mentionne également : « Ce 28 est l'anniversaire de Goethe, le spectacle d'ombres que Seckendorf a composé lui rend hommage : *La Naissance, la vie et les actes de Minerve*. Dans le *Journal de Tierfurt*, la jolie chronique d'Anna Amalia de ces années-là, reproduite à la main, Wieland critiqua la représentation. Tout était très beau, très réussi, mais Vénus était apparue dans une tenue 'qui ressemblait plus au déshabillé d'une lavandière et d'une nymphe des prés qu'à la parure qui convienne à la déesse de la beauté' ». [*Dieser 28. ist Goethes Geburtstag, das Schattenspiel, das Seckendorf gedichtet, Huldigung für ihn :* Minervens Geburt, Leben und Taten*. Im* Tiefurter Journal*, Anna Amalias netter, handschriftlich vervielfältigter Chronik dieser Jahre, kritisierte Wieland die Aufführung. Alles sehr hübsch, sehr gelungen, doch Venus sei in einem Aufzuge erschienen, « welcher dem Negligé einer Waschfrau und Grasnymphe ähnlicher sah, als dem einzigen Schmuck, der sich für die Göttin der Schönheit ziemt. »*] Ludwig Sternaux, *Schattenspiel um Goethe*, Bielefeld/Leipzig, Velhagen und Klasing, 1922, p. 18.

[438] A propos de ces artistes, voir les illustrations et l'article du catalogue d'exposition d'Alfred Happ, « Papier découpé et théâtre d'ombres au XXème siècle » [*Scherenschnitt und Schattentheater im 20. Jahrhundert*] dans *Licht und Schatten*, Munich, Wolf und Sohn, [1983], p. 50-56.

[439] Paul Konewka, *12 Blätter zu Goethe's Faust*, Stuttgart, Emil Müller, [s. d.].
Paul Konewka, *Ein Sommernachtraum*, Munich, Callwey, [s. d.].
Datation et indications fournies par Alfred Happ dans « Scherenschnitt und Schattentheater im 20. Jahrhundert », art. cité.

développement remarquable du découpage dans une veine onirique et esthétisante permet en partie de comprendre l'approche très différente que plusieurs artistes allemands eurent du théâtre d'ombres, en mettant l'accent sur son caractère imaginaire, libre et poétique.

Synthèse et dynamisme

La silhouette séduisit aussi de nombreux illustrateurs pour sa force expressive et son potentiel narratif. Comme l'écrit Georges Vigarello, on constate au XIXème siècle une « extension du procédé » au domaine de l'illustration de presse et d'ouvrages, et à celui de l'affiche :

> C'est bien une autre caractéristique des formes noires qui s'impose ici. Non plus seulement le sens de l'allure ou des postures. Non plus la tenue, mais le mouvement, le sens de la force ou de l'élan : la focalisation en quelques traits sur ce qui, seul, suggère la dynamique et les vecteurs. Aucun « anecdotisme », ici encore, aucun détail superflu, la ligne muette s'abrège. Elle ramasse en quelques inflexions le tout d'un geste ou d'une expression. D'où ses évidentes potentialités narratives et sa présence dans des scènes variées, bien au-delà de la peinture ou du portrait des silhouetteurs.[440]

Ce « potentiel narratif » de la silhouette fut singulièrement exploité par plusieurs dessinateurs qui contribuèrent aux *Münchener Bilderbogen* [feuilles illustrée de Munich], publiées toutes les deux semaines par les éditeurs Braun und Schneider entre 1848 et 1898. Sur ces feuilles, les images, disposées en une succession de vignettes légendées, supplantaient le texte. Certains auteurs eurent recours au graphisme silhouetté pour accroître l'expressivité des images et leur capacité à se substituer au récit. Les travaux du comte Franz von Pocci (1807-1876) sont particulièrement révélateurs du statut narratif (et théâtral) que purent acquérir les vignettes silhouettées dans la presse et les publications illustrées de l'époque. Il signa plusieurs feuilles de silhouettes parues dans les *Münchener Bilderbogen* entre 1852 et 1859 : *Harlequin und Columbine* et, en trois planches, *Aller neuestes Schattenspiele für die lieben Kinder* [tout nouveau jeu d'ombres pour nos chers enfants][441]. Ces séries d'images étaient riches de trouvailles visuelles : mélange constant des morphologies humaines et animales, proportions fantaisistes, farandoles de personnages aux anatomies et aux accoutrements contrastés… La lecture y est principalement guidée par la succession des figures et la dynamique des lignes : le regard suit les traits menaçants d'armes qu'on brandit, le tuyau d'une pipe disproportionnée ou la queue sinueuse d'un étrange dragon. A Paris, Caran d'Ache qui publiait dans la presse des dessins humoristiques, s'essaya aussi à cette forme encore tâtonnante des récits en images, légendées ou non, et eut plusieurs fois recours au style silhouetté. Par exemple, dans *A la houzarde*[442], les figures noires

[440] Georges Vigarello, *La Silhouette, naissance d'un défi du XVIIIème siècle à nos jours*, *op. cit.*, p. 52.
[441] « Harlequin und Colombine », *Münchener Bilderbogen*, n°114, vers 1852-1853.
« Aller neues Schattenspiel für die lieben Kinder », *Münchener Bilderbogen*, n°154-155-156, 1854.
[442] Caran d'Ache, « A la houzarde », *Le Rire*, n°52, 2 novembre 1895.

du soldat et de son cheval, dont les vignettes retracent la traversée de l'Europe, sont à peine esquissées ; seuls comptent le rythme de la course, effrénée ou ralentie, et les gesticulations comiques du soldat séducteur : « L'image n'y est plus qu'articulation dynamisée. »[443]

Cette diffusion sans précédent de l'image silhouettée fut favorisée par celle de nouvelles techniques d'impression. Dans les années 1830, la mise au point et la diffusion de la lithographie et de la gravure sur bois de bout simplifièrent la reproduction des illustrations et permirent d'insérer des images dans le texte, ce qui contribua à la multiplication d'ouvrages illustrés, souvent silhouettés, et à l'essor de la presse illustrée. Les tirages de plus en plus massifs et le rythme de parution propre à la presse étaient propices aux images vite exécutées et suggestives, à une « manière d'abréger l'illustration », de « répercuter la vie en quelques traits, intensifier l'action, associer rythme et légèreté »[444]. Comme l'indique à nouveau Georges Vigarello : « Un nouveau type d'iconographie s'est imposé. L'objet figuré s'est abrégé, concentré. Les silhouettes et leurs profils ombrés en sont un exemple privilégié. »[445] Les contraintes propres à la presse, l'espace restreint et la nécessité de frapper le lecteur, favorisèrent l'invention de procédés graphiques pour dynamiser encore davantage et accroitre l'expressivité des silhouettes, dont on géométrise les dispositions et théâtralise les attitudes. Dans le *Journal amusant*, Stop signait une chronique théâtrale sous forme de vignettes silhouettées, proposant ainsi des parodies graphiques des pièces à l'affiche[446].

Silhouettes et théâtre d'ombres

Les théâtres d'ombres de figures furent de fait associés à cette nouvelle manière de représenter ; ils bénéficièrent de l'intérêt qu'elle suscitait et furent perméables aux discours et aux nouvelles pratiques dont les silhouettes faisaient l'objet.

Comme les amateurs de salon et les silhouettistes-portraitistes, certains montreurs d'ombres présentaient des séries de portraits. Une fois à l'écran, les profils noirs découpés et leur glose mondaine, devenaient des silhouettes animées, parlantes ou commentées, au moyen d'un boniment, d'un couplet, d'un poème récité. Le forain Christoph Breitrück, qui sillonna les pays allemands à la fin du XVIIIème siècle, annonçait pour un de ses spectacles une série de « personnages intéressants » :

---

[443] Georges Vigarello, *La Silhouette, naissance d'un défi du XVIIIème siècle à nos jours*, *op. cit.*, p. 53.
[444] *Ibid.*, p. 54.
[445] *Ibid.*, p. 55.
[446] Deux planches, extraites de numéros non datés du *Journal amusant*, sont disponibles sur Gallica : « Fualdès ! » (1848) et « Chronique théâtrale, par Stop, Opéra-Comique, *Le Chevalier Jeon(cières)*, livret de MM. Gallet et Blau » (1885).

« Leurs majestés et empereurs Joseph II et Léopold II, Marie-Thérèse, Frédéric II, roi de Prusse, Henri IV, roi des Francs, le maréchal London, Voltaire, Rousseau, Franklin et bien d'autres. »[447]

Dans les premières décennies du siècle suivant[448], en France, les « séances des ombres » organisées chaque année à l'Ecole polytechnique, reprenaient le procédé de la série de portraits mais dans une veine satirique :

> Il s'agit de faire défiler en ombres chinoises et devant les deux promotions réunies, tout le personnel de l'Ecole, depuis le général jusqu'au modeste concierge […]. La revue — c'en est une au sens le plus théâtral du terme — s'agrémente de discours drolatiques où se résument en une synthèse habile les tics et les ridicules de chacun.[449]

Les silhouettes confectionnées par les élèves étaient des caricatures accompagnées d'un discours ou d'un air chanté, la charge étant plus ou moins lourde, la raillerie plus ou moins légère. En 1894, Edouard Estaunié décrivait ainsi les séances :

> La salle est plongée dans l'obscurité. Dans l'encadrement qu'occupe habituellement le tableau noir, remonté pour la circonstance sur ses contrepoids, un grand drap blanc est tendu, sur lequel un foyer électrique puissant, emprunté au cabinet de physique, projette son cône lumineux. Les ombres caricaturales, très habilement articulées, défilent, successivement, présentées par un artiste, qui les fait mouvoir à l'aide d'invisibles ficelles motrices et qui débite les boniments. Tout le personnel de l'Ecole y passe. C'est d'abord le « géné », puis le « colo », puis les « pitaines », puis le directeur des études, l'administration, et ses employés, les médecins, les sœurs de l'infirmerie, tous les agents ; puis les professeurs, les répétiteurs, les examinateurs. Chaque petite « ombre » chante son couplet, dit son mot pour rire, gesticule et s'éclipse ; c'est un défilé de charges qui dure trois heures.[450]

Tout le personnel de l'Ecole était ainsi représenté. Le dessin des figures et les mouvements qu'elles pouvaient esquisser renvoyaient à la variété des caractères et des statuts, des « gloires caricaturées »[451] au petit employé.

A la toute fin du siècle, le journaliste Lemercier de Neuville (1830-1918) conçut aussi pour le théâtre d'ombres des séries de portraits comiques accompagnés de couplets. Sans pouvoir affirmer

---

[447] « *Neben der Szene 'Heloise am Grabe des Abälard' sah man in jeder Vorstellung eine ganze Reihe 'interessanter Personen' : 'Se. kaiserl. Majestät Joseph II und Leopold II, Maria Theresia, Friedrich II. König von Preussen, Heinrich IV, König der Franken, Feldmarschall London, Voltaire, Rousseau, Franklin nebst vielen anderen'. Am Ende zeigte er ein 'optisches Ballet, die Vervielfältigung Jupiters nebst den Übrigen Musen'. Seine Automaten waren neben dein 'Türken' 'die niedliche Solotänzerin', 'Der Kopf des Theophrastus Paracelsus', 'Die musikalische Windmühle' und 'Die künstliche Palingenesie'. Ausserdem zeigte er 'chinesische und hydraulische Versuche' und sein 'künstlich abgerichteter Vogel produzierte sich im Feuer'.* » Notice biographique de Christophe Breitrück (avec extraits d'annonces), dans Stephan Oettermann, Lars Rehben, *Bio-bibliographisches Lexikon zur Geschichte der Öffentlichen Vergnügen,* tapuscrit non corrigé à usage interne, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum, Gerolzhofen, 1998, vol. 1, p. 166.

[448] La date d'origine est incertaine : « Des historiens graves assurent qu'elle remonte à 1818. » Edouard Estaunié, « La séance des ombres à l'Ecole Polytechnique », *La Revue hebdomadaire*, 19 mai 1894, p. 454.

[449] Edouard Estaunié, « La séance des ombres à l'Ecole Polytechnique », *La Revue hebdomadaire*, 19 mai 1894, p. 453-467.

[450] Albert Levy, « Ombres », *L'Argot de l'X*, Paris, Emile Testard, 1894, p. 212-216.

[451] Edouard Estaunié, « La séance des ombres à l'Ecole Polytechnique », art. cité, p. 456.

que lui-même présenta publiquement des spectacles d'ombres, l'ouvrage qu'il consacra aux « *pupazzi* noirs » et l'existence de figures[452] témoignent *a minima* de son intérêt et peut-être d'expérimentations avortées. Comme l'indique l'expression « *pupazzi* noirs », il voyait dans le théâtre d'ombres une variante possible de son théâtre de « *pupazzi* » qui rencontra un vif succès, d'abord dans les salons parisiens puis sur scène et hors de France. Ses « *pupazzi* » étaient initialement des pantins cartonnés et plats de personnalités artistiques, mondaines ou politiques de l'époque[453]. Les représentations consistaient en une succession de caricatures, accompagnées de quatrains moqueurs et de musique[454]. Sa collaboration avec Gustave Doré lui avait permis de perfectionner son spectacle. Le peintre lui fabriqua des toiles de fond et des trucages, confectionna des « tableaux vivants éclairés par des flammes de Bengale »[455]et lui aurait conseillé de faire dialoguer ses pupazzis, ce qu'il fit. Parmi ses publications, très nombreuses et éclectiques, il consacra deux ouvrages au théâtre d'ombres. Un recueil de pièces intitulé *Ombres chinoises*[456] illustré par Jean Kehror, qui réalisa également des planches de figures et de décors. Les thèmes et les intrigues (domestiques, champêtres, merveilleux) étaient ceux des contes et des livrets d'ombres chinoises pour enfants. Au contraire, dans ses pièces pour « *pupazzi »* noirs[457], Lemercier de Neuville appliquait aux ombres l'esprit des « *pupazzi* », le rapport à l'actualité et la satire. L'intermède intitulé *Types parisiens*[458] fait ainsi se succéder les silhouettes d'Emile Zola, Sarah Bernhard, Coquelin Cadet… Chaque figure est accompagnée de commentaires versifiés dans lesquels sont reprises, à des fins comiques, les analyses physiognomistes, sur le nez de Hyacinthe par exemple (« Un nez n'est pas toujours spirituel / Le sien surtout était matériel »[459]) ou la corpulence de Coquelin Cadet (« De figure ni beau, ni laid / De corps ni gras, ni maigrelet, / Mais pourtant, sans être. un muguet, / Il a du col et du mollet »[460]).

Parmi les illustrateurs qui affectionnaient la manière silhouettée, certains la développèrent en s'essayant au théâtre d'ombres. A la fin du siècle, le milieu de la presse illustrée fournit la majorité des collaborateurs au théâtre d'ombres du Chat noir, ainsi qu'à ceux de ses émules à Barcelone, Genève,

---

[452] Trois figures de carton peintes en noir (deux bustes et un pot de fleurs), Paris, Bibliothèque nationale de France (fonds Lemercier de Neuville, ED-112, boîte 12).
[453] Voir Lemercier de Neuville, *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, Paris, Maurice Bauche, 1911, p. 178 et suiv.
[454] Dans ses mémoires, Lemercier de Neuville reproduit le programme d'une soirée de mai 1864 : « Première partie : Prologue. Félicien David. Frédéric Lemaître. Félix. Karoly. Mélingue […]. Deuxième partie : Revue de la Chambre. De la Guerronnière. Picard. Emile de Girardin... » *Ibid.*, p. 197.
[455] *Ibid.*, p. 199.
[456] Lemercier de Neuville, *Ombres chinoises*, Paris, Le Bailly, 1911.
[457] Lemercier de Neuville, *Les Pupazzi noirs, ombres animées*, Paris, Charles Mendel, 1896.
[458] Lemercier de Neuville, « Types parisiens, intermèdes en vers », *Les Pupazzi noirs, ombres animées*, Paris, Charles Mendel, 1896, p. 31-36.
[459] *Ibid.*, p. 34.
[460] *Ibid.*, p. 33.

Bruxelles ou Munich[461]. Le devenir dramatique des silhouettes dessinées est particulièrement probant dans l'œuvre de Franz von Pocci. Également appelées « *Schattenspiele* » [jeux d'ombres], ses séquences d'images illustratives ou légendées, que d'autres dessinateurs intitulaient plutôt « *Schattenbilder* » [images en ombres], mimaient chez Pocci le théâtre de figures. Dès 1847, il faisait paraître sous le titre *Schattenspiel*, une série de poèmes illustrés[462]. Ce titre, ainsi que le prologue introductif et l'expression oralisante des poèmes, créaient une ambiguïté quant à la nature de l'œuvre. De même, en 1854, il publia dans *Was du willst, Ein Büchlein für Kinder* [ce que tu veux, un livret pour enfant] trois poèmes réunis sous le nom de *Ein neues Schattenspiel* [un nouveau jeu d'ombres][463]. Ces récits en vers, illustrés de scènes silhouettées et ponctués de chansons, y étaient précédés d'un prologue (prononcé par Kasperl) et suivis d'une pièce pour marionnettes *Kasperl in der Türkei* [Kasperl en Turquie]. L'ambiguïté formelle est à nouveau manifeste : le récit illustré, dans ce contexte (introduction de Kasperl et épilogue pour théâtre de marionnettes), devient un poème dramatique, et les *Schattenbilder* des *Schattenspiele*. Sans ambiguïté en 1856, Franz von Pocci publia, dans une revue pour la jeunesse, un premier *Schattenspiel* véritablement dialogué, *Kasperl ist überall* [Kasperl est partout], puis un deuxième en 1869, *Odoardo,* sous-titré « un jeu d'ombres romantique en cinq actes » [*Romantisches Schattenspiel in fünf Aufzügen*]. Le mot « *Schattenspiel* », tel qu'il est utilisé dans l'œuvre de Franz von Pocci, ne renvoie ni à un genre littéraire ni à un medium artistique unique. Utilisé aussi bien pour ses pièces de théâtre que pour ses récits illustrés, le terme lui servait à désigner des œuvres hybrides, qui renversaient la hiérarchie entre le texte et l'image, mêlaient l'oral à l'écrit, et déjouaient la distinction entre l'image imprimée et les figures animées.

[461] Voir la partie consacrée aux théâtres d'ombres d'artistes dans ce chapitre, à partir notamment du développement sur le cabaret du Chat noir, p. 158.
[462] Franz von Pocci, *Schattenspiel*, Munich, Literarisch-Artistische Anstalt, 1847.
[463] Franz von Pocci, « Ein neues Schattenspiel », *Was Du willst, Ein Buchelein für Kinder*, Munich, Braun und Schneider, [1854] 1877, p. 131-205.

III. Les théâtres d'ombres d'artistes : entre variétés et ambitions poétiques

III.A. Un contexte artistique propice

III.A.1. Valorisation des pratiques populaires et artisanales

Par les Romantiques

Comme le décrit Anne-Marie Thiesse, dans *La Création des identités nationales*, l'invention des nations se doubla d'une « révolution esthétique » :

> A partir du milieu du XVIIIème siècle, la nécessité de redéfinir les rapports entre l'universel et le particulier — préalable indispensable à la construction des nations — induit une mutation de la légitimité culturelle. Son centre de gravité fait l'objet d'un triple déplacement : historique, géographique et social. A l'antiquité gréco-romaine sont substitués les âges barbares, au monde méditerranéen l'Europe du Nord, aux salons de l'élite raffinée les chaumières rustiques. Une nouvelle théorie de la culture est formulée, qui permet de poser le national comme principe créateur de la modernité.[464]

Afin de doter les nations d'un fonds culturel propre, il fallait désormais puiser dans les traditions et les arts perpétués par le peuple. Ce fut notamment le combat de Johann Gottfried Herder (1744-1803) : pour qu'une littérature allemande originale se constitue, les auteurs ne devaient plus imiter les œuvres françaises, mais s'inspirer de celles du peuple, « dépositaire du génie national ». Herder déplorait le retard des pays allemands dans l'inventaire de leurs chants traditionnels et il appelait les érudits allemands, mais aussi ceux de toutes les nations, à les collecter, pour substituer à l'hégémonie du modèle français, la pluralité des cultures populaires. Contre un classicisme jugé sclérosant, il exaltait notamment la poésie transmise oralement en langue vernaculaire : « Cette poésie n'est pas un art mort de lettrés, c'est la langue du cœur et l'esprit de la nature chante en elle »[465]. La pensée de Herder eut une empreinte durable sur plusieurs générations d'érudits et de poètes allemands. On peut songer aux almanachs et aux spectacles de marionnettes qui inspirèrent à Goethe la trame initiale de la première partie de *Faust* (1808) dont le mythe circulait depuis le XVIème siècle via les spectacles de foire et les livrets populaires [*Volksbücher*][466]. Figure centrale du cercle d'Iéna, le poète Ludwig Tieck (1773-1853), très proche des frères Friedrich et Auguste Schlegel, et fervent promoteur des idées romantiques, se

---

[464] Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales*, Paris, Seuil, [1999] 2001, p. 23.

[465] Déclaration de Herder en 1773 dans *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* [extrait d'une correspondance littéraire sur Ossian et les chants anciens du peuple]. Cité dans Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales*, *op. cit.*, p. 39.

[466] La première édition imprimée du *Volksbuch* de Faust fut publiée anonymement à Francfort, en 1587, par l'imprimeur Johann Spies.

passionna pour le Moyen Âge et les contes populaires. Il s'en inspira, il en réécrit et en inventa de nouveaux[467]. Dès 1797, il proposa des réécritures dramatiques et satiriques de *Der gestiefelte Kater* [le chat botté] et de *Die sieben Weiber des Blaubart* [les sept femmes de Barbe bleue] (1797), et publia en 1800, dans le deuxième volume de ses *Poèmes romantiques*, la pièce *Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens* [vie et mort du petit chaperon rouge] qui sera adaptée un siècle plus tard à Munich, aux Schwabinger Schattensiele. Le théâtre d'ombres [*Schattenspiel*] suscita l'intérêt de plusieurs artistes romantiques, dont plusieurs ayant gravité autour de Ludwig Uhland et Justinus Kerner, les deux fondateurs du cercle romantique des poètes souabes, à Tübingen.

Poète de formation scientifique, Ludwig Uhland (1787-1862), au nom d'idéaux libéraux et républicains, s'engagea dans la construction de l'unité allemande, autant par ses travaux littéraires que par ses fonctions politiques[468]. Alors qu'il n'était encore qu'étudiant, il fut marqué par la publication à Heidelberg du *Knaben Wunderhorn* [le cor merveilleux de l'enfant][469]. Fruit d'une vaste mission de collecte, entreprise par Achim von Arnim dans toutes les régions allemandes, en Italie du nord, en France et en Angleterre, ce recueil de chansons populaires fut publié en collaboration avec Clemens Brentano entre 1806 et 1808. Ludwig Uhland s'en inspira pour écrire ses propres ballades et s'investit activement, aux côtés des romantiques qu'il côtoyait, dans la collecte de chansons et de poèmes anciens :

> Si vous trouvez dans un vieux livre une belle histoire, une légende, etc., ne la laissez pas se perdre, nous manquons tellement de matière poétique, de mythes. Tieck aurait été chez Brentano et lui aurait dit qu'il avait trouvé à Rome un magnifique poème en vieil allemand qu'il avait fit copier et qui ne pouvait être comparé qu'à l'Iliade.[470]

Son ami Justinus Kerner (1786-1852), qui étudiait alors la médecine à Tübingen et avec qui il publiait une revue dominicale pour contrecarrer le classicisme du *Morgenblatt*, fut aussi sensible à la poésie

---

[467] Voir la notice biographique de Wilhelm Bernhardi dans *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker und Humblot, 1894, vol. 38, p. 251-276.

[468] Il sera député et posera les fondements de la germanistique, notamment en publiant en 1844-1845 le recueil *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder* [chansons populaires anciennes en haut et bas allemand]. Voir la notice biographique d'Hermann Fischer dans *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker und Humblot, 1895, vol. 39, p. 148-163.

[469] Dans une lettre d'automne 1806, adressée à Leo von Seckendorf, il parlait de ce recueil comme d'un « précieux livre » [*werthen Buche*]. Voir le chapitre 2 « Années d'étude 1801-1810 » [*die Studienjahre 1801-1810*] dans Emma Uhland, *Ludwig Uhlands Leben, aus dessen Nachlass und aus eigener Erinnerung zusammengestellt von seiner Wittwe*, Stuttgart, Cotta, 1874, en ligne [https://www.projekt-gutenberg.org/uhlande/uhlleben].

[470] « *Wo Sie in einem alten Buche eine schöne Kunde, Legende u. s. w. finden, lassen Sie die nicht verloren gehen, wir haben ja so grossen Mangel an poetischem Stoff, an Mythen. Tieck soll bei Brentano gewesen sein und ihm gesagt haben, dass er in Rom ein herrliches altdeutsches Gedicht gefunden und abschreiben lassen, das nur mit der Ilias zu vergleichen sei.* » Lettre de Ludwig Uhland à Christoph Friedrich Karl Kölle (Tübingen, 26 janvier 1807), retranscrite dans le chapitre 2 « Années d'étude 1801-1810 » [*die Studienjahre 1801-1810*] dans Emma Uhland, *Ludwig Uhlands Leben, aus dessen Nachlass und aus eigener Erinnerung zusammengestellt von seiner Wittwe*, *op. cit.*

des arts populaires. Dans sa correspondance avec Ludwig Uhland, il mentionne à plusieurs reprises un spectacle de marionnettes auquel il assista à Hambourg, en août 1809, alors qu'il réalisait son voyage poétique et initiatique à travers différentes régions germaniques. Il lui fait également part de son envie d'écrire pour les marionnettes et le théâtre d'ombres, amorçant une réflexion sur la poésie propre à ces deux formes de spectacle :

> La prochaine fois, écris-moi quelque chose sur la théorie du théâtre d'ombres et de marionnettes, sur la manière de les appréhender et sur ce qui les distingue des autres jeux dramatiques. Réaliser un tel théâtre de marionnettes serait, par Dieu, un immense plaisir.[471]

Dans sa fiction autobiographique, *Die Reiseschatten* [les ombres voyageuses], publiée à son retour en 1811, Justinus Kerner inséra deux pièces pour théâtre d'ombres[472]. Les lettres de Ludwig Uhland témoignent de sa réaction enthousiaste. Il lui donne des conseils pour écrire ses pièces et inventer un théâtre optique, sollicitant les facultés spirituelles et imaginatives[473]. La maison à Weinsberg, où Justinus Kerner s'installa définitivement en 1819, devint un lieu d'échanges et de rencontres central pour l'école romantique souabe. Elle fut un lieu d'hospitalité, romantique et idyllique, accueillant des artistes, des aristocrates, des patients, des réfugiés… Parmi ses invités poètes, Achim von Arnim et Eduard Mörike s'étaient aussi essayés au théâtre d'ombres[474]. La pièce d'Eduard Mörike doit être considérée à part car, enchâssée dans son roman *Maler Nolten* [le peintre de Nolten] (1832), elle ne fut pas explicitement écrite pour un théâtre d'ombres de figures ni véritablement envisagée comme une œuvre autonome susceptible d'être véritablement mise à l'écran. Elle témoigne néanmoins de l'indéniable attrait et du caractère familier que revêtaient les spectacles d'ombres pour ces hommes de lettres.

Eduard Mörike (1804-1875) était alors le curé de Cleversulzbach quand il se mit à fréquenter la « maison Kerner » de Weinsberg. Il fut une personnalité marginale de l'école souabe mais, comme ses pairs romantiques, il s'inspirait des ballades et des chants populaires. Ses poèmes évoquaient les idylles

---

[471] « *Schreibe mir doch das nächstemal etwas über die Theorie des Schattenspiels und der Marionetten, wie sie eigentlich zu behandeln und was sie von den andern dramatischen Spielen unterscheidet. So ein Marionettentheater zu erreichten wäre doch, bei Gott ! Meine Lust*. » Lettre de Justinus Kerner à Ludwig Uhland (Hambourg, 29 août 1809) retranscrite dans Karl Meyer, « Aus Justinus Kerner Hamburgischen Briefen an Ludwig Uhland », *Ludwig Uhland, seine Freinde und Zeitgenossen, Erinnerungen*, Stuttgart, Adolph Krabbe, 1867, vol. 1, p. 142.

[472] Justinus Kerner, « Das Nachspiel der ersten Schattenreise König Eginhard, Eine Chinesisches Schattenspiel », *Die Reiseschatten*, Munich, Hans von Weber, [s. d.], p. 12-34.
« Das Nachspiel der zweiten Schattenreise oder Der Totengräber von Feldberg », *op. cit.,* p. 49-73.

[473] Voir Ludwig Uhland, « An Justinus Kerner, Tübingen, den 24[-27] Sept. 09 », *Werke*, édition établie par Walter Scheffler, Munich, Winkler, 1980, vol. 2, p. 488. Cet échange entre les deux hommes et la concrétisation de cette réflexion dans les pièces de Kerner seront étudiés dans le troisième chapitre.

[474] Indications extraites de différentes notices biographiques : celle de Jacob Boehm dans *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Traugott Bautz, 1992, vol. 3, p. 1403-1407 ; celle d'Adalbert Elschenbroich dans *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker und Humblot, 1977, vol. 11, p. 524-527.

antiques et ses écrits mêlaient aux motifs bucoliques et à une représentation simple de la nature, le royaume des contes de fées, le merveilleux et le fantomatique[475]. Dans son roman éducatif, *Maler Nolten* (1832), qui oppose la vie de village à celle corrompue des villes, il inséra un intermède pour ombres dont l'inspiration remontait à ses années d'étude de théologie à Tübingen (à partir de 1822). A l'écart de la vie étudiante de Tübingen, il s'était entouré de deux amis aux sensibilités proches de la sienne, pour s'adonner à des fantaisies littéraires et à des jeux dramatiques :

> Ils créèrent leur propre mythologie, un pays fabuleux, l'île d'Orplid, la ville sacrée abandonnée par les dieux, et la peuplèrent de personnages tout à fait merveilleux. C'est de là que sont nées les deux fantasmagories du monde féerique d'Orplid ; l'une, *Der letzte König von Orplid* [le dernier roi d'Orplid] de Mörike, figure sous forme de théâtre d'ombres dans *Maler Nolten*, l'autre, *Der heimliche Maluff* [le mystérieux Maluff], se trouve parmi les écrits de Ludwig Bauer. C'est dans la mystérieuse salle de la fontaine ou dans la cabane du jardin du doyen Pressel, artificiellement obscurcie pendant la journée, sur la montagne Oesterberg, que Mörike et Bauer célébraient leurs mystères […].[476]

Dans le roman, la pièce, sous-titrée « un intermède fantasmagorique » [*ein phantasmagorisches Zwischenspiel*], est présentée au public au moyen d'une lanterne magique. Le comédien (Larkens) et deux femmes, choisies parmi les convives, prêtent leur voix aux personnages :

> Au bout de quelques instants, sa clochette retentit, invitant la compagnie à se rendre dans la salle obscure. Derrière un paravent ouvert d'un côté, Larkens et ses assistants se trouvaient à côté de la lanterne magique qui ne jetait alors qu'une lueur ronde et claire au plafond de la pièce. On prit place en demi-cercle et Nolten s'assit de façon à pouvoir regarder Constance.
> Après le silence, une symphonie introductive commença derrière le rideau, jouée au piano par un membre de la société et accompagnée au violoncelle par Larkens. Au moment des derniers accords, la vue d'une ville et d'un château étranges, éclairés par la lune et baignés par un lac, apparut sur le mur le plus large et le plus dégagé de la salle, avec trois personnes assises à gauche, puis, le dialogue commença.[477]

---

[475] Voir la notice biographique de Jakob Baechtold dans *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker und Humblot, 1885, vol. 22, p. 243-258.

[476] « *Man schuf eine eigene Mythologie, ein Fabelland, die Insel Orplid, die heilige, von den Göttern verlassene Stadt und bevölkerte sie mit den wunderbarsten Gestalten. Daraus sind die beiden Phantasmagorien von der Orplid'schen Märchenwelt hervorgegangen; die eine,* Der letzte König von Orplid *von Mörike steht als Schattenspiel im* Maler Nolten*, die andere,* Der heimliche Maluff*, befindet sich in Ludwig Bauer's Schriften. In einer geheimnissvollen Brunnenstube oder in dem am Tage künstlich verdunkelten Gartenhäuschen des Decans Pressel auf dem Oesterberge war der Schauplatz, wo Mörike und Bauer ihre Mysterien feierten* […]. » Voir la notice biographique de Jakob Baechtold (art. cité).

[477] « *Nach kurzer Zeit ertönte sein Glöckchen, das die Gesellschaft hinüber lud in den verdunkelten Saal. Hinter einer spanischen Wand, die nach einer Seite offen war, befanden sich Larkens und seine Gehülfinnen neben der magischen Laterne, welche inzwischen nur einen runden hellen Schein an die Zimmerdecke warf. Man nahm im Halbkreise Platz, und Nolten hatte sich so gesetzt, dass er Constanzen ins Auge fassen konnte.*
Nachdem alles stille geworden, begann hinter der Gardine eine einleitende Symphonie auf dem Klavier von einem Mitgliede der Gesellschaft gespielt und von Larkens mit dem Violoncello begleitet. Unter den letzten Akkorden erschien an der breitesten, völlig freien Wandseite des Saales in bedeutender Grösse die Ansicht einer fremdartigen Stadt und Burg, im Mondschein, vom See bespült, links im Vorgrund drei sitzende Personen und der Dialog nahm seinen Anfang. » Eduard Mörike, *Maler Nolten*, Stuttgart, Schweizerbartz, 1832, chap. 14 en ligne [https://www.projekt-gutenberg.org/moerike/nolten].

Aucun commentaire ne permet de savoir précisément comment les personnages étaient figurés. Le plus probable serait qu'ils aient été peints sur les verres de lanterne. La pièce pourtant comprend des didascalies de mouvements et de gestes que des ombres humaines ou des silhouettes seraient plus à même d'effectuer, comme par exemple : « Les enfants s'enfuient en courant. » (acte 3), « Les enfants s'échappent. Le train remonte la montagne. Alors qu'il disparaît, le roi l'appelle les bras tendus. » (acte 9), ou comme cette petite pantomime (acte 11) :

> L'enfant revient avec une sorte d'arbalète. Il l'arme avec un léger effort, met la flèche et la tend à la jeune fille en la pointant vers l'arbre. Silpelitt appuie sur la gâchette et à ce moment-là, tout devient noir. On entend un soupir venant de l'endroit touché. Les deux partent rapidement.[478]

La représentation suscite la curiosité (« je ne doute pas que nous puissions nous attendre à quelque chose d'assez beau, ou du moins d'inhabituel »[479]) et un vif enthousiasme parmi les convives fictifs qui connaissent ce genre de spectacle : « Un spectacle d'ombres ! s'écrièrent les dames en frappant dans leurs mains, ah, c'est tout à fait exceptionnel ! Verrons-nous vraiment un spectacle chinois comme d'ordinaire ? » [480]

Concernant la pièce d'ombres de Ludwig Joachim von Arnim (1781-1831), *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies* [le trou, ou le paradis retrouvé], deux aspects furent déterminants. C'est Gerhard Kluge, dans une présentation très documentée de la pièce, qui les souligne :

> Les coutumes familiales et la vigueur des traditions populaires agirent ensemble comme des facteurs stimulants lorsque Arnim créa son jeu d'ombres.[481]

Dans les villes qu'il fréquenta, notamment Weimar et Francfort, Achim von Arnim put constater cette vigueur des spectacles populaires et en rendait compte avec joie dans sa correspondance. Gerhard Kluge compile plusieurs témoignages :

---

[478] « *Kinder eilen davon*. » (3) ; « *Die Kinder entfliehen. Der Zug streicht wieder den Berg hinan. Während er verschwindet, ruft der König mit ausgestreckten Armen nach*. » (9) ; « *Das Kind kommt zurück mit einer Art von Armbrust. Er spannt sie mit leichter Mühe, legt auf, und reicht sie dem Mädchen in der Richtung nach dem Baume. Silpelitt drückt ab und in dem Augenblicke wird es ganz finster. Man hört ein Seufzen von der getroffenen Stelle her. Beide schnell ab.* » (11). Eduard Mörike, « Der letzte König von Orplid », *Maler Nolten*, Stuttgart, Schweizerbartz, 1832, chap. 14 en ligne [https://www.projekt-gutenberg.org/moerike/nolten/orplid01.html].

[479] « *Sie sagten ja von etwas ganz Besonderem, das Sie uns diesmal zum besten geben wollten ; machen Sie doch die Gesellschaft mit Ihrem Vorhaben bekannt, ich zweifle nicht, wir dürfen uns etwas recht Hübsches, zum mindesten etwas Ungewöhnliches versprechen.* » Eduard Mörike, *Maler Nolten*, Stuttgart, Schweizerbartz, 1832, chap. 14 en ligne [https://www.projekt-gutenberg.org/moerike/nolten].

[480] « *Ein Schattenspiel ! riefen die Damen in die Hände klatschend, ach, das ist ja ganz unvergleichlich ! wirklich ein ordentliches, chinesisches werden wir sehen ?* » Eduard Mörike, *Maler Nolten*, Stuttgart, Schweizerbartz, 1832, chap. 14 en ligne [https://www.projekt-gutenberg.org/moerike/nolten].

[481] « *Familientradition und lebendige Volkstradition wirken als anregende Faktoren bei der Entstehung von Arnims Schattenspiel zusammen.* » Ludwig Achim von Arnim, *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies*, édition critique établie par Gerhard Kluge, Berlin, De Gruyter, 1968, p. 82.

> A Francfort même, les représentations de spectacles d'ombres dans les rues n'ont jamais cessé : lorsqu'August von Goethe rendit visite à sa grand-mère à l'occasion de la foire de Pâques de 1805, il écrivit à Weimar qu'il y avait beaucoup de choses à voir à Francfort, « par exemple des mangeurs de pierre et des mangeuses de pierre, des cavaliers, des spectacles d'ombres et de marionnettes, etc. »[482], et lorsqu'Arnim vint en visite, il eut probablement l'occasion d'assister à de telles représentations. [...] De même qu'un spectacle d' « ombres chinoises » à Tübingen avait incité Kerner à créer son propre jeu d'ombres en 1809, Arnim fut à nouveau en contact direct avec ces jeux lorsqu'il fit halte à Weimar en 1811 avec Bettina, où, en plus de la maison de Goethe, on passait les soirées « en sa très agréable compagnie dans la Salle de tir », « qui est maintenant animée par un tir aux oiseaux trihebdomadaire, et où la comédie des chats, le théâtre d'ombres et les chanteuses populaires animent, en alternant plaisamment avec les joueurs de loterie et les joueurs de dés, la belle allée d'arbres qui mène à la Salle de tir »[483].[484]

Achim von Arnim écrivit sa pièce en 1812, alors qu'il faisait également paraître de nombreux poèmes, hantés par le thème de la solitude, dans un style historique, dense et richement imagé[485]. Les récits qu'il retravaillait étaient aussi bien empruntés à l'Histoire qu'aux légendes, inspirés d'illustrations, d'anecdotes ou de contes populaires. Dans l'édition de son œuvre complète, il explicite et commente en notes toutes ses sources. Concernant ses textes dramatiques, les sources sont à l'image de la diversité des formes qu'il essaya : tragédie, farce, théâtre d'ombres, théâtre de marionnettes, drame héroïque, intermède… *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies* [le trou, ou le paradis retrouvé] est une féerie burlesque qui reprend un des récits enchâssés du *Roman des sept sages*[486]. Elle fut initialement publiée en 1813 dans le recueil *Schaubühne* [scène de théâtre][487] dont l'ambition était de

---

[482] « August von Goethe à ? Il est impossible de déterminer le destinataire. La lettre n'a pas été imprimée et est en possession du Freie Deutsches Hochstift. Elle est exposée à la maison de Goethe à Francfort. » [*August von Goethe an ? Der Empfänger ist nicht zu ermitteln. Der Brief ist ungedruckt und im Besitz des Freien Deutschen Hochstifts, er liegt aus im Frankfurter Goethehaus.*] Source indiquée par l'auteur de la citation.

[483] « Réflexion sur la vision de l'homme. Lettres inconnues de Bettina Brentano. Jena, 1942. p. 172. » [*Andacht zum Menschenbild. Unbekannte Briefe von Bettina Brentano. Jena 1942. S. 172.*] Source indiquée par l'auteur de la citation.

[484] « *In Frankfurt selbst waren die Schattenspielaufführungen auf den Strassen nie abgebrochen : als August von Goethe zur Ostermesse 1805 seine Grossmutter besuchte, schrieb er nach Weimar, dass es in Frankfurt viel zu sehen gäbe, 'z. B. Steinfresser und Steinfresserinnen Reiter Schatten- und Puppenspiele etc.', und wenn sich Arnim besuchsweise dort aufhielt, hatte er wohl Gelegenheit, derartige Aufführungen zu sehen. Familientradition und lebendige Volkstradition wirken als anregende Faktoren bei der Entstehung von Arnims Schattenspiel zusammen. So wie Kerner schon 1809 durch eine Aufführung der* ombres chinoises *in Tübingen zu einem eigenen Schattenspiel veranlasst wurde, kam auch Arnim wieder mit diesen Spielen in unmittelbare Berührung, als er nun 1811 mit Bettina in Weimar Station machte, wo man ausser in Goethes Haus doch auch die Abende 'in seiner sehr angenehmen Gesellschaft auf dem Schiesshause' verbringt, 'das jetzt durch ein dreiwöchentliches Vogelschiessen belebt wird, wo Katzenkomödie, Schattenspiel und Volkssängerinnen in angenehmer Abwechslung mit Lotteriespielern und Würfelspielern den schönen Baumgang nach dem Schiesshause beleben'.* » Ludwig Achim von Arnim, *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies*, édition critique établie par Gerhard Kluge, *op. cit.*, p. 81-82.

[485] Voir la notice biographique d'Hermann Hettner dans *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker und Humblot, 1875, vol. 1, p. 557-558.

[486] Ludwig Achim von Arnim, « Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies », *Schaubühne von Ludwig Achim von Arnim*, édition établie par Wilhelm von Grimm, Berlin, Veit und Co., 1840, vol. 2, p. 351.

[487] *Achim von Arnim, Schaubühne, erster Band*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1813. Il n'y aura finalement qu'un seul volume en 1813 avant une réédition plus tardive de ses pièces en quatre volumes dans son œuvre complète en 1840 (« Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies », *Schaubühne von Ludwig Achim von Arnim*, édition

mettre à disposition du théâtre de langue allemande un ensemble de textes brefs susceptibles de constituer un répertoire national. Gerhard Kluge commente ainsi ce projet :

> L'intérêt romantique pour la poésie du peuple dans tous les domaines artistiques et l'orientation vers des formes poétiques populaires conduisirent, dans le domaine du théâtre, à la valorisation et à l'adaptation de petites formes de jeu telles que les théâtres de marionnettes et le théâtre d'ombres, qui étaient sans doute encore vivaces dans tout le pays, mais qui faisaient surtout partie des divertissements de foires, de marchés et de fêtes populaires. *Schaubühne* d'Arnim de 1813 est la première concrétisation claire d'une nouvelle volonté artistique dans le domaine du drame : il s'agissait d'attirer l'attention, par une sorte de recueil d'exemples, sur les multiples possibilités de jeu offertes par les petites formes dramatiques et de montrer, par une sorte d'adaptation libre, comment cette dramaturgie nationale devait être reconquise par la scène.[488]

L'intérêt érudit et littéraire, si ce n'est archéologique ou engagé, pour les spectacles populaires qu'Achim von Arnim partageait avec Ludwig Uhland ou Clemens Brentano, n'excluait aucunement un goût plus léger pour ces divertissements mineurs qui avaient d'abord séduit les milieux aristocratiques avant de pénétrer plus largement les salons et les soirées, plus ou moins mondaines. A Weimar en particulier, Achim von Arnim put à diverses occasions apprécier des spectacles d'ombres de salon, notamment par l'intermédiaire de Goethe et chez des particuliers :

établie par Wilhelm von Grimm, Berlin, Veit und Co., 1840, vol. 2, p. 1-52). Concernant les conditions de publication de la première édition, Gerhard Kluge indique : « Arnim fait imprimer le volume à ses propres frais. Il destine le produit de la vente à l'équipement en canons de la Landwehr [armée territoriale], appelée en mars 1813 ; un don modeste de la part de celui qui, comme en 1806, était exclu de la participation active à la campagne. A Berlin, il dirige un bataillon de la Landwehr et prend temporairement en charge la rédaction du *Correspondant prussien* fondé par Niebuhr. C'est là que parurent à plusieurs reprises, à partir du 21 juin 1813, les annonces publicitaires pour son livre, avec la mention : 'Que ces petites pièces, pour la plupart drôles, contribuent à l'amusement des esprits préoccupés ; leur but sérieux est de faciliter, par leur recette, l'acquisition de canons pour le septième bataillon du Landsturm local, auquel l'auteur, aux frais duquel elles sont imprimées, en a fait cadeau. Notre théâtre d'ombres, écrit pour amuser un cercle familial plein d'esprit, est en rapport avec l'actualité politique.' » [*Arnim lässt den Band auf eigene Kosten drucken. Er bestimmt den Erlös für die Ausstattung der im März 1813 einberufenen Landwehr mit Kanonen ; eine bescheidene Gabe dessen, der wie schon 1806 von der aktiven Teilnahme am Feldzug ausgeschlossen war. In Berlin leitete er ein Landwehrbataillon und übernahm zeitweise die Redaktion des von Niebuhr gegründeten* Preussischen Correspondenten*. Hier erschienen seit dem 21. 6. 1813 auch wiederholt die Werbeanzeigen für sein Buch mit dem Zusatz : 'Mögen diese kleinen, meist lustigen Stücke etwas zur Erheiterung besorgter Gemüther beitragen ; ihr ernster Zweck ist, durch Einnahme das Anschaffen von Kanonen für das siebente Bataillon des hiesigen Landsturms zu erleichtern, dem sie der Verfasser, auf dessen Kosten sie gedruckt sind, zum Geschenk gemacht hat. Unser Schattenspiel, geschrieben zur Erheiterung eines geistreichen Familienkreises, gerät in Bezug zum tagespolitischen Geschehen.'*] Ludwig Achim von Arnim, *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies*, édition critique établie par Gerhard Kluge, *op. cit.*, p. 75.

[488] « *Das romantische Interesse an der Volkspoesie in allen Dichtungszweigen und die Orientierung an volkstümlichen Dichtungsformen führte auf dem Feld der Komödie zu einer Wertschätzung und Adaption kleiner Spielformen wie Puppen-, Marionetten- und Schattenspiel, die wohl im ganzen Lande noch lebendig waren, aber vornehmlich zu den Lustbarkeiten auf Jahrmärkten, Messen und Volksfesten gehörten. Arnims* Schaubühne *von 1813 ist die erste deutliche Dokumentation eines neuen Kunstwillens auf dem Gebiete des Dramas, indem durch eine Art Beispielsammlung auf die vielfältigen Spielmöglichkeiten in den dramatischen Kleinformen hingewiesen und durch die Art einer freien Bearbeitung Wege gewiesen werden sollten, wie diese nationale Dramatik für die Bühne neu zu gewinnen sei* […]. » Ludwig Achim von Arnim, *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies*, édition critique établie par Gerhard Kluge, *op. cit.,* p. 76.

> Certes, ces représentations au sein de la Cour prirent rapidement fin, mais les années suivantes, on se délectait encore de spectacles d'ombres lors de soirées. Abeken raconte ainsi qu'une importante société se réunissait chez Falk, à laquelle l'hôte « jouait des scènes du *Faust* de Goethe dans un spectacle d'ombres chinoises qu'il avait lui-même imaginé », et « derrière le rideau qui recevait les ombres, il déclamait des extraits du poème avec une virtuose, Mademoiselle von Winkel, qui était alors en voyage »[489]. C'était en 1808, et ce soir-là, parmi les invités, se trouvait Achim von Arnim, qui écrit à Bettina le 25 décembre au sujet de sa vie à Weimar : « ...imagine des spectacles, des sociétés princières chez Jagemann, chez Schopenhauer des thés déclamatoires, de la peinture, Kügelgen au-dessus de moi, Werner tout près, Falk qui déclame ses jeux d'ombres » [490].[491]

Les spectacles de curiosités, qui relevaient « d'une culture du jeu et du divertissement tout à fait populaire », avaient ainsi pénétré « la culture du XVIIIème siècle » et ces « formes de sociabilité romantique »[492]. Avant de publier sa pièce, et donc de l'intégrer à un projet plus global promouvant un répertoire dramatique national, Achim von Arnim l'avait d'abord présentée chez des proches. C'est à nouveau Gerhard Kluge qui le montre en citant sa correspondance :

> Le couple ne reste que quelques jours à Francfort [...] à Winkel, George et Marie Brentano, Méline, Guaita, Lulu et Karl Jordis, se retrouvent avec les Arnim, les voisins et les invités, jusqu'en octobre, pour un temps de convivialité joyeuse et exubérante. [...] Après un détour par Strasbourg, Arnim est de retour à Francfort à la mi-novembre, il y travaille à des recensions pour les *Heidelberger Jahrbücher* [annales de Heidelberg], et à des histoires pour le recueil qui paraîtra en 1812, mais c'est aussi pour contribuer aux soirées hivernales et conviviales de Winkel que le théâtre d'ombres voit le jour, car vers la fin de l'année, Arnim écrit à Brentano, qui se trouve en Bohème et envisage de revenir avec Christian : « Je vous rendrai visite avec une pièce d'ombres que j'ai jouée chez Guaita et qui porte ce beau titre : *Das*

---

[489] Bernhard Rudolf Abeken, *Goethe in meinem Leben, Erinnerungen und Betrachtungen*, Weimar, 1904, p. 79. Source indiquée par l'auteur de la citation.

[490] Reinhold Steig, Herman Grimm, *Achim von Arnim und die ihm nahestanden*, Stuttgart, vol. 2, 1894, p. 241. Source indiquée par l'auteur de la citation.

[491] « *Zwar fanden diese internen Aufführungen am Hofe bald ein Ende, aber noch in späteren Jahren erlustigt man sich bei Abendunterhaltungen an Schattenspielen. So berichtet Abeken von einer grossen Gesellschaft bei Falk, welcher der Gastgeber 'in einem selbsterfundenen Chinesischen Schattenspiel Szenen aus Goethes* Faust*' vorspielte, 'wozu hinter dem die Schattenbilder aufnehmenden Vorhange von ihm und einer damals reisenden Virtuosin, Fräulein von Winkel, aus dem Gedicht deklamirt wurde '. Das war im Jahre 1808, und an jenem Abend befand sich unter den Gästen auch Achim von Arnim, der am 25.12 an Bettina über sein Leben in Weimar schreibt : '…denk Dir Schauspiel, bei der Jagemann herzogliche Gesellschaften, bei der Schopenhauer deklamatorische Thees, Malerei, Kügelgen über mir, Werner in der Nähe, Falk mit Schattenspielen, die er vordeklamiert'.* » Ludwig Achim von Arnim, *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies*, édition critique établie par Gerhard Kluge, *op. cit.*, p. 80-81.

[492] « *Es ist eine durchaus volkstümliche Spiel- und Unterhaltungssphäre, die in die Kultur des 18. Jahrhunderts und die Formen romantischer Geselligkeit hineinwirkt* » *Ibid.*, p. 81.

Loch »[493], dans une version, il est vrai, qui était alors « plus riche en plaisanteries locales »[494] que le texte imprimé un an et demi plus tard.[495]

D'après Gerhard Kluge, la pièce fut donc certainement jouée une première fois durant l'hiver 1811 chez G. Guaitas à Francfort[496]. Malgré la suppression des « plaisanteries locales » opérée pour la publication, les sous-entendus et les références spécifiques qui émaillent la pièce d'Achim von Arnim, tout comme celle qu'écrivit au même moment Christian Brentano, témoignent de ses premières conditions de création qui confèrent au texte une forme très libre et partiellement cryptée, conçue pour établir un rapport ludique et complice avec les destinataires. Dans la pièce de Christian Brentano, *Der unglückliche Franzose* [le malheureux Français], les effets de connivence et de double énonciation sont encore plus manifestes.

Après quelques années épuisantes passées à gérer un domaine familial en Bohème, Christian Brentano, de retour dans sa maison d'enfance à Francfort en 1815, avait provisoirement repris goût aux réjouissances d'une vie sociale et familiale animée. A ce moment, son frère l'avait encouragé à écrire. Il composa alors plusieurs pièces qui séduisirent ses proches. Toutes restèrent inédites, exceptée sa pièce pour théâtre d'ombres, publiée bien plus tard, en 1850[497]. A Francfort, chez les Brentano, le théâtre d'ombres était un divertissement familial qui réjouissait l'esprit touche-à-tout des frères

---

[493] Reinhold Steig, Herman Grimm, *Achim von Arnim und die ihm nahestanden*, Stuttgart, vol. 1, p. 296. Source indiquée par l'auteur de la citation.

[494] « Cette histoire qui, dans sa première version m'a été fournie par le magnifique vieux livre des *Sept Maîtres Sages*, est la seule, parmi tous les spectacles proposés ici, qui a eu l'honneur d'être exécutée il y a deux ans dans une société pleine d'esprit ; il est vrai qu'elle était alors plus riche en plaisanteries locales. » [*Die Geschichte im ersten Auszuge schenkte mir das herrliche alte Buch von den sieben weisen Meistern, es hat allein von allen hier gelieferten Schauspielen der Ehre sich erfreut, vor zwei Jahren in einer geistreichen Gesellschast ausgeführt zu werden, freilich war es damals reicher an Lokalscherzen.*] Ludwig Achim von Arnim, « Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies », *Schaubühne von Ludwig Achim von Arnim*, édition établie par Wilhelm von Grimm, Berlin, Veit und Co., 1840, vol. 2, p. 351.

[495] « *In Frankfurt hält sich das Paar nur wenige Tage auf* [...] *nach Winkel nämlich, wo George und Marie Brentano, Meline und Guaita, Lulu und Karl Joris zusammen mit den Arnims, mit Nachbarn und Gästen bis in den Oktober hinein eine Zeit fröhlicher und ausgelassener Geselligkeit verlebten.* […] *Nach einem Abstecher in Strassburg ist Arnim Mitte November wieder in Frankfurt, er arbeitet hier an Rezensionen für die* Heidelberger Jahrbücher*, an den Novellen für die 1812 erscheinende Sammlung, aber es entsteht nun auch als Beitrag für die an die Geselligkeit in Winkel anknüpfenden winterlichen Abendunterhaltungen das Schattenspiel, denn gegen Jahresende schreibt Arnim an Brentano, der in Böhmen weilt und mit Christian zurückzukehren gedachte : 'Ich käme Euch mit einem Schattenspiele entgegen, das ich bei Guaita gespielt habe, und welches den schönen Titel führt :* Das Loch*', in einer Fassung freilich, die damals 'reicher an Lokalscherzen' war als der eineinhalb Jahre später gedruckte Text.* » Ludwig Achim von Arnim, *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies*, édition critique établie par Gerhard Kluge, *op. cit.*, p. 71-72.

[496] *Ibid.*, p. 70-72.

[497] Voir la préface de Herbert Levin (Christian Brentano, *Der unglückliche Franzose oder Der Deutschen Freiheit Himmelfarht*, édition présentée par Herbert Levin, Munich, Parcus und Co., 1923, p. 5-20) et la notice biographique de Rochus von Liliencron (*Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker und Humblot, 1876, vol. 3, p. 309-310).

Brentano et leur permettait d'exercer leurs multiples talents. Dans une lettre adressée à son frère, Bettina Brentano demandait à Clemens :

> Cher Clemens. Ma lettre est déjà presque partie, et voilà que George t'adresse une demande tardive. Le 10 mars, c'est l'anniversaire de Clausner ; George veut que nous lui fassions quelque chose de magique pour interrompre sa longue solitude par des moments plaisants, il pense que tu inventeras certainement quelque chose de beau ! — Où nous pourrions tous participer. — Qu'est-ce qu'on pourrait faire, Clemens, réfléchis, dans la précipitation, je ne trouve rien : peut-être un spectacle d'ombres chinoises à l'entrée du salon, ça fait un spectacle familial le soir quand on est tous réunis et qu'on peint les décors et les personnages ; allez vas-y, tires-en un de ton chapeau ![498]

C'est pour ces soirées que Christian Brentano conçut sa pièce. Dans la préface de 1850, il insiste particulièrement sur ce point en indiquant dès les premières lignes : « L'auteur voulait simplement amuser le cercle familial de ses proches à Francfort-sur-le-Main où de telles productions étaient un moyen de divertissement traditionnel. »[499]

A quelques années d'intervalle, Justinus Kerner, Christian Brentano et Achim von Arnim s'intéressèrent au théâtre d'ombres de figures dans un même contexte d'émulation romantique où les échanges épistolaires et les soirées conviviales furent les lieux informels où leurs pièces furent envisagées et présentées. La démarche de Christian Brentano et d'Achim von Arnim fut toutefois moins expérimentale que celle de Justinus Kerner. Ce dernier écrivit au cours d'un voyage initiatique et ses ambitions excédaient le cadre des amusements privés : il désirait fonder, grâce au théâtre d'ombres, une nouvelle forme de dramaturgie. Également décorrélée de l'essor des identités locales ou nationales, son approche était essentiellement poétique. Laissées sans suite, ses réflexions en faveur d'un théâtre d'ombres artistique seront, un siècle plus tard, un modèle et une référence pour le fondateur à Munich des Schwabinger Schattenspiele [les jeux d'ombres de Schwabing].

---

[498] « *Lieber Clemens. Eben ist mein Brief schon fort, und da kommt George mit einem nachträglichen Anliegen an Dich. Am 10. März ist dem Clausner sein Geburtstag ; George will, dass wir ihm etwas vorzaubern, um sein langes Alleinsein ein bisschen mit vergnügten Augenblicken zu unterbrechen, er meint, Du würdest gewiss etwas Schönes erdenken ! — Wo wir alle mitwirken könnten. — Was könnten wir machen, Clemens, besinne Dich, in der Übereilung fällt mir gar nichts ein : vielleicht ein Schattenspiel in der Tür vom Saal angebracht, das gibt ein Familienpläsier, wenn wir am Abend alle beisammen sind und die Dekorationen malen und die Figuren dazu ; und mach fort, schüttel's aus dem Ärmel !* » Bettina von Arnim, *Clemens Brentanos Frühlingskranz*, Charlottenburg, Egbert Bauer, 1844, chap. 61 en ligne [https://www.projekt-gutenberg.org/arnimb/kranz].

[499] « L'origine de cette pièce d'ombres remonte à 1816, et elle existe donc depuis trente-quatre ans. Revenu de Bohème, l'auteur voulait simplement amuser le cercle familial de ses proches à Francfort-sur-le-Main où de telles productions étaient un moyen de divertissement traditionnel. » [*Der Ursprung dieses Schattenspieles datirt von 1816, und seine Existenz zählt also bereits 34 Jahre. Seitens des Verfassers wurde damit lediglich eine Belustigung des Familienkreises seiner Verwandten in Frankfurt am Main beabsichtigt, in welchem solche Produktionen eine traditionell übliche Unterhaltungsweise waren, und in dessen Schoos er eben damals aus Böhmen zurückgekehrt war.*] Extrait de la préface de l'édition de 1850 également reproduite dans Christian Brentano, *Der unglückliche Franzose oder Der Deutschen Freiheit Himmelfarht*, édition présentée par Herbert Levin, Munich, Parcus und Co., 1923, p. 25.

Dans les dernières décennies du XIXème siècle, marquées par la crispation des postures nationalistes et des identités régionales, les chansonniers qui animaient avec succès les cabarets artistiques, séduisaient leur public en reprenant et en imitant les chansons populaires. A Paris, ils s'inspiraient des ballades, des danses et des rondeaux d'antan, et reconstituèrent un nouveau répertoire de « chansons de France », « chansons de Paris », « chansons des soldats français », etc. Certains reprenaient des chansons régionales comme Gabriel Montoya (1868-1914) dans sa « Pastourelle poitevine » ou Aristide Bruant dans « La Vigne au vin » [500] ; de nouvelles paroles pouvaient être écrites sur des airs connus, comme le faisait Dominique Bonnaud[501]. Certains imitaient les accents régionaux, l'argot et les patois[502]. A Barcelone, au cabaret des Quatre Gats, le musicien Enric Morare, qui avait fondé en 1896 la Societat Coral Catalunya Nova [nouvelle société catalane de chant], harmonisait des chants traditionnels catalans pour les soirées du cabaret[503]. A Bruxelles, les chansonniers du Diable au corps écrivaient aussi sur des airs populaires ; on pouvait par exemple y entendre les « chansons du pays d'Ath, recueillies et harmonisées par le compositeur Léon »[504].

Ces cabarets exhibaient souvent un décor recherché mais d'apparence rustique, avec des meubles et des objets issus d'artisanats régionaux ou renvoyant à des coutumes locales. Concernant l'intérieur des Quatre Gats, Enric Jardí Casany indique :

> C'était quelque chose de délibérément raffiné et « artistique », d'une ornementation recherchée et hétéroclite, dans laquelle des éléments typiques des auberges traditionnelles de notre ruralité avaient été combinés avec des produits de l'industrie moderne ; tout cela correspondait à la tendance

[500] « Pastourelle poitevine » (p. 94-95) et « La Vigne au vin, vieille chanson recueillie et arrangée par Aristide Bruant » (p. 112-113) dans Maurice Donnay, Dominique Bonnaud, Vincent Hyspas, *L'Esprit montmartrois, interviews et souvenirs*, Joinville-Le-Pont, édité par les laboratoires Carlier, 1938.

[501] Par exemple, « L'Exposition à fond d'train. Air populaire : *Les Cloches de Nantes* », « Perplexité présidentielle ou le Voyage à Saint-Nazaire. Air : *Oùsqu'est Saint-Nazaire ?* », Maurice Donnay, Dominique Bonnaud, Vincent Hyspas, *L'Esprit montmartrois, interviews et souvenirs*, *op. cit.*, p. 160-163.

[502] A propos de deux chansonniers (Gaston Couté et Jean Rictus), Léon de Bercy, écrivait : « J'ajouterai que le patois de celui-ci me semble plus exact que l'argot de celui-là, qui sent trop le travail, qui est trop de la 'littérature'. » Léon de Bercy, *Montmartre et ses chansons, poètes et chansonniers*, Paris, H. Daragon, 1902, p. 262.

[503] Dans la grande salle du cabaret, des chants arrangés par Enric Morera furent chantés par le ténor Jaume Pahissa et la basse Josep A. Peypoch. Voir Xosé Aviñoa, « El Sonido de els Quatre Gats », dans *Quatre Gats de Casa a Picasso*, Fondation Bancaja, 2005, p. 235-237.

[504] Paul Aron, « Raphaël Landoy et le *Diable au corps*, les correspondants belges du *Chat noir* », dans Caroline Crépiat, Denis Saint-Amand, Julien Schuh (dir.), *Poétique du Chat noir (1882-1897)*, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2021, p. 375. Voir également le recueil [auteur inconnu] *Les Chansons du Diable au corps*, Bruxelles, G. Meert et Cie, [s. d.].

> archaïsante [*tònica arqueologista*] et à la revalorisation des techniques artisanales typiques du mouvement décoratif catalan de la fin du siècle.[505]

L'architecte de l'édifice, Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), avait également fait faire le sol « en mosaïque, avec des dalles sombres alternant avec des carreaux de couleur plus claire » et les plinthes « avec des carreaux de céramique, qui rappelaient le modèle carré, si souvent utilisé dans les constructions populaires ». Sur les tables, on y trouvait « des cruches en terre cuite », « sur le comptoir, un énorme vase d'argile cuite et vernie, comme ceux dont on se sert encore à de nombreux endroits de la campagne catalane » ; enfin, « sur les murs, commodément répartis dans les arcades intérieures, une collection d'assiettes en faïence avait été accrochée »[506]. A Bruxelles, la salle du Diable au corps, tout en imitant le cabaret parisien du Chat noir, cherchait aussi à recréer une atmosphère d'estaminet populaire et local :

> Il s'agit d'un « cabaret flamand », d'un décor de « vieux Bruxelles », formé d'une petite salle qui s'ouvre vers une cour intérieure ornée d'une sorte de tonnelle. Le bar est orné de chopes à bière, et la salle est chauffée par un poêle à charbon du modèle dit poêle de Louvain ou poêle crapaud, dont la forme rustique évoque les vieilles fermes flamandes. Une publicité précise qu'on y sert tous les vendredis, sur demande, des *choesels*, sorte de ragoût d'abats (pancréas, rognons, etc.) aromatisé au madère. Le plat avait la réputation d'être typiquement local ; il est cité trois fois parmi les aliments consommés par les héros de Charles De Coster dans *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs* (1867). Tous ces éléments créent une atmosphère caractéristique, censée refléter la chaleur des relations humaines d'antan, et un sentiment d'appartenance bruxellois propice à créer la complicité entre le public et les artistes […]. Ils forment l'équivalent local du « style Louis XIII » cher à Salis.[507]

L'hétéroclisme décoratif commun à tous ces cabarets, qui mêlait les productions artisanales aux œuvres de la clientèle d'artistes, manifestait plus largement le désir de ne plus cloisonner ni même hiérarchiser les arts, et la volonté de porter un nouveau regard sur des pratiques jugées mineures.

L'investissement du peintre-décorateur Henri Rivière dans le théâtre d'ombres du Chat noir (1886-1897) fut en effet très lié à son goût pour l'aspect artisanal et concret du travail artistique. Ses premières activités pour le cabaret concernaient la « cuisine du journal » qui, écrit-il, « m'intéressait

---

[505] « *Era quelcom volgudament refinat i 'artístic', d'una ornamentació rebuscada, heteròclita, en la qual havien estat combinats elements propis d'un hostal tradicional de la nostra ruralia amb productes de la moderna indústria, però tot plegat dintre la tònica arqueologista i revaloradora de les tècniques artesanals pròpia del moviment decoratiu del final de segle català.* » Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, Barcelone, Aedos, 1972, p. 12-13.

[506] «*...el terra de mosaic amb lloses fosques alternades amb rajoles de color més clar, o els arrimadors tot al llarg de les sales amb rajoles de ceràmica, que recordaven el model d'escaire que tan emprat havia estat en les construccions populars.* [...] *Damunt les taules, unes gerres de terrissa vidrada i al taulell un enorme doll de fang cuit i envernissat com els que encara eren utilizats en molts indrets de la Catalunya rural, mentre que, a les parets, i distribuïts d'una manera escaient al llarg de les arcades interiors, havia estat penjada una colleciò de plats de majòlica.* » *Ibid.*, p. 14.

[507] Paul Aron, « Raphaël Landoy et le *Diable au corps*, les correspondants belges du *Chat noir* », art. cité, p. 369-370.

beaucoup, car j'aimais déjà la technique de l'impression et de la reproduction des dessins »[508]. De manière analogue pour le théâtre d'ombres, c'est la machinerie en coulisse qui concentra son attention. Tout en étant parvenu à concevoir un dispositif techniquement très élaboré, Henri Rivière revendiquait un travail plastique et mécanique, réalisé manuellement : aucune ombre, aucun décor n'était projeté au moyen d'une lanterne. L'art modeste de la gravure lui servait de modèle. Celui-ci bénéficiait depuis quelques décennies d'un vif regain d'intérêt[509]. Face à l'industrialisation des techniques d'impression, de nombreux artistes voulaient en restaurer la valeur artistique en revenant à une pratique artisanale de l'eau-forte et de la lithographie, ou à l'ancienne technique de la gravure sur bois. Parallèlement à ses réalisations pour le théâtre du Chat noir, Henri Rivière se consacrait à la xylographie en couleur, particulièrement exigeante :

> Je fabriquais les couleurs moi-même, les broyais, les encollais […] j'imprimais mes planches à la main, à vingt exemplaires chacune. Les gravures exposées représentaient — à six ou dix couleurs par planche — près de deux cent cinquante bois ! […] Si le tirage est difficile, au moins il est passionnant : il vous ramène à votre métier d'artiste, au plaisir d'accorder tons et valeurs. Graver une eau-forte ou une pointe sèche, c'est amusant, c'est un dessin que l'on fait par un autre procédé que le crayon ou la plume, voilà tout ! Mais graver au canif sur « bois de fil », les contours d'une planche de trait n'a rien d'attrayant, c'est un métier purement manuel où n'intervient guère l'esprit.[510]

Qu'elle soit projetée ou imprimée, l'image pour Henri Rivière devait se fabriquer.

De manière encore plus évidente car sciemment revendiquée, Alexander von Bernus (1880-1965), en fondant à Munich les Schwabinger Schattenpsiele (1907-1912), opposait au dispositif sophistiqué du Chat noir un théâtre d'ombres artisanal : les silhouettes étaient en carton ou en bois, aucun effet de profondeur n'était recherché, et le noir et blanc privilégié. Le parti-pris était d'autant plus anachronique que le cinématographe séduisait un public croissant et que l'éclairage électrique se généralisait. Sa démarche faisait écho à celle des artistes du Blaue Reiter [le cavalier bleu] dont les membres les plus actifs (entre 1912 et 1914), Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke ou Gabriele Münter s'étaient essayés à différentes formes d'artisanats comme la peinture sur verre, la broderie, la sculpture de figurines en bois, le bas-relief peints...[511] L'almanach du groupe, publié en 1912, proposait

---

[508] Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951,* Saint-Rémy-de-Provence, Equinoxe, 2004, p. 31.

[509] Entre 1888 et 1895 paraît la revue *L'Estampe originale*. Le contexte était le suivant : « […] l'estampe jusque-là, c'est-à-dire avant le XIXème siècle, avait été traitée en parent pauvre de la peinture. […] beaucoup d'artistes ne pratiquaient que la peinture et considéraient l'estampe, et en particulier la gravure, comme un moyen de faire reproduire leur peinture en grande série. […] Mais au XIXème siècle, un courant se leva en faveur de l'estampe comme art à part entière, ayant son domaine propre avec ses mérites et ses vertus. A l'exception de Monet, presque tous les artistes importants de la fin du XIXème siècle s'adonnèrent à l'estampe […]. » Introduction dans Armond Fields, *Henri Rivière*, édition présentée par Victoria Dailey, traduit par Marie Leroy-Crèvecoeur, Paris, Hubschmid et Bouret, [1983] 1985, p. 10-11.

[510] Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951, op. cit.*, p. 65-68.

[511] Voir notamment la riche collection de la Lenbachhaus et son catalogue Matthias Mühlinhg, Annagret Hoberg, Anna Straetmans, *The Blue Rider*, Berlin, Hatje Cantz, 2021.

parallèlement au texte, un parcours iconographique hétérodoxe, tissant des filiations inattendues et multiples entre la peinture sur verre bavaroise et la mosaïque vénitienne, entre le dessin d'enfant et des masques sculptés de différents continents, entre une figurine de Malaisie et un portrait de Cézanne, une figurine d'ivoire et un dessin d'Alfred Kubin... Plusieurs silhouettes de théâtre d'ombres égyptien y furent reproduites : par exemple, la silhouette d'un cheval, finement ajourée, y précède une *mater dolorosa* de Bavière et une Tour Eiffel de Delaunay[512]. L'intérêt croissant de ces artistes pour les pays d'Afrique du Nord, notamment depuis la campagne de Napoléon en Egypte, et leur attirance curieuse et fascinée pour tous les objets importés des colonies (sculptures, masques, ornements…), rejoignaient leur désir de redécouvrir des savoir-faire artisanaux (que l'on imaginait nécessairement ancestraux). Kandinsky fut particulièrement émerveillé par les silhouettes d'ombres venues d'Egypte :

> [Les silhouettes de théâtre d'ombres égyptien] avaient été révélées à Kandinsky au printemps 1911 par les publications de l'orientaliste Paul Kahle dans la revue *Islam*, qui lui avaient été envoyées par le frère de Marc, le byzantiniste Paul Marc. Kandinsky fut fasciné par ces œuvres d'art de relativement grand format, en cuir de chameau noir, montées sur des tiges mobiles dont les perforations laissaient passer la lumière, soit directement, soit à travers des membranes colorées. Les éditeurs ont choisi la figure du « Cheval et son guide » comme l'une des quatre illustrations en couleur de l'almanach.[513]

III.A.2. Symbolisme et Art nouveau

Au tournant du XIXème siècle, les artistes et les poètes qui s'intéressèrent au théâtre d'ombres travaillaient dans un contexte d'intense activité réformatrice. Ce renouveau concernait aussi bien les formes plastiques que la musique et le théâtre, et fut porté, à échelle européenne, par le wagnérisme, le symbolisme, l'Art nouveau et ses nombreuses ramifications (Modern Style, Jugendstil, Modernismo…).

La complémentarité des arts et leurs sous-jacentes correspondances recherchées par Richard Wagner (1813-1883) relevaient d'un idéal qui nourrit durablement les pratiques artistiques. Il fut décliné et adapté de multiples façons. Depuis les années 1880, les opéras de Richard Wagner étaient de plus en plus joués dans les capitales européennes et traduits[514]. Le wagnérisme avait ses

---

[512] Kandinsky, Franz Marc, *Der Blaue Reiter*, Munich, R. Piper, [1912] 1914.

[513] « [*The Egyptian shadow puppets*] *had been brought to Kandinsky's attention the spring of 1911 by the publications of the Orientalist Paul Kahle in the journal* Islam*, which had been sent to him by Marc's brother, the Byzantinist Paul Marc. Kandinsky was fascinated by these relatively large-format works of art of black camel leather mounted on movable rods whose perforations allowed light to pass through, either directly or through colored membranes. The editors chose the figure 'Horse with Gide' (*Pferd mit Pferdeführer*) as one of only four color illustrations in the almanac.* » Matthias Mühlinhg, Annagret Hoberg, Anna Straetmans, *The Blue Rider*, *op. cit.*, p. 268-269.

[514] S'il y eut déjà des représentations en langue française des opéras de Wagner dans les années 1860 à Paris, le triomphe de la troupe du Théâtre Wagner, du 23 janvier au 1er février 1883 au théâtre de la Monnaie à Bruxelles,

associations, ses revues, ses fervents admirateurs et ses virulents détracteurs. Le 31 octobre 1901, la Asociació Wagneriana de Barcelona vit le jour au cabaret des Quatre Gats[515]. Si modestes soient-ils, les théâtres d'ombres qui s'expérimentèrent dans les cabarets artistiques, en faisant collaborer musiciens, peintres et poètes, ne furent pas étrangers à l'idéal wagnérien de l'« œuvre d'art totale » [*Gesamkunstwerk*] et certains spectateurs initiés ne manquèrent pas de faire la comparaison[516]. Ils participaient aussi de l'évolution du rapport entre la scène et la salle initiée à Bayreuth, où le public était plongé dans l'obscurité, absorbé par la scène éclairée. En 1899, année importante pour le wagnérisme à Barcelone, le théâtre du Liceu programma un cycle wagnérien et *La Walkyrie* fut présentée « comme à Bayreuth », avec l'éclairage entièrement focalisé sur la scène[517].

Parmi les collaborateurs aux théâtres d'ombres des cabarets du Chat noir à Paris, du Diable au corps à Bruxelles ou des Quatre Gats à Barcelone, certains travaillaient en parallèle pour d'autres théâtres ; des liens et des échanges existaient avec d'autres acteurs du milieu dramatique. Au Chat noir, Henri Rivière fit la rencontre d'André Antoine pour qui il réalisa d'abord des programmes[518] puis plusieurs décors[519]. Le frère d'Amédée Lynen (un des fondateurs du cabaret du Diable au corps) était décorateur au théâtre de la Monnaie[520] à Bruxelles. Parmi les principaux artisans du théâtre d'ombres des Quatre Gats, Miquel Utrillo et Santiago Rusiñol s'investissaient activement dans d'autres projets dramatiques lors des Festes Modernistes de Sitges par exemple, où Santiago Rusiñol mit en scène *Intérieur* de Maurice Maeterlinck en 1893[521], ou dans les sessions du Teatre Intim d'Adrià Gual, pour

---

marqua le début de l'augmentation du nombre de représentations en français à Paris et à Bruxelles. Voir Lionel Renieu, *Histoire des théâtres de Bruxelles, depuis leur origine jusqu'à ce jour*, Paris, Ducharte et Buggenhoudt, 1928, vol. 1, p. 139-140.

[515] Xosé Aviñoa, « El Sonido de els Quatre Gats », dans *Quatre Gats de Casa a Picasso*, Fondation Bancaja, 2005, p. 257.

[516] Jules Claretie, à propos des pièces d'ombres chantées au Chat noir, faisait le rapprochement : « Le mouvement néo-mystique de ces dernières années n'est-il point sorti du Chat noir, devenu, avec *Le Sphinx* ou *La Marche à l'étoile*, une sorte de Bayreuth des ombres chinoises ? » Jules Claretie, « La vie à Paris », *Le Temps*, 29 octobre 1896.

[517] Voir le deuxième chapitre « Wagner, musique et théâtre » [*Wagner, música i theatre*] dans Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 156.

[518] « Je connus André Antoine au Chat noir. Il venait alors de fonder le Théâtre libre. Les premières représentations furent données dans une petite salle de la Cité du Midi […]. A chacune [des représentations] on distribuait un programme illustré. Antoine m'en demanda un et me présenta à son imprimeur Eugène Verneau. » Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951*, *op. cit.*, p. 71.

[519] « Après la disparition du Chat noir, des amis me demandèrent de faire des maquettes pour les décors de leurs pièces. Ce furent d'abord au théâtre Antoine : *Un beau soir*, de Maurice Vaucaire ; *Hors les lois*, de Louis Marsolleau et Arthur Byl ; *Le Repas du Lion*, de François de Curel ; à la Comédie-Française *Le Torrent*, et au Vaudeville *La Douloureuse* de Maurice Donnay. » *Ibid.*, p. 72.

[520] Certaines maquettes des décors d'Armand Lynen (1849-1932) sont exposées au musée Fin de siècle de Bruxelles (section des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) : l'une concerne une mise en scène de 1881 d'*Hérodiade* de Jules Massenet ; une autre la mise en scène de *Salanmbô* d'Ernest Reyer en 1890.

[521] Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol, vida, literatura i mite*, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1997, p. 110.

lequel, en 1898, Miquel Utrillo créa les décors de *L'Alegria que pasa* [la joie qui passe], une pièce de Santiago Rusiñol[522]. L'intérêt de ces artistes pour le théâtre d'ombres, plus ou moins marginal dans leur carrière, s'inscrivait dans une réflexion générale sur le théâtre, en faveur de mises en scène plus dépouillées, renégociant les rapports entre le visible et l'invisible. Les mises en scène de Maurice Maeterlinck avaient frappé les esprits. A Paris, après l'éloge hyperbolique qu'Octave Mirbeau fit de *La Princesse Maleine* dans *Le Figaro*[523], *L'Intruse* et *Les Aveugles* furent représentés par le Théâtre d'art en 1891 et Aurélien Lugné-Poe, le 17 mai 1893, créa *Pelléas et Mélissande* aux Bouffes Parisiens. Dans le numéro des *Hommes d'aujourd'hui* consacré à Maurice Maeterlinck, Camille Mauclair écrivait : « Tous les journaux et toutes les revues du monde ont commenté, critiqué, loué, exposé longuement l'esprit original de cette philosophie psychologique et mystique, le style pur de ces drames, leur composition puissamment tragique, la haute et curieuse aisance d'analogies qui s'y révèle, la maîtrise, le sens de perfection simple, l'expansion intérieure qui en vivifient la durable et particulière beauté. »[524] A Barcelone, en 1893, Adrià Gual fut vivement impressionné par la représentation d'*Intérieur* dont il s'inspira pour écrire *Nocturn* (1895) et *Silenci* (1898), et pour définir en 1898 les ambitions de son Teatre Intim[525]. De 1892 à 1897, les Festes Modernistes de Sitges (au sud de Barcelone), évènements éphémères dont il reste peu de traces, furent l'occasion d'expositions et de créations dramatiques soucieuses de renouveler les pratiques théâtrales, en empruntant les voies suggérées par le symbolisme. L'opéra moderniste marquant de cette période, *La Fada* [la fée], fut créée à l'occasion de la quatrième fête de Sitges, en 1897, avec une mise en scène de Santiago Rusiñol[526]. Le livret de Jaume Masso reprenait le schéma tragique de l'amour impossible et le décor familier des Pyrénées catalanes, mais dans un monde peuplé de fées, médiéval et mystérieux. Son affiche, réalisée par Miquel Utrillo, était à l'image de la nouvelle esthétique revendiquée : dans une composition japonisante, les lettres et les ornements végétaux se mêlent et une figure féminine à moitié immergée dans l'eau esquisse un geste énigmatique, une lyre et d'autres symboles encadrent l'image : « L'œuvre est une allégorie de l'amour, présenté dans sa dualité : pur et sensuel. »[527] Dans ce contexte, les ombres devenaient non seulement des composantes plastiques des mises en scène mais aussi des modèles et des supports

[522] Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 80.
[523] *Le Figaro*, 24 août 1890.
[524] *Les Hommes d'aujourd'hui,* n° 434, 1890.
[525] Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 80.
[526] La représentation eut lieu dans un théâtre de Sitges, le théâtre Prado Suburuense, le 14 février 1897. *Ibid.*, p. 36-39.
[527] « *La obra es una alegoría del amor, que se muestra en su dualidad : puro y sensual.* » Anna Muntada, Terasa Sala, « Apuntes de iconografía musical en las artes decorativas del modernismo », dans Alberto García Espuche (dir.), *El Modernismo*, Barcelone, Olimpiada Cultura Barcelona'92, 1990. Cité dans Miguel Blanco Pérez, « Música e imagen en las artes gráficas de la etapa modernista », *Revista de Musicología*, décembre 2005, vol. 28, n°2, p. 1168.

pour de nouvelles théories poétiques et dramatiques. En 1908-1909 à Munich, au Künstlertheater [théâtre des artistes], Georg Fuchs expérimentait une scénographie sans profondeur qui transformait l'espace théâtral en bas-relief, et modifiait le travail des comédiens contraints à un jeu plus stylisé.

Les principales villes où les initiatives d'artistes pour créer des théâtres d'ombres furent esthétiquement (sinon économiquement) fructueuses, étaient aussi des capitales de l'Art nouveau. Outre la revalorisation générale de l'artisanat et des savoir-faire traditionnels, l'Art nouveau replaçait l'ornement au cœur de l'ouvrage. Stylisé, emprunté aux formes de la nature, l'ornement devenait structurel, le décoratif consubstantiel à l'édifice. La ligne serpentine[528], la vitre teintée, le motif végétal, les reflets et les effets de matière du mobilier et des objets, animaient désormais les intérieurs où l'environnement quotidien était stylisé, la vie ordinaire esthétisée. Le chatoiement chromatique des premiers décors qu'Henri Rivière fabriqua pour *La Tentation de saint Antoine* en 1886[529], sur le modèle des vitraux, ou le raffinement des fées et des nymphes réalisées par Greta von Hoerner pour la pièce *Pan* (créée et publiée en 1907) aux Schwabinger Schattenspiele[530], correspondaient à l'esthétisme formel caractéristique de ces décennies, fruit d'une utopie engagée ou d'une aspiration hédoniste à la généralisation du Beau. Les décors du théâtre du Chat noir sont aussi les témoins de l'engouement d'un milieu pour les objets importés du Japon qui offraient aux artistes d'autres modèles esthétiques. L'extrême raffinement d'objets, destinés pourtant à des usages quotidiens, renversa les principes des arts décoratifs et contribuèrent à leur renouveau. Les estampes et les paravents étonnèrent par leur surfaces figuratives dépourvues de profondeur, où les formes nettement cernées et les aplats de couleur proposaient une nouvelle manière d'appréhender l'espace. On découvrait aussi via les gravures[531] le dispositif scénique du kabuki, qui ignore le point de fuite des décors à l'italienne, et

---

[528] Ou la ligne « coup de fouet » qui fut le symbole de l'Art nouveau à Munich : « La première fois, c'était en 1896, sur l'Odeonsplatz, dans le salon de Littauer […]. Hermann Obrist y exposa en tout trente-cinq broderies créées par lui et exécutées par Berthe Ruchet. La division du travail entre le dessin et la mise en œuvre professionnelle était exemplaire : elle s'opérait entre un art renouvelé et un artisanat devenu conscient de sa propre valeur. La dynamique des dessins était, elle aussi, exemplaire, avec des linéaments copiés sur la nature mais mis en mouvement grâce à l'asymétrie, avec des courbes audacieuses et un basculement sur le plan oblique. L'une de ces étoffes allait devenir particulièrement célèbre, grâce à une dénomination percutante trouvée par Georg Fuchs : la ligne 'coup de fouet' [*Peitschenhieb*]. Ce morceau grand comme une nappe devait devenir l'incunable du Jugendstil munichois. » Rainer Metzger, Christian Brandstätter, *Munich 1900*, Paris, Hazan, 2009, p. 130.

[529] Voir le décor d'Henri Rivière, réalisé pour le tableau « L'Olympe » de *La Tentation de saint Antoine*, un panneau en zinc et en bois, avec des papiers colorés, conservé au Grand Atelier, musée d'art et d'industrie de Châtellerault (1995.228).

[530] Voir les silhouettes de Greta Hoerner, coupées dans du carton et peintes en noir, réalisées pour la pièce *Pan* (1907) d'Alexander von Bernus, conservées au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele, 94/99, 1-36).

[531] On peut par exemple mentionner les estampes japonaises que collectionnait Edward Gordon Craig et qui sont désormais conservées à la Bibliothèque nationale de France, dont plusieurs représentent des scènes et des comédiens du théâtre kabuki, en particulier une estampe d'Hiroshige, datée de 1900, qui présente une vue d'ensemble de la salle et de la scène (EGC-ICO-925).

compose son espace latéralement. Le théâtre d'ombres fut alors une des voies empruntée par des peintres et des hommes de théâtre pour explorer ces nouvelles formes.

III.B. Le cabaret du Chat noir : naissance d'un lieu et d'un art

> Je fonde un cabaret artistique boulevard Rochechouart, au 84, voulez-vous assister au dîner d'ouverture ?[532]

La création du Chat noir par Rodolphe Salis (1851-1897), en décembre 1881, aussitôt suivie par celle de la revue en janvier 1882[533], puis la transformation de l'établissement, après son déménagement rue Laval, en juin 1885[534], imposèrent à la fois un modèle d'entreprise et une forme de spectacle. La mode des théâtres d'ombres d'artistes et celle des cabarets furent étroitement liées : si la première dépendait de la seconde, les théâtres d'ombres contribuèrent au succès des cabarets, en leur conférant une singularité, une identité, entre le café-concert, le music-hall et les théâtres d'arts pour acteurs, dans l'écosystème urbain de plus en plus concurrentiel des lieux de spectacles et de divertissements.

III.B.1. Un « cabaret artistique »

« C'étaient les années où la 'fin de siècle ' se fondait dans la 'Belle Epoque', ces étiquettes évoquant respectivement l'inquiétude de la période et son éclat. »[535] Comme le souligne Jerrold Seigel dans cet extrait de *Paris Bohème 1830-1930*, les expressions « Belle Epoque », « Fin de siècle », auxquelles on pourrait ajouter « Décadence », sont riches de connotations qui révèlent à la fois la légèreté et la dureté d'une époque qui nourrit autant d'espoirs que de frustrations. En 1871, Paris sortait de la guerre contre la Prusse et de la Commune ; la société était alors très divisée entre la réaction de Versailles et la lutte populaire et sociale de la capitale. Le gouvernement étouffa les restes de velléités révolutionnaires, notamment de la jeunesse, en menant une politique conservatrice et répressive destinée à rétablir l' « ordre moral ». Le Quartier latin, foyer de contestation sous le Second Empire, en sortit éteint, sevré d'idéaux et vidé de ses jeunes, l'administration ayant été contrainte de

[532] Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, Henry du Parc, 1888, p. 252.
[533] Dans un entretien qu'il accorda au *Temps*, Rodolphe Salis racontait que « huit jours après le cabaret », la revue fut fondée (Paul Souday, « Le Chat noir raconté par Salis », *Le Temps*, 15 janvier 1896). Dans le premier numéro, un encart promotionnel présentait ainsi le nouvel établissement : « Le Chat noir, cabaret Louis XIII, fondé en 1114 par un fumiste, 84 boulevard Rochechouart » (*Le Chat noir*, 14 janvier 1882). Dans ses mémoires, Emile Goudeau indiquait : « L'ouverture du cabaret eut lieu en décembre 1881. La présence de quelques poètes fit éclore le journal *Le Chat noir* en janvier 1882. » Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 256.
[534] Le numéro du 27 juin 1885 raconte l'inauguration du 21 juin.
[535] Jerrold Seigel, *Paris Bohème 1830-1930*, Paris, Gallimard, [1986] 1991, p. 207.

compenser les pertes de la guerre en recrutant parmi les étudiants[536]. Si toute la capitale s'éveilla traumatisée par ces épisodes de guerre et de révolte, le quartier de Montmartre, particulièrement marqué par la Semaine sanglante, devint le lieu d' « une fête » qui « contradictoirement, veut oublier et garder la mémoire, s'étourdir et dénoncer encore »[537]. Lors des dîners d'artistes puis dans les cabarets, une identité montmartroise s'incarna et se pérennisa jusqu'à l'auto-parodie…

Le milieu fin de siècle des cabarets artistiques avait une double origine : un ancrage local, celui des premiers cabarets, des réunions dans les ateliers, des bals et des dîners d'artistes qui voyaient le jour sur la butte après la guerre, et celui du monde estudiantin du Quartier latin. Dans *The Spirit of Montmartre* [l'esprit de Montmartre][538], Philipp Denis Cate montre comment les « dîners du Bon-Bock » lancèrent la mode d'après-guerre des réunions d'artistes, dans un esprit de revanche et de liberté qui promouvait un patriotisme rabelaisien, une liberté de ton et de création opposées à l' « ordre moral » dominant et aux visions traditionnelles de l'identité française, en se réappropriant les valeurs républicaines. Dans la préface de l'*Album du Bon Bock* (1878), l'initiateur de ces réunions mensuelles, le graveur Emile Bellot, déclarait :

> Littérature et Beaux-Arts, Musique et Poésie, se tenant par la main, forment à nos réunions une couronne magnifique. Pas de discussions, pas de jalousies, pas d'animosités. Tous égaux, tous unis, nous nous groupons autour de cette bannière républicaine qui porte pour devise : Fraternité ! Je peux donc dire, sans orgueil, que si la Gaîté et l'Intelligence et la sympathie étaient bannies du reste de la terre, c'est au Bon Bock qu'on les retrouverait. Sur ce, très chers frères, je prie notre immortel grand maître, Rabelais qu'il vous tienne en bonne santé de corps et joyeuse humeur d'esprit.[539]

François Rabelais, François Villon étaient considérés comme les emblèmes de cette nouvelle identité française qui cherchait ses fondements dans le rire. Les convives des dîners du Bon Bock fréquentaient alors d'autres lieux de rencontre et de création artistique, souvent informels, et des échanges existaient entre les différents cercles, de part et d'autre de la Seine. Certains participaient aux soirées estudiantines des Hydropathes (octobre 1878 – mai 1880), comme l'illustrateur André Gille, qui devint un maître de l'image comique et satirique auprès des jeunes dessinateurs du Quartier latin. Parmi les Hydropathes, Charles Cros, Maurice Rollinat, Emile Goudeau étaient invités au salon de Nina Villard (initié en 1868), quartier des Batignolles, dont les habitués cultivaient un esprit décadent et un humour

[536] Voir la préface de Didier Wagneur dans Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, édition établie, présentée et annotée par Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, Paris, Champ Vallon, [1888] 2000, p. 34.
[537] Voir la préface d'André Velter dans *Les Poètes du Chat noir*, textes réunis et présentés par André Velter, Paris, Gallimard, 1996, p. 10-11.
[538] Philip Denis Cate, « The Spirit of Montmartre », dans Philip Denis Cate, Mary Shaw (dir.), *The Spirit of Montmartre, cabarets, humor, and the avant-garde, 1875-1905*, New Brunswick, Rutgers, 1996, p. 1-94.
[539] *Album du Bon Bock*, Paris, Ludovic Baschet, 1878. Cité dans Philip Denis Cate, « The Spirit of Montmartre », art. cité, p. 4.

grinçant[540]. C'est aussi à Montmartre, à la brasserie de la Grande Pinte, qu'Emile Goudeau et quelques Hydropathes firent la connaissance de Rodolphe Salis, rencontre décisive pour la création du cabaret du Chat noir dont l'identité dut beaucoup au cercle des Hydropathes.

Venu du Quartier latin, ce groupe hétéroclite d'étudiants fut créé par Emile Goudeau (1848-1906) pour résister à l'hégémonie parnassienne et au conformisme morose de la République balbutiante, et pour permettre aux « jeunes » de se faire une place dans le champ des lettres et des arts[541]. En instaurant des soirées régulières et en fondant une revue, Emile Goudeau réussit à catalyser l'énergie de ses pairs : « Ce fut un creuset où s'échangèrent la culture potachique des étudiants du Quartier latin, les plaisanteries d'ateliers des Beaux-Arts, la fantaisie des poètes et les premières performances des élèves du Conservatoire. »[542] Cette « génération de 1870 »[543] rejetait l' « ordre moral » que la coalition des droites provisoirement au pouvoir puis la présidence de Mac-Mahon (1873-1879) lui imposaient, et développa une « pratique thérapeutique de l'ironie et du cynisme »[544] pour déjouer l'ennui, les traumas et toutes les incertitudes nées de la « dissolution d'un monde et de ses valeurs » après la guerre de 1870 et de la Commune[545]. Ce rire avait à la fois une filiation rabelaisienne et une parenté avec le *nonsense* anglais : il visait les tabous et les clichés, « combat[ait] le sentiment de l'éternel retour du même par sa variante comique : la parodie »[546]. Son assise philosophique était le pessimisme de Schopenhauer et le scepticisme de Montaigne. Des Hydropathes aux Chat noir, en passant par d'autres cercles hétéroclites et mouvants, comme les Incohérents, les Hirsutes ou les Jemenfoutistes, ces artistes revendiquaient une approche « fumiste » de l'art et de l'existence. Dans la revue des *Hydropathes*, Georges Fragerolle proposait une définition déroutante du « fumisme » qui, faute d'en éclairer le sens, en suggérait l'esprit :

> […] le fumisme sous une enveloppe quasi prudhommesque, et, partant, naïve, dissimule ce fond de scepticisme qui est l'étoffe même de l'esprit. […] L'esprit demande à être payé sur-le-champ par des bravos ou de discrets sourires, le fumisme porte en lui-même sa propre récompense : il fait de l'art pour l'art. […] Grâce au destin, le Fumisme, porté sur ses deux ailes, le scepticisme de fond et la prudhommie de surface, put enfin s'élever jusqu'à ces nuages philosophiques où plane la synthèse . […] Nous possédons parmi nous les deux têtes de colonne du Fumisme arrivé à sa formule scientifico-philosophique. La philosophie c'est Sapeck, la science c'est Alphonse Allais.[547]

---

[540] Pour les dates et les indications factuelles voir les mises au point dans Daniel Grojnowski, « Des groupes et des œuvres, Zutiques, Hydropathes, Incohérents », *Littératures*, n°70, 2014, p. 165-177.
[541] Le développement qui suit s'appuie principalement sur les souvenirs d'Emile Goudeau (*Dix ans de bohème*) et sur la longue préface introductive de Jean-Didier Wagneur dans Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, édition établie, présentée et annotée par Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, *op. cit.*, p. 7-76.
[542] Préface de Jean-Didier Wagneur dans *ibid*., p. 12.
[543] *Ibid.*, p. 34.
[544] *Loc. cit.*
[545] *Ibid.*, p. 60.
[546] *Ibid.*, p. 61.
[547] George Fragerolle, « Le fumisme », *L'Hydropathe*, 12 mai 1880.

Dans le sillage du groupe des Vivants et des saillies de Jean Richepin (1849-1926) contre le Parnasse qui stérilisait le milieu littéraire par son passéisme et son dogme jugé élitiste de l'art pour l'art, les jeunes des Hydropathes désiraient une poésie plus « vivante », plus en prise avec les « foules devenues souveraines »[548] et avec le temps présent :

> Les Hydropathes sont de plain-pied avec le présent ; que l'on pense à leur fascination pour les technologies nouvelles […]. Ils touchent à toutes les formes de représentation, la littérature, les arts graphiques, le théâtre, le mime, les marionnettes, les projections lumineuses et bien évidemment la photographie où se distingueront Mélandri et Emile Cohl, qui inventera plus tard le dessin animé. […] Apôtres du principe de plaisir, adeptes du « fun anglais » qui les a dotés d'une ironie contre la réalité sociale, ils n'en ont pour autant pas éliminé le principe de réalité […]. Dans ce combat, ils affirment leur volonté de rupture vis-à-vis de la tradition de l'art pour l'art sans pour autant faire front sur des positions bien définies. [549]

En ouvrant au public les rendez-vous bi-hebdomadaires, artistiques et estudiantins des Hydropathes, déjà relayés par le journal, Emile Goudeau innovait : il permettait aux jeunes de se soustraire à l'hégémonie, pourtant déclinante, des Parnassiens, en soumettant leur création à l'évaluation immédiate d'un auditoire non initié : « Les Hydropathes ne sont pas une coterie […]. Le talent, d'où qu'il vienne, quelque forme qu'il revête, est accueilli à portes ouvertes. Le public réuni là juge silencieusement. »[550] Le darwinisme social ambiant, qui assimilait les logiques sociales à celles de la sélection naturelle et de la *struggle for life*, et dont Emile Goudeau avait conscience, exacerbait les ambitions de chacun et favorisa l'émergence de cette « littérature de brasserie »[551] qui permit à certains de faire carrière[552]. Outre les Parnassiens, l'autre cible privilégiée par cette jeunesse, était la « bourgeoisie ». Surjouant parfois sa différence, la bohème, depuis Henri Murger, se définissait contre la bourgeoisie qui, pourtant, devenait le substitut nécessaire aux réseaux de reconnaissance académiques et aux mécénats, pour permettre aux arts de se renouveler. Jerrold Seigel, dans l'essai qu'il consacre à la bohème, souligne ce rapport ambigu de la bohème fin de siècle à la bourgeoisie[553].

La bohème qui se cristallisa à Montmartre à partir de 1880 fut à la fois le mélange de deux générations, celle de la bohème d'avant-guerre (avec Edouard Manet (1832-1883), André Gille (1840-1885), Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) ou Charles Cros (1842-1888)), et celle des

---

[548] Préface de Jean-Didier Wagneur dans Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 37.
[549] *Ibid.*, p. 68.
[550] Emile Goudeau, « La coterie », *L'Hydropathe*, 10 décembre 1879.
[551] Préface de Jean-Didier Wagneur dans Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 64.
[552] Jean-Didier Wagneur souligne néanmoins la limite de l'entreprise : « Les Hydropathes se sont construits sur une différence et non sur une identité partagée. Commune parodique, elle rassemble les 'jeunes' autour d'un sentiment d'exclusion du champ littéraire et artistique. Sa faille est de n'avoir aucun autre programme et de n'exister que sous cette forme grégaire. […] A ce titre le Chat noir fut moins un cercle, que le seul lieu où ils pouvaient trouver refuge et perdurer sous la forme d'une bohème spectacle » *Ibid.*, p. 64.
[553] Voir notamment le chapitre 8 « Publicité et fantaisie, le monde des cabarets », dans Jerrold Seigel, *Paris Bohème 1830-1930*, *op. cit.*, p. 207-230.

jeunes du Quartier latin (comme Alphonse Allais (1854-1905), Jules Jouy (1855-1897), Arthur Sapeck (1853-1891) ou Maurice Mac-Nab (1856-1889)), et le fruit d'un passage d'une rive à l'autre, symbolisé par l'association d'Emile Goudeau et Rodolphe Salis. Comme un précipité de cette rencontre entre les aspirations apparentées de ces différents groupes, la bohème fin de siècle prit la forme d'une résistance à l'ordre établi, aux institutions et aux personnalités qui l'incarnaient, essentiellement pessimiste et sceptique, non exempte d'idées nationalistes et de revanchisme, perméable au darwinisme social et à la philosophie de Schopenhauer. Avec le « fumisme » des Hydropathes, l'incertitude idéologique y prima, avant de laisser place à la violence et à la radicalisation (notamment après l'affaire Dreyfus). Les cabarets artistiques où cette bohème régna durant les dernières décennies du siècle étaient à son image.

C'est en actualisant toutes les potentialités du cercle des Hydropathes et en s'inspirant notamment de la brasserie de la Grande Pinte que Rodolphe Salis[554] bâtit son entreprise, dont le modèle fit date. En 1881, il transforma son atelier de peinture (un ancien bureau de télégraphe situé au 84 boulevard Rouchechouart), où il accueillait ses amis peintres, poètes et chansonniers, en cabaret[555] . La collaboration avec Emile Goudeau permit de faire venir de nombreux ex-Hydropathes auxquels se joignirent rapidement d'autres personnalités importantes pour la revue et les soirées du cabaret. Dans un entretien accordé au journaliste Paul Souday en 1896, Rodolphe Salis se remémorait ainsi les noms de ces « chanoiristes de la première heure » :

> On y voyait tous les soirs Rollinat, Haraucourt, Villiers de l'Isle-Adam, Goudeau, Jean Lorrain, Charles Cros, Méténier, d'Esparbès, Jean Rameau, Jules Jouy, Mac Nab, Caran d'Ache, qui était caporal, Moréas, qui faisait alors des vers modernistes, Henri Lavedan, qui rimait aussi, Alphonse Allais, qui était apprenti pharmacien, Auriol, Henri Rivière, Grasset, Steinlein qui faisait des dessins pour étoffes, Fragerolle, Zo d'Axa , qui était légitimiste, Deschaumes, Sapeck, etc.... etc... [556]

---

[554] « C'était le premier cabaret artistique fondé à Paris. Avant nous, un marchand de tableaux et de bric-à-brac avait bien installé dans sa boutique un cabaret, la Grande Pinte, mais on n'y chantait pas. Lorsque j'eus un piano, la police me déclara qu'il me fallait une autorisation du préfet et me dressa force contraventions. J'obtins gain de cause auprès de M. Camescasse, grâce à Goudeau, qui avait connu M. Puibaraud au ministère des finances. On s'amusait ferme dans notre cabaret et l'on y faisait toutes sortes de fumisteries. » Paul Souday, « Le Chat noir raconté par Salis », *Le Temps*, 15 janvier 1896.

[555] « J'habitais alors au 84, boulevard Rochechouart, et j'avais loué, pour me servir d'atelier, la boutique qui avait été précédemment occupée par un bureau de télégraphe. Dans cette boutique se réunissaient mes amis, qui étaient nombreux parmi les jeunes poètes et les artistes. On disait des vers, on chantait, et… on avait soif. J'eus l'idée, en 1881, de transformer mon atelier en une sorte de cabaret, tout en continuant à n'y recevoir que mes amis. L'installation était bien modeste, mais brillante est la liste des chatnoiristes de la première heure […]. » Paul Souday, « Le Chat noir raconté par Salis », art. cité.

[556] Paul Souday, « Le Chat noir raconté par Salis », art. cité.

Les soirées littéraires furent de plus en plus prisées et nombreuses[557]. « Huit jours après le cabaret »[558], Rodolphe Salis fonda la revue du *Chat noir* dont Emile Goudeau fut nommé rédacteur en chef. La singularité graphique de la revue, identifiable notamment grâce au bandeau de tête dessiné par Henri Pille et aux vignettes des histoires en images, et l'originalité littéraire des textes, due à la plume et aux prestiges de certains contributeurs, assurèrent sa longévité et son succès. Elle fut aussi un moyen efficace de promotion et de diffusion des activités du cabaret, en particulier à l'extérieur de la capitale.

Tout en reprenant le modèle hybride des cafés-concerts, mêlant consommation et spectacle populaire, le cabaret de Rodolphe Salis s'en distingua. Le cabaret du Chat noir était à la fois un lieu de création et de restauration, d'émulation et de promotion, où chacun avait sa place et sa chance à saisir. Afin d'expliquer comment ce genre d'établissement était « né du café-concert en s'en démarquant », Elisabeth Pillet montre que les cabarets, qui auraient dû être soumis à un régime de censure préalable comme les cafés-concerts, jouissaient d'une grande tolérance de la part des autorités[559]. Les relations de certains artistes et la sociologie de plus en plus mondaine du public le favorisèrent. Concernant la nature des spectacles, les artistes de cabarets « connaissaient et produisaient à la fois la littérature légitimée (ou en voie de l'être) et les genres des cafés-concerts »[560]. Prolongeant l'expérience originale des Hydropathes, les cabarets donnaient à certains artistes (jeunes, provinciaux, marginaux) l'opportunité d'éclore, comme le Normand Alphonse Allais, qui acquit grâce au Chat noir une notoriété, alors qu'il ne pratiquait que des genres littéraires mineurs. Les cabarets artistiques favorisèrent ainsi l'élaboration de nouvelles formes et l'épanouissement de certaines pratiques, littéraires, graphiques et théâtrales qui n'auraient pu connaître un tel essor sans ces établissements au statut singulier : « Les artistes [de cabaret] sont un groupe en marge, qui n'a pas choisi son camp, entre la grande littérature et la chanson commerciale. Délivrés du souci de se conformer aux critères des écoles et des cénacles, comme des contraintes de la censure, ils peuvent expérimenter dans une totale liberté, en prenant leur

[557] « Aux vendredis littéraires viennent s'ajouter des samedis littéraires, puis des absinthes littéraires le mercredi de trois à sept heures et encore des dîners tels ceux de la 'Soupe et le bœuf', organisés par Jules Jouy dans l'un ou l'autre des restaurants du quartier […] » Mariel Oberthür, *Le Cabaret du Chat noir à Montmartre (1881-1897)*, Genève, Slatkine, 2007, p. 25.

[558] Paul Souday, « Le Chat noir raconté par Salis », art. cité.

[559] « Ils étaient en principe soumis à la même législation que les cafés-concerts ; mais, le premier, le Chat noir passa outre, en ouvrant ses portes sans autorisation. Le Préfet de police rapporte les faits dans une lettre au Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux- Arts : '... quand la Préfecture de police voulut poursuivre, elle se trouva en présence d'influences tellement puissantes qu'elle dut renoncer à soumettre au régime commun le cabaret du Chat noir, soutenu énergiquement par de nombreuses notabilités de la politique, des lettres et de l'art. — Parmi ses protecteurs nous citerons notamment [...] le président du Conseil d'alors lui-même qui, le 20 décembre 1888, prescrivait par téléphone d'user de bienveillance à l'égard de M. Salis.' » Lettre du 11 mars 1887, Archives Nationales (F. 21338). Cité dans Elisabeth Pillet, « Cafés-concerts et cabarets », *Romantisme*, n°75, 1992, p. 45.

[560] Elisabeth Pillet, « Cafés-concerts et cabarets », art . cité, p. 45.

bien où ils le veulent — même si la composition du public réduit la portée de leurs audaces. »[561] Jerrold Seigel insiste également sur la manière dont les artistes de ces cabarets se mettaient en scène afin de séduire la bourgeoisie, en surjouant leur excentricité, les idées les plus radicales étant cependant atténuées, la polémique politique souvent désamorcée voire évacuée[562]. L'apolitisme, tout comme l'absence de dogme artistique, étaient un autre trait essentiel du cabaret tel que Rodolphe Salis l'envisageait. Il préservait ainsi la liberté et la diversité des pratiques qui singularisaient son établissement et qui contribua à son succès, et il ménageait les susceptibilités de chacun, parmi ses collaborateurs notamment, indispensables à la réussite de l'entreprise. Cette prudence témoigne de la grande incertitude idéologique de l'époque, ainsi décrite par André Velter :

> Cette stratégie attrape-tout, à l'évidence voulue et orchestrée par Salis, participait de l'air du temps : ce n'était pas seulement une affaire de tolérance, une manière désinvolte de mettre ensemble des créateurs aux œuvres antagonistes, aux esthétiques opposées, aux idées inconciliables. C'était aussi une façon d'être empiriquement en phase avec l'état d'incertitude et de doute d'une société qui venait successivement de perdre une guerre et de s'imposer une guerre civile.[563]

Caractéristique des divertissements populaires, la variété était devenue l'expression d'une époque et s'observe à tous les niveaux (diversité des « numéros », diversité des thèmes et des registres, diversité des idées et des esthétiques, éclectisme décoratif…). En adéquation avec l'apolitisme et l'adogmatisme revendiqués par le Chat noir, elle correspondait aussi au goût d'une bourgeoisie urbaine de plus en plus nombreuse et hétérogène. Comme le décrit Daniel Grojnowski, « dans les réunions des Hydropathes puis des Hirsutes et du Chat noir, se succèdent des interprètes qui présentent leurs 'numéros' à tour de rôle : chanson, poème, anecdote, sketch ou morceau musical »[564]. Les cabarets exhibaient l'hétéroclisme de leur programme et de leur décor, soignaient celui de leurs revues, promouvaient la diversité de leurs collaborateurs et des artistes qui égayaient les soirées, car la variété attirait ; elle était un argument promotionnel. Le programme devait receler des surprises et un numéro singulier — un théâtre d'ombres, par exemple. Non seulement clinquante et séduisante, la variété avait aussi pour les artistes une dimension éminemment esthétique. Elle était le symbole de la liberté et de l'égalité restaurées dans le domaine des arts et, contraire aux principes classiques de cohérence et d'harmonie, elle promouvait l'hybridité, la polyphonie et les effets de rupture. L'hétérogénéité formelle des spectacles populaires inspirait désormais aux poètes, aux dramaturges, aux peintres et aux musiciens, des principes de composition (hétéroclisme, collage, discontinuité…) et des ressorts expressifs (contraste, brièveté, rythme…). Les revues comme celles des Hydropathes ou du Chat noir

[561] *Ibid.*, p. 49-60.
[562] Jerrold Seigel, *Paris Bohème 1830-1930*, *op. cit.*, p. 224 et suiv.
[563] *Les Poètes du Chat noir*, textes réunis et présentés par André Velter, Paris, Gallimard, 1996, p. 37-38.
[564] Alphonse Allais, *A se tordre*, édition établie, présentée et annotée par Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, 2002, p. 21.

appliquaient cette esthétique du bric-à-brac à leur graphisme et au contenu des rubriques. Elle se manifestait aussi dans le décor des cabarets dont elle devint un trait essentiel. Le Chat noir, puis ses successeurs, soignèrent l'éclectisme de leur intérieur. Le décor composite du Chat noir et sa façade de « style Louis XIII »[565] recréaient un Moyen Âge de pacotille. L'ensemble était dominé par les œuvres d'Adolphe Willette (le cortège décadent de son *Parce Domine* et ses vitraux allégoriques à l'entrée), par les chats mystérieux de Steinlein et la cheminée monumentale d'Eugène Grasset[566]. Les murs étaient couverts de toiles, d'estampes et de dessins de nombreux artistes, bizarrement mêlés à des objets « moyenâgeux » (lanterne, bois de cerf, hallebarde) et des bibelots divers (étains, tapisseries…). En 1886, le journaliste et historien John-Grand Carteret qualifiait l'ensemble de « fouillis artistique» et d'« amoncellement pittoresque »[567], le cabaret se présentant lui-même dans sa revue comme le « musée de la Fumisterie »[568]. Parallèlement, le « salon des Incohérents », dont le catalogue de la première exposition parut en 1882 dans *Le Chat noir*[569] et dont beaucoup d'exposants étaient des habitués du cabaret, creusait un sillon comparable, particulièrement fécond : la diversité des mediums exposés (certains comestibles ou périssables) et les assemblages étonnants du « classique » et du « moderne », du « haut » et du « bas » (que ce soit dans les genres, les styles, les discours), faisaient des principes d'hétérogénéité et de variétés, de puissants antidotes à la logique et la morale, et les déclencheurs d'inédites trouvailles.

III.B.2. Le théâtre d'ombres

Le théâtre du Chat noir serait né d'une raillerie improvisée dans un guignol de marionnettes bricolé par Henry Somm. Dans ses mémoires, Henri Rivière raconte ainsi la fumisterie originelle :

---

[565] Au sujet de cet éclectisme, placé sous le signe d'un Moyen Âge factice, Nicholas Zmelty propose l'analyse suivante : « Les propos de Maurice Donnay incitent cependant à croire à un décor d'une grande cohérence, le chansonnier se souvenant que le cabaret 'avait un air *vieux Paris*, grâce à des vitraux de couleur, grâce à des pots d'étain, des vaisseaux de cuivre, des bancs et des chaises de bois massif, le tout du plus pur style Louis XIII'. Ne pouvant être prise pour argent comptant, cette étiquette fait donc surtout écho aux élans d'une fin de siècle qui n'a pas peur des amalgames, le médiévalisme hérité de la Restauration se mêlant à un intérêt plus large pour les vestiges du Grand Siècle et les reliques du règne de Louis XVI. L'éclectisme souverain qui caractérise le goût bourgeois de cette époque s'incarne au Chat noir dans un agencement à peine parodique né du brassage décomplexé de la pacotille et de l'authentique, de l'art et de la blague, de l'exotisme et du parisianisme. » Nicholas Zmelty, « Le décor du cabaret du Chat noir ou la spatialisation du fumisme », dans Caroline Crépiat, Denis Saint-Amand, Julien Schuh (dir.), *Poétique du Chat noir (1882-1897)*, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2021, p. 41-52.

[566] Il s'agit du décor de l'établissement de la rue Laval.

[567] John Grand-Carteret, *Raphaël et Gambrinus ou l'Art dans la brasserie*, Paris, L. Westhausser 1886, p. 96. Cité par Nicholas Zmelty, art. cité, p. 45.

[568] John Grand-Carteret, *Raphaël et Gambrinus ou l'Art dans la brasserie*, *op. cit.*, p. 80. Cité dans Nicholas Zmelty, art. cité, p. 47.

[569] *Le Chat noir*, 1er octobre 1882.

> Ce fut à la suite d'une plaisanterie qui égaya une des séances que le théâtre du Chat noir vit le jour. Le bon aquafortiste Henry Somm avait eu l'idée de construire un petit guignol […] et une après-midi où Jules Jouy chantait sa chanson *Les Sergots*, il fut très désagréablement surpris de voir se lever le rideau et défiler des ombres chinoises qui commentaient sa chanson.[570]

Intéressés par les pratiques artisanales et improvisées, et soucieux de mettre en scène leur loufoquerie, les artistes du Chat noir s'emparaient d'un nouveau medium. A l'instar des monologues détraqués et des chansons railleuses qui animaient les soirées du cabaret, marionnettes et silhouettes leur offraient d'autres possibilités pour mener leur « traque de l'absurde, la dénonciation de la comédie et de la bêtise humaine »[571]. Associées à l'enfance et au peuple, elles permettaient de s'écarter des conceptions académiques ou élitistes de l'art, pour produire d'autres émotions esthétiques, à l'instar de l'émerveillement suscité par les délicates marionnettes du Petit Théâtre de Maurice Bouchor, établi dans la galerie Vivienne en 1888[572], ou du rire jaune nerveusement déclenché par le pantin, obèse et informe d'Ubu, au théâtre des Pantins une décennie plus tard[573]. Elles permettaient de suggérer le revers d'une modernité dont le progrès se serait accompli au prix de refoulements et de pulsions primaires exacerbées, et de représenter une humanité risible et insignifiante ; ce que fit Alfred Jarry dans ses farces pataphysiques et ce que Henry Somm expérimenta dans sa pièce pour marionnettes *La Berline de l'émigré*[574]. Après la modeste et éphémère tentative de Henry Somm, le guignol d'ombres éclipsa les marionnettes et prit aussitôt d'autres dimensions, à l'image du cabaret qui, en 1885, avait délaissé son étroit local et l'agitation du boulevard[575], pour s'installer dans une rue plus calme, en retrait, dans un hôtel particulier de trois étages. A partir de 1886, un étage entier fut réservé au théâtre d'ombres[576]. L' « inauguration des ombres japonaises » est annoncée par la revue du cabaret dans le

---

[570] Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951, op. cit.*, p. 46-47.

[571] Préface de Jean-Didier Wagneur dans Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, édition établie, présentée et annotée par Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, *op. cit.*, p. 62.

[572] Voir la conférence du 7 avril 1938 d'Emile Gaudissard, « Le Petit Théâtre des marionnettes », retranscrite dans un recueil de documents d'archives divers (1888-1926), conservé à la Bibliothèque nationale de France, intitulé *Petit Théâtre des marionnettes de Maurice Bouchor* (id. ark:/12148/cb42507086v).

[573] La première représentation d'*Ubu Roi* avec des marionnettes eut lieu en janvier 1898 au théâtre des Pantins, un petit théâtre particulier monté chez Claude Terrasse, non loin de la place Clichy. Pierre Bonnard réalisa l'ensemble des marionnettes sauf celle d'Ubu, fabriquée par Alfred Jarry, et dont Philip Denis Cate reproduit l'image dans Philip Denis Cate, Mary Shaw (dir.), *The Spirit of Montmartre, Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, New Brunswick, Rutgers, 1996, p. 83.

[574] Cette « comédie en un acte » est présentée au Chat noir le 25 décembre 1885 et publiée la même année (Henry Somm, *La Berline de l'émigré ou Jamais trop tard pour bien faire*, Paris, en vente au Chat noir, 1885). La date de la première est indiquée sur la page de titre.

[575] En 1884, Rodolphe Salis doit plusieurs fois interdire l'entrée à certains individus qu'il juge trop ivres ou violents. En décembre une bagarre dégénère et conduit Salis à comparaître en correctionnelle pour homicide, mais il est relaxé. Voir Mariel Oberthür, « Bagarre avec les souteneurs du quartier », *Le Cabaret du Chat noir à Montmartre (1881-1897)*, Genève, Slatkine, 2007, p. 45-47.

[576] Cet étage comprenait en fait les deux derniers : c'est l'ancien atelier d'un peintre qui avait été réaménagé. La salle de rédaction de la revue prenait place au second tandis que le rez-de-chaussée était réservé à la consommation. Voir Mariel Oberthür, *Le Cabaret du Chat noir à Montmartre (1881-1897)*, *op. cit.*, p. 65-72 ; Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, op. cit.*, p. 42.

numéro du 26 juin 1886. Plus officiellement, l'inauguration du théâtre semble avoir eu lieu en décembre 1887, avec l'invitation de la presse à la première de *L'Epopée* de Caran d'Ache[577].

Le déménagement accéléra la transformation du Chat noir de « vulgaire cabot en cabaret luxueux »[578] et l'embourgeoisement de sa clientèle : initialement pensé comme un lieu de rencontre, de création et d'autopromotion des jeunes artistes, le cabaret du Chat noir devint un lieu mondain, fréquenté par une clientèle urbaine qui, en quête de divertissements et particulièrement friande des spectacles optiques, aimait se mêler provisoirement à cette bohème qui se donnait en spectacle. Fils de commerçants influents et réputé pour son sens des affaires, Rodolphe Salis vit dans le théâtre d'ombres l'opportunité de faire du second Chat noir un lieu prisé du tout-Paris, où l'art et le profit s'alimenteraient réciproquement. Il fit confiance au jeune Henri Rivière (1864-1951), déjà précocement intégré au secrétariat de rédaction du journal, pour diriger le théâtre. Elève du peintre académique Emile Bin, Henri Rivière avait encore peu d'expérience quand, introduit par le peintre Paul Signac, il se mit à fréquenter le Chat noir. Il essayait de gagner sa vie de commandes pour quelques journaux illustrés et des ouvrages, tout en continuant à pratiquer l'eau-forte, l'aquarelle, le pastel… D'abord chargé de la typographie, l'impression et la reproduction du journal, Henri Rivière travaillait tous les jours avec ceux qui collaborèrent ensuite à son théâtre : Willette, Caran d'Ache, Henri Pille, Henry Somm, Steinlein... L'offre de Rodolphe Salis lui permit désormais de vivre de son art[579]. Il lui concéda des investissements conséquents[580] et orchestra une promotion efficace grâce au journal et aux

[577] Voir par exemple les comptes rendus dans *Le Gaulois* (29 décembre 1886) et *La Patrie* (29 décembre 1886).
[578] Vincent Auriol, « Rodolphe Salis et les deux Chat noir », *Mercure de France*, 1er septembre 1926, p. 321. Cité dans Mariel Oberthür, *Le Cabaret du Chat noir à Montmartre (1881-1897)*, *op. cit.*, p. 69.
[579] Georges Gustave-Toudouze, *Henri Rivière, peintre et imagier*, Paris, H. Floury, 1907, p. 15-17.
[580] « Je dirai seulement que pour monter *Sainte Geneviève* on dépensa plus de 15000 F, près de 25000 F, somme énorme pour l'époque et pour un si petit théâtre. » Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951, op. cit.*, p. 52.

affiches[581]. Des représentations étaient données tous les soirs[582] ; les entrées pour y assister étaient payantes et augmentèrent[583] ; les artistes étaient rémunérés[584] et la presse conviée aux premières :

> […] M. Francisque Sarcey assistait l'autre jour à la représentation des trois pièces de la saison, *Le Casque d'or*, *De Cythère à Montmartre*, *La Conquête de l'Algérie*, en attendant les deux premières annoncées pour le printemps, *Le XXème siècle*, de M. Robida, et une *Jeanne d'Arc*, par M. Bombled et un de nos confrères.
> Comme d'ordinaire le spectacle a été coupé par les chansons de MM. Jules Jouy, Georges Fragerolle, Victor Meusy. Plusieurs poètes nouveaux venus se sont aussi fait entendre, entre autres M. Maurice Donnay, dont la pièce *Le 14 Juillet* a eu un succès très vif. Jules Jouy nous a chanté des couplets bien spirituels. On lui a redemandé *L'Attaque nocturne* et *Le Message présidentiel*. Fragerolle apportait cette fois une belle chanson sur *Jeanne d'Arc*, dont je regrette de ne pouvoir vous citer les paroles, dont je regrette surtout de ne pouvoir vous faire entendre la musique. Puis des diseurs de monologues ont récité des saynètes gaies.
> La partie principale de ces réunions c'est le défilé des ombres-peintes, qui a été inauguré l'hiver dernier par Henri Rivière.
> Le lever de rideau de cette année était une fantaisie de M. Henri Pille, *Le Casque d'or*. […][585]

Entre 1886 et 1896, une quarantaine de pièces furent créées. Les coulisses furent agrandies, tout comme l'écran ; les techniques d'éclairage, de modulation des fonds et de composition des décors, sous l'égide du peintre-décorateur Henri Rivière, furent constamment perfectionnées. Le « théâtre du Chat noir » parvint ainsi à se faire une place de choix parmi les autres salles de spectacle de la capitale[586].

---

[581] La revue du cabaret indiquait les pièces de la saison. Par exemple, le numéro du 14 janvier 1888 annonçait *La Tentation de saint Antoine*, *Le Fils de l'eunuque*, *L'Age d'or* et *Une partie de whist*, celui du 31 janvier 1891 mentionnait *Phryné*, *Roland, Les Oies de Javotte* et des « intermèdes par les poètes et fantaisistes du Chat noir ». A ces annonces publiées dans la revue, il faut ajouter les programmes et les affiches : « […] George Auriol dessine sans modelé, avec des couleurs claires, inspiré par le japonisme, les couvertures des programmes représentant une série de fleurs : glycine, cyclamen, iris, marguerite, anémone, jonquille, pavot, chrysanthème. Rivière réalise une affiche typographique annonçant le programme du soir à l'entrée du cabaret à gauche de la porte d'entrée. Elle représente une multitude de chats se tenant par la queue ou se touchant par la tête avec au milieu un espace blanc pour mettre le texte. » Mariel Oberthür, *Le Cabaret du Chat noir à Montmartre (1881-1897)*, *op. cit.*, p. 101.

[582] Plusieurs numéros du journal mentionnent des représentations « tous les soirs » (celui du 7 décembre 1889 par exemple), avec parfois des précisions : « Le théâtre du Chat noir offre tous les soirs (hormis les jours de fêtes et dimanches) un spectacle qu'on chercherait vainement ailleurs. Ombres néo-chinoises, dessinées par Caran d'Ache, Willette, H. Rivière, Robida, Henri Pille, Sabattier, Bombled, Moynet, etc. Intermèdes remplis par des chansons et des vers que disent les auteurs. Entrée libre pour tous les abonnés du journal *Le Chat noir* (excepté le vendredi, jour réservé). » Numéro du 30 août 1890.

[583] « Il augmente le prix des places jusqu'à 20 frs […]. » Mariel Oberthür, *Le Cabaret du Chat noir à Montmartre (1881-1897)*, *op. cit.*, p. 120. Concernant le prix des places, il semble que, la première année, le prix d'entrée ait été celui de la bière : « […] pour voir *L'Epopée* au Chat noir il faut payer un verre de bière de six sous quatre ou cinq francs » (*Gil Blas*, 7 mars 1887). Certaines annonces, dans la revue du cabaret, indiquent « entrée libre pour tous les abonnés du journal *Le Chat noir* (excepté le vendredi, jour réservé) » (numéro du 30 août 1890) et invitent les futurs spectateurs à réserver leur place : « […] nous prions les dilettantes qui s'intéressent au théâtre du Chat noir de retenir leurs places à l'avance, autant que possible, lorsqu'ils désirent plus de deux places » (numéro du 25 janvier 1890).

[584] « […] il rétribue les chansonniers et les poètes qui jusqu'alors n'avaient droit qu'à un bock de bière. Jules Jouy reçoit vingt francs par cachet, Henri Rivière a trois cent francs par mois. » Mariel Oberthür, *Le Cabaret du Chat noir à Montmartre (1881-1897)*, *op. cit.*, p. 120.

[585] Hugues Le Roux, « La vie à Paris », *Le Temps*, 26 janvier 1889.

[586] Dans son feuilleton dramatique pour *Le Temps*, le critique Francisque Sarcey commence par aborder les spectacles du Chat noir de manière anecdotique (« nouvelles diverses » en fin d'article : « je ne parle guère

Dans ses souvenirs (publiés à titre posthume), Henri Rivière décrit comment, pour presque chaque pièce, il réaménageait les coulisses ou essayait une nouvelle technique[587]. Pour *L'Epopée* (1886), les coulisses étaient encore étroites : on y faisait néanmoins des changements de décor et les bruitages[588]. L'été qui précéda la représentation de *La Tentation de saint Antoine*, les coulisses furent agrandies : désormais hautes de deux étages et faisant toute la largeur du bâtiment, elles comprenaient deux cintres où quatre-vingt-cinq décors pouvaient être manœuvrés, des dessous, des casiers pour les décors venant d'en bas, des tablettes pour ranger en ordre les personnages. La lumière oxhydrique fut aussi placée dans un renfoncement à l'arrière des coulisses, ce qui libérait encore davantage de place et permit de perfectionner les effets : « Les changements à vue, les jeux d'éclairages, se faisaient au coup de timbre en une seconde, et j'eus bientôt le plaisir, secondé par mes régisseurs Henri Jouard et Ernest Maurice Laumann, par le chef machiniste Jolly et son équipe, de voir se réaliser les choses les plus compliquées, les plus difficiles, sans le moindre à-coup […]. »[589] Pour la pièce *Roland*, de Georges d'Esparbès, Henri Rivière dit avoir provisoirement abandonné les ombres pour un dispositif proche du *theatrum mundi*[590]. La même année, pour la pièce de Maurice Donnay, *Ailleurs*, il perfectionna les techniques d'éclairage en plaçant devant la lumière oxhydrique des verres sur lesquels étaient peints en couleurs translucides des ciels de différentes nuances et des arrière-plans qui pouvaient ainsi se superposer. Sur d'autres verres étaient peints des nuages dont le passage obstruait plus ou moins la lumière, donnant l'impression de voir apparaître la lune ou le soleil. Henri Rivière écrivit un descriptif de cette machinerie qui permet d'imaginer le degré de sophistication qu'il parvint à atteindre[591].

Le théâtre d'Henri Rivière devint un théâtre de peintres, de dessinateurs et de coloristes talentueux où convergeaient l'art de l'illustration et le japonisme. Le goût et l'intérêt d'Henri Rivière pour les objets d'art importés du Japon, en particulier les estampes, déterminèrent l'esthétique de ses décors. Le terme de « japonisme » avait été inventé dès 1872 par le critique d'art français Philippe Burty

---

ordinairement dans ce feuilleton des fantaisies du Chat noir, tenant que c'est plutôt là matière à chronique », *Le Temps*, 13 janvier 1890). Invité aux premières, il leur accorde ensuite un traitement de plus en plus régulier et étoffé (« au Chat noir, *Le Sphinx*, de M. Fragerolle » en tête de chronique dans *Le Temps*, 24 février 1896). Il constate en effet que « le tout-Paris des théâtres et des ateliers se retrouve » (*Le Temps*, 12 janvier 1891).

[587] Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951, op. cit.*, p. 46-57.

[588] Concernant les bruitages, Henri Rivière raconte : « Pendant les représentations de *L'Epopée*, Caran d'Ache, […] aussitôt arrivé dans la coulisse où il faisait chaud, enlevait habits et chemise, et le torse nu imitait sur la grosse caisse les coups de canon, tapait des cymbales au moment voulu, accompagné par Alphonse Allais qui tenait le tambour » *Ibid.*, p. 47. Les changements de décor se faisaient alors dans un espace restreint qu'il décrit ainsi : « Le baron Barbier, charmant homme et vieil ami de la maison, allongé malcommodément sur un petit cintre étroit aménagé contre le plafond, aidait à la manœuvre des décors. » *Loc. cit.*

[589] *Ibid.*, p. 48.

[590] « Cette fois ce n'était plus d'ombres chinoises qu'il s'agissait mais bien d'un essai nouveau […] sur notre petite scène les personnages étaient découpés et peints avec le plus grand relief possible et glissaient à leurs plans respectifs, isolés, groupés ou en foule, chacun bien à son échelle. » *Ibid.*, p. 51.

[591] Un descriptif détaillé du dispositif, datant de 1891, est reproduit p. 59 dans cette édition posthume de ses mémoires. Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951, op. cit.*, p. 59

pour désigner l'influence du Japon sur l'art occidental, depuis les Expositions universelles de Londres (1862) et de Paris (1867) et grâce à l'ouverture du pays (au début de l'ère Meiji en 1868). Dans les années 1880, notamment par l'intermédiaire des marchands et des collectionneurs, l'influence sur les artistes fut considérable. Le japonisme culmina en France avec une exposition des maîtres de l'estampe à l'Ecole des Beaux-Arts en 1890[592]. Henri Rivière, lecteur de la prestigieuse revue *Le Japon illustré*[593] et collectionneur d'objets d'art japonais jusqu'à la fin de sa vie[594], réalisa lui-même de nombreuses estampes « à la japonaise » et ses ombres au théâtre du Chat noir furent souvent qualifiées de « japonaises » dans l'hebdomadaire du cabaret[595]. L'esthétique aquarellée et japonisante des décors d'Henri Rivière complétait celle plus graphique des silhouettes que les artistes venus de la presse illustrée concevaient.

Le théâtre bénéficia indirectement du dynamisme de la presse illustrée qui lui fournit ses principaux contributeurs. Depuis 1843, *L'Illustration* était en France la revue illustrée de référence. La mise au point et la diffusion de la lithographie et de la gravure sur bois de bout avaient simplifié la reproduction des illustrations ; la photogravure puis la similigravure permirent celle des photographies. La mécanisation de la composition fit également évoluer les mises en page, en permettant notamment aux journaux populaires de diversifier leur présentation. Désormais, la presse se lisait autant qu'elle se regardait[596]. Plus largement, la diversification et le développement de toutes les formes d'illustration offraient aux artistes peintres des opportunités professionnelles. Les salles de rédaction et les ateliers d'impression devinrent des lieux d'émulation, de rencontre et d'échange propices aux innovations. Le succès de la revue du Chat noir et de ses récits graphiques[597], genre encore indéfini qu'elle contribua grandement à faire connaître, et la curiosité de ses contributeurs pour de nombreux autres mediums artistiques, témoignent de ce dynamisme sans lequel le théâtre d'ombres n'aurait pu voir le jour.

Présent dès les commencements, Henry Somm (1844-1907), un des artistes les plus âgés du cabaret, s'était fait connaître notamment pour ses aquarelles et ses contributions à la revue d'art *Paris à l'eau-forte, actualité, curiosité, fantaisie*. Il réalisa des caricatures pour des illustrés humoristiques comme *La Charge* ou *Le Rire*, ainsi que pour *Le Chat noir*, et de nombreuses scènes de genre ; il affectionnait particulièrement les portraits de parisiennes, dont il représentait les tenues et les pauses dans des aquarelles japonisantes[598]. Il dessina les silhouettes et inventa le scénario de plusieurs pièces

---

[592] Voir Lionel Lambourne, *Japonisme, échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, traduit de l'anglais par Jacques Guiod, Paris, Phaidon, 2006.
[593] Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951, op. cit.*, p. 98-99.
[594] Voir notamment le chapitre « Collections, marchands et collectionneurs », dans *Ibid.*, p. 87-111.
[595] Par exemple dans celui du 26 juin 1886 : « Tout Paris vient au Chat noir pour admirer cette ravissante inauguration des ombres japonaises […] ».
[596] Voir Pierre Albert, *Histoire de la presse*, Paris, PUF, 2010, p. 32-75.
[597] Voir Eric Janicot, *Le Chat noir et la bande dessinée,* Paris, You-Pheng, 2018.
[598] Beaucoup de ses œuvres sont visibles sur Gallica.

d'ombres. La première intitulée *L'Eléphant* fut créée dès l'ouverture et jouée jusqu'à la fermeture du théâtre. Ce fut aussi le cas de *L'Epopée*, le deuxième grand succès du Chat noir, conçue par Caran d'Ache. Nom de plume du Russe naturalisé français, Emmanuel Poiré, Caran d'Ache (1858-1909) s'était d'abord fait remarquer pour ses dessins militaires et sa parfaite connaissance des régiments et des armées des différents pays, de leurs habits, leurs armes, leurs accessoires distinctifs[599]. Il réalisa aussi de nombreux dessins humoristiques pour *Le Rire*, *Le Journal amusant* et *Le Chat noir*[600]. *L'Epopée*, qui retrace les guerres napoléoniennes, fut sa seule pièce pour le Chat noir mais celle-ci devint emblématique. Elle exista sous différentes versions et fut jouée pendant les dix années d'activité du théâtre, au cabaret et en tournée. Comme ses collègues, Louis Morin (1855-1938), qui dessina les silhouettes et les décors de deux pièces, *Le Carnaval de Venise* et *Le Roi débarque*, avait aussi une activité d'illustrateur et de peintre : il travailla pour des revues satiriques comme *L'Assiette au beurre* et *La Caricature*, illustra des ouvrages et réalisa des peintures décoratives[601]. Son goût pour les masques de la commedia dell'arte le rapprochait d'Adolphe Willette (1857-1926). Ce dernier ne créa qu'une seule pièce d'ombres pour le Chat noir, intitulée *L'Âge d'or*. Il fut pourtant une figure incontournable du cabaret. Après avoir exposé à plusieurs reprises au Salon et renoncé à la peinture, Adolphe Willette s'était consacré au dessin. Une partie de sa production graphique abordait des sujets politiques, l'autre représentait le personnage de Pierrot, dont il fit un *alter-ego,* pessimiste et mélancolique[602]. Il fournit à la revue du cabaret de nombreuses « histoires sans parole » qui firent la renommée du journal. Avec Caran d'Ache, aujourd'hui considéré comme un des pionniers de la bande dessinée, Adolphe Willette est celui dont l'art reflète le mieux la porosité formelle, qui existait alors, entre des mediums que désormais on distingue : les récits graphiques, le théâtre d'ombres et le dessin animé. Parmi ces contributeurs illustrateurs, on pourrait également citer Fernand Fau (1858-1915), dessinateur au *Journal*, auteur notamment d'illustrations aux thématiques judicaires et de dessins d'actualité[603], ou l'Américain Gustave Verbeck (1867-1937), auteur de dessins d'animaux comiques, qui fournit ses premiers récits graphiques au *Rire*[604]. Le peintre Charles Henri Pille (1844-1897), reconnu pour ces petites peintures d'histoire et de genre, souvent traitées de manière comique, pour ses illustrations

[599] Un numéro du *Monde illustré* reproduit plusieurs silhouettes de *L'Epopée* et un dessin militaire de Caran d'Ache. Ce dessin de l' « artillerie à cheval cosaque » est accompagné d'une description détaillée écrite par Caran d'Ache (*Le Monde illustré*, 12 février 1887).
[600] Beaucoup de ses œuvres sont visibles sur Gallica.
[601] Voir la notice biographique dans Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays (L-Z),* Paris, Gründ, 1924, vol. 3, p. 313.
[602] Voir *Ibid.*, p. 1065-1066.
[603] Ressources disponibles sur Gallica.
[604] Ressources disponibles sur Gallica.

d'œuvres de Victor Hugo et une édition illustrée de *Don Quichotte* en 1893[605], dessina les silhouettes de deux pièces d'ombres : *Le Casque d'or* et *Les Oies de Javotte*. Il était aussi un collaborateur de la revue du Chat noir. Enfin, parmi ces peintres illustrateurs ayant contribué au théâtre d'ombres, on mentionnera Alexandre-Théophile Steinlein (1859-1923), une autre personnalité marquante du cabaret. Auteur d'un texte poétique pour ombres, *Une page d'amour*, dont on ne sait s'il fut véritablement joué, et co-dessinateur des silhouettes pour *La Divine Aventure de Cléo de Mérode*, Alexandre-Théophile Steinlein fut un prolifique illustrateur de toutes formes d'imprimés. Il se singularisait, parmi ses pairs, par sa production d'affiches : son dessin, fait de contours épais et d'aplats, s'y adaptait tout particulièrement[606]. Il réalisa de nombreux dessins de chats, l'un servit de modèle à l'enseigne du Chat noir, d'autres relataient graphiquement les mésaventures du félin dans la revue du cabaret.

Les contributions textuelles étaient plus ponctuelles, les auteurs ne fournissant généralement qu'un seul texte, exception faite de Georges Fragerolle et de Maurice Donnay. Auteur et compositeur de cinq pièces d'ombres chantées (toutes publiées)[607], Georges Fragerolle (1854-1920) avait suivi une formation de droit pour répondre aux exigences de ses parents, alors qu'il était davantage attiré par la musique et la littérature. Parallèlement à ses études juridiques, il suivit des cours de composition et de chant auprès de musiciens reconnus, notamment M. Arnoldi, le professeur de Gabriel Fauré. Sa première représentation publique eut lieu à une soirée des Hydropathes. Cette rencontre semble avoir été décisive puisqu'il décida ensuite de pleinement se consacrer à la littérature et à la musique en composant des mélodies pour le Chat noir (d'abord des chansons, puis des accompagnements pour le théâtre). Il chantait, composait la musique et écrivait les livrets. Dans *Les Chansonniers et les cabarets artistiques de Paris*, Horace Valbel indique qu'il aurait été le premier à se produire, devant une vaste assemblée, en chantant et en s'accompagnant au piano[608]. Sans pouvoir confirmer cette assertion, on peut néanmoins y voir un signe supplémentaire de l'importance conjointe de la musique et du théâtre pour Georges Fragerolle, qui resta fidèle aux soirées du Chat noir, où il interprétait toutes ses œuvres. Dans son travail, composer et écrire, chanter et jouer, étaient interdépendants. En cela, sa démarche est comparable à celle des romantiques allemands, compositeurs de *Lieder*. Maurice Donnay (1859-1945) fut quant à lui l'auteur de deux pièces conséquentes, *Ailleurs* et *Phryné*, également

[605] Voir la notice biographique dans Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays (L-Z),* Paris, Gründ, 1924, vol. 3, p. 489.
[606] Ressources disponibles sur Gallica.
[607] *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Plon Nourrit et Cie, 1888 ; *Clairs de lune*, Paris, Enoch et Cie, 1897 ; *La Marche à l'étoile*, Paris, Enoch et Cie, 1899 ; *Le Sphinx*, Paris, Enoch et Cie, [s. d.] ; *Le Rêve de Joël*, Paris, Enoch Frères et Costallat, [s. d.].
[608] Voir Horace Valbel, *Les Chansonniers et les cabarets artistiques de Paris*, Paris, E. Dentu, 1885-1905, p. 99-111.

publiées[609]. Ses années au Chat noir, où il commença en récitant des poèmes pendant les entr'actes, semblent avoir été une parenthèse fantaisiste dans son parcours. Après avoir étudié à l'Ecole centrale et travaillé comme ingénieur civil, Maurice Donnay fréquenta quelques années le cabaret avant d'entamer une carrière d'auteur dramatique (principalement de comédies de boulevard). Il entra à l'Académie Française en 1907. Ses deux pièces d'ombres, mêlant parodies, fantaisies et saillies plus politiques, faisaient suite à ses débuts de chansonnier parodique et étaient stylistiquement proches des poèmes qu'il récitait[610]. Le chansonnier Jules Jouy (1855-1897) fut également l'auteur de deux petites pièces d'ombres. Ancien Hydropathe qui se produisit très tôt dans les cafés, Jules Jouy fut un des fondateurs de la revue du Chat noir dans lequel il publia quelques textes de chansons. Il s'illustra notamment par ses chansons sur la vie ouvrière, les faibles et les miséreux, mais il composa également des chansons comiques ou émouvantes. Au théâtre du Chat noir, il écrivit deux chansons accompagnées de dessins : *Le Rêve de Zola* et *Une affaire d'honneur*, avant de se consacrer pleinement à la chanson d'actualité et à ses collaborations avec diverses revues (*Cri du peuple*, *Parti ouvrier*, *Paris*, *Figaro*, *Le Rire*)[611]. Parmi les contributeurs ponctuels et anciennes figures du Quartier latin, on peut mentionner Edmond de Haraucourt (1856-1941), Hydropathe de la première heure, qui écrivit un texte pour le théâtre, *Héro et Léandre*, et fit paraître dans la revue sa *Légende des sexes*. L'excentrique Jean Richepin (1849-1926), co-fondateur du groupe des Vivants avec Maurice Bouchor et Raoul Ponchon, faisait aussi partie des aînés parmi les artistes venus du Quartier latin. Auteur de récits et de poèmes parodiques, polémiques ou macabres, il signa une pièce pour le théâtre du Chat noir, *L'Honnête Gendarme*. Il y eut enfin le chansonnier politique Jacques Ferny (1863-1936), friand des thèmes judiciaires qu'il traitait de manière parodique depuis ses études de droit infructueuses[612]. Jacques Ferny fut l'auteur d'une pièce pour le théâtre d'ombres, *Le Secret du manifestant*, publiée sous forme d'album[613].

Si aucune trace substantielle de leurs interventions n'a été retrouvée, les bonimenteurs fournirent pourtant la matière textuelle non écrite de la majorité des pièces ; une parole vivante soutenue par la trame des tableaux qui paraissaient à l'écran. Le premier et principal d'entre eux fut Rodolphe Salis (1851-1897). Ayant refusé de reprendre le commerce familial et après avoir exercé quelques temps comme peintre de paysage et de chemin de croix, Salis semble avoir été un fabulateur précoce, inventant à partir de son nom tout un mythe familial, se rêvant des ancêtres nobles et des

[609] Les deux pièces furent publiées dans Maurice Donnay, *Autour du Chat noir*, Paris, Grasset, 1926, p. 103-192.
[610] Voir « Maurice Donnay », article du site de l'Académie Française [https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/maurice-donnay], consulté le 8 mai 2024. Voir également ses « souvenirs », dans Maurice Donnay, *Autour du Chat noir*, Paris, Grasset, 1926, p. 9-46.
[611] Horace Valbel, *Les Chansonniers et les cabarets artistiques de Paris*, *op. cit.*, p. 141-154.
[612] *Ibid.*, p. 165-188.
[613] Fernand Fau, Jacques Ferny, *Le Secret du manifestant*, Paris, Fromont, 1894.

liens de parenté avec une grande famille suisse, « von Salis », célèbre depuis le XIIIème siècle dans les Grisons. Le sens des affaires et des inventions grandiloquentes de Rodolphe Salis se manifestèrent dès ses premières années d'artiste peintre à Paris où il exploitait ses camarades pour vendre des chemins de croix à une boutique d'objets religieux de Saint-Sulpice. Il donna à son entreprise le nom d'« Ecole vibrante » puis celle d' « Ecole iriso-subversive » dans l'espoir d'augmenter les ventes…[614] Ces détails biographiques incongrus et différentes anecdotes, les témoignages de ceux qui le fréquentèrent et des formules ponctuellement retranscrites, permettent d'imaginer la faconde et les digressions improvisées du cabaretier-bonimenteur. Quand sa santé déclina, il fut remplacé à plusieurs reprises par Dominique Bonnaud (1864-1943). L'ancien rédacteur au journal *La France* s'était consacré à la chanson politique et satirique, sur les conseils de Salis. Ses boniments au Chat noir furent remarqués[615].

Hormis Georges Fragerolle, les principaux musiciens qui collaborèrent au théâtre du Chat noir furent Albert Tinchant (1860-1892) et Charles de Sivry (1848-1900). Le premier, mort jeune, accompagna de nombreux chansonniers du cabaret, et écrivit lui-même quelques poèmes[616]. Ancien Hydropathes, Charles de Sivry prit sa succession au piano du Chat noir, après avoir dirigé différents orchestres peu connus (la Nouvelle-Bastille en 1889 et la Vieille-Amérique en 1890) et joué aux Délassements comiques. Au Chat noir, il jouait lors des soirées et participa aux tournées. Il collabora avec de très nombreux poètes-chansonniers de Montmartre et assurait principalement l'accompagnement des pièces comiques bonimentées[617].

L'écho dans la presse des soirées au théâtre du Chat noir fut important et très favorable. Deux critiques influents y contribuèrent : Francisque Sarcey (1827-1899) dans *Le Temps* et Jules Lemaître (1853-1914) dans *Le Journal des débats*. Leurs articles permettent de s'imaginer le déroulement des soirées et l'effet des spectacles sur le public :

> C'est pour l'inauguration de ce beau théâtre flambant neuf, que toute la critique parisienne sera invitée ces jours-ci à la double première de *La Rue*, de M. Rivière, et de *L'Epopée*, de M. Caran d'Ache. […]
> J'étais venu voir ces ombres chinoises comme des pupazzi, pour m'amuser, pour en rire ; et vraiment *La Rue* d'Henri Rivière, avec toutes ses observations délicates et fines, m'avait diverti comme je m'y attendais ; mais j'avoue que j'étais profondément ému quand le petit rideau est descendu sur le transparent et que le dernier accord du pianiste-poète Albert Tinchant m'a averti que la répétition était finie, car, pour la troisième fois de ma vie […] j'ai eu la révélation troublante de la grandeur épique.[618]

L'emphase du chroniqueur, que l'on retrouve dans la majorité des comptes rendus, complique et fragilise les inductions que l'on peut faire. L'intérêt néanmoins de cet extrait réside dans l'expression d'un horizon d'attente déjoué. Le critique a été surpris d'éprouver un sentiment héroïque et

---

[614] Mariel Oberthür, *Le Cabaret du Chat noir à Montmartre (1881-1897)*, *op. cit.*, p. 15-22.
[615] Léon de Bercy, *Montmartre et ses chansons, poètes et chansonniers*, Paris, H. Daragon, 1902, p. 189-190.
[616] *Ibid.*, p. 7-8.
[617] *Ibid.*, p.14-16.
[618] [Francisque Sarcey] « Chronique », *Le Temps*, 23 décembre 1886.

patriotique, en assistant à un spectacle d'ombres. Le théâtre du Chat noir échappait à la vision réductrice que l'on pouvait avoir des « ombres chinoises ». Jules Lemaître fut peut-être celui qui exprima le mieux la nouveauté de ces spectacles :

> M. Caran d'Ache, qui est un dessinateur très hardi et très sûr, nous donne d'abord l'illusion de la vie par la seule vérité des silhouettes simplifiées et résumées ; et cela n'est déjà plus de la caricature, mais plutôt un dessin d'un genre particulier qui, ne pouvant nous montrer les visages, réduit à ne rendre que les lignes qui délimitent les corps, compense cette pauvreté de moyens en exagérant un peu ce que ces lignes ont de caractéristique et d'expressif. […] Mais ce n'est pas tout : ce genre de dessin, qui ne sait traduire que la vie des corps, est par là même très propre à rendre la vie des multitudes, la vie collective où l'expression particulière des visages s'efface et se noie.[619]

Ces commentaires furent beaucoup copiés et repris par les journalistes moins spécialisés. Ils contribuèrent à légitimer le théâtre du Chat noir et à faire émerger un nouveau regard sur le théâtre d'ombres, plus sensible à ses effets propres.

Un style d'ombres « chanoiresques » s'inventait et se définissait peu à peu. Son succès et sa singularité formelle, de plus en plus identifiée et identifiable, suscitèrent de nombreuses imitations et, au tournant du siècle, les spectacles d'ombres, à la manière du Chat noir, se démultiplièrent dans d'autres cabarets mais aussi dans des salles hors de Paris. A Orléans par exemple, en février 1895, un « mystère en cinq actes et un prologue, en vers libres, avec orchestre, musique, chants et ombres chinoises » fut représenté et le texte publié[620]. A Rouen, Emile Deshays présentait en 1893, en collaboration avec différents compositeurs, des « ombres symphoniques » dont il réalisait les « dessins » et signait les poèmes[621]. Des spectacles d'ombres s'organisaient lors d'évènements culturels ou festifs, des expositions, des kermesses, chez les particuliers… Mais c'est principalement dans les cabarets que la mode prospéra.

III.B.3. La mode des ombres « chanoiresques »

L'héritage du théâtre du Chat noir fut double : il suscita la création d'autres théâtres d'artistes relativement pérennes et productifs et il lança une mode, faite de spectacles standardisés et d'une production éditoriale et matérielle dérivée (albums, partitions, jeux, lanternes de projections…).

---

[619] Jules Lemaître, « La semaine dramatique », *Journal des débats*, 2-3 janvier 1887.

[620] Charles Fauchon (livret), Maurice Perrault (vers), Magdeleine Fauchon (musique), Paul Perrault (décor et dessin), Frédéric Perrault (théâtre), *Le Salut du monde*, Epernay, Raphaël Bonnedame, 1895.

[621] Une affiche imprimée par Emile Deshays à Rouen annonçait : « *Les Normands* / Salle Saint-Louis, place Rougemare / Le samedi dix-sept mars 1894, à huit heures trois quarts / Première représentation de *Le Docteur Faust*, ombres symphoniques, en quinze tableaux / Poème et dessins de Emile Deshays, musique de Frédéric Le Rey / Vingt-cinq exécutants / Intermède […] ». Des textes ont également été imprimés par Emile Deshays à Rouen (*Les Normands*, *Daphnis et Chloé*, *Christophe Colomb*).

Avant même la fermeture du cabaret, en janvier 1897[622], plusieurs autres établissements montmartrois imitèrent le théâtre du Chat noir. A ce sujet, l'ouvrage de Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*[623], reste, malgré son ancienneté, l'étude historique la plus précise, fournissant pour chaque continuateur une description (plus ou moins détaillée) des techniques utilisées, les titres des pièces représentées, les dates, parfois des extraits de programme et des comptes rendus de presse. Parmi les contemporains du Chat noir, Paul Jeanne mentionne, sur les Grands Boulevards, le cabaret du Lyon d'or[624] de François Trombert, qui proposait lors de ses soirées des chansons et des pièces d'ombres, et organisa en 1892 une tournée, opportunément intitulée « théâtre des Ombres lyriques ». L'écran du Lyon d'or mesurait 1,55 mètres sur 1,15 et « au lieu du feu nu et des combinaisons lumineuses du Chat noir, Trombert emploie la lanterne à projection à l'oxygène. […] pour le Lyon d'or, le sous-titre de théâtre des Projections lumineuses eût été plus exact »[625]. Si, comme l'indique Paul Jeanne, une lanterne était utilisée pour projeter les décors, les ombres en revanche étaient des figures à part, réalisées par un artiste dont le nom figurait dans les programmes, aux côtés de ceux du poète et du compositeur. Les pièces inscrites au programme de la soirée d'inauguration du Lyon d'or, le 25 février 1892, étaient toutes signées par des artistes du Chat noir (*Le Rêve de Joël* de Georges Fragerolle, *La Chanson* d'Emile Goudeau, *V'là l'printemps* de Georges Moynet). Parmi les dessinateurs des « ombres », on retrouvait aussi Adolphe Willette (pour *Le Roman de la rose*) et le peintre militaire Louis Bombled[626]. Le directeur du Lyon d'or, François Trombert semble avoir été, avant tout, un entrepreneur : après une année d'activité, il ferma le cabaret pour en ouvrir un autre, celui des Quat'z'Arts, où il fit appel aux personnalités populaires de Montmartre, essaya différentes formules (chansons et poètes, théâtre de marionnettes) avant de proposer à nouveau un spectacle d'ombres. Entre 1888 et 1900, le Théâtre d'application programma également plusieurs spectacles d'ombres de figures[627], dont quatre pièces, probablement bonimentées, de Caran d'Ache (parmi lesquelles une pièce militaire, un « grand défilé », une « vision »). Le poète breton, Léon Durocher, qui récitait aussi des vers au Chat noir, écrivit l'épopée, *La Marche au soleil* dont un certain Lamouche, qui contribuait alors à différentes revues illustrées (*L'Eclipse*, *La Caricature*, *La Silhouette*[628]), réalisa les ombres. Un poème de

---

[622] « Le Chat noir a vécu ! Le plus célèbre des cabarets artistiques de Montmartre ferme aujourd'hui ses portes. Il a donné hier, devant un auditoire enthousiaste qui a prodigué aux plus populaires des chansonniers de la capitale des arts, des applaudissements sympathiques, sa dernière soirée littéraire. » « La disparition du Chat noir », *La France*, 11 janvier 1897.

[623] Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, Paris, Les Presses modernes, 1937.

[624] Voir le chapitre consacré dans *Ibid.*, p. 77-81.

[625] *Ibid.*, p. 77-78.

[626] Voir la notice biographique dans Emmnanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays (A-C)*, Paris, Gründ, 1939, vol. 1., p. 655.

[627] Voir le chapitre consacré dans Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, *op. cit.*, p. 82-84.

[628] Certaines de ces illustrations sont conservées au musée Carnavalet, numérisées et consultables en ligne.

Gustave Desveaux-Vérité fut aussi représenté, *Paris, sa gloire, ses rayons*, avec les ombres du peintre de la Marine Henri-Eugène Callot. Auteur de nombreux poèmes mis en musique[629], et collaborateur régulier de Georges Fragerolle et d'Henri-Eugène Callot, Gustave Desveaux-Vérité (1870-1936) signa plusieurs pièces d'ombres lyriques jouées au Chat noir, au Théâtre d'application, aux Quat'z'Arts, à la boîte à Fursy, et qui furent souvent publiées[630]. Les représentations de l'épopée de Léon Rocher et du poème de Gustave Desveaux-Vérité au Théâtre d'application, en 1899 et en 1900, se firent, d'après Paul Jeanne, avec des décors projetés[631]. D'autres établissements présentèrent plus ponctuellement des spectacles d'ombres comme le Conservatoire de Montmartre (où la lanterne était utilisée) et la Boîte à musique qui présenta notamment des revues de Gustave de Cavaillet et Alphonse Frank, *Venez en ombre* (1898) et *La Loi de l'Ombre* (1897), et celle de Oudot *Paris-Ombracadabrant* (1898), avec les ombres de Frey ou de Lamouche [632] ou encore la pièce du journaliste et critique d'art Léon Roger-Milès, *Le Siècle* (1899) avec les ombres de l'affichiste et illustrateur Jules Georges Redon. Ce dernier signa l'affiche promotionnelle du théâtre sur laquelle il représenta le public de la Boîte à musique, plongé dans le noir, devant un écran où parait une scène de marine, sous un vif éclairage de lune[633]. La relative longévité du cabaret du Chat noir et le nombre important d'artistes qui le fréquentèrent favorisèrent cette démultiplication circonscrite d'initiatives par d'anciens habitués puis par d'autres artistes qui évoluaient dans le même milieu, avaient des parcours, des activités et des réseaux similaires, souvent des illustrateurs et des chansonniers populaires et prolifiques.

Dominique Bonnaud fut le principal héritier de Rodolphe Salis à Paris. D'abord rédacteur au journal *La France*, il était entré tardivement au Chat noir, en 1895. Il y présenta des chansons politiques avant de se produire chaque soir dans différents cabarets. Sollicité pour seconder Salis lors des dernières tournées, Dominique Bonnaud put se former avec succès à l'art du boniment :

> Lorsque Salis, après la fermeture du Chat noir, organisa ses dernières tournées, il rappela Bonnaud et l'emmena à sa suite. Au cours du dernier voyage du célèbre cabaretier, les chansonniers, inquiets de l'état de santé de leur directeur et craignant qu'il ne fût contraint de se reposer, invitèrent Bonnaud à se préparer à le remplacer. Le chansonnier s'appliqua à retenir les boniments du patron, ses gestes et jusqu'à son organe, sonore encore, mais enroué ; si bien que lorsqu'il se trouva dans l'obligation de présenter le spectacle, certains qui connaissaient la voix de Salis et sa manière de dire, crurent la reconnaître dans l'obscurité pendant le défilé des héroïques silhouettes de *L'Épopée*. Pendant deux ans,

[629] Voir les nombreux titres inventoriés dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France : *Les Alpins, chanson de route*, *La Ville d'Is, récit fantastique* (co-écrit avec Georges Fragerolle), *Le Chemin du pardon, chanson bretonne*, *Le Muletier, chanson espagnole*…

[630] Desveaux-Vérité (poème), Georges Fragerolle (musique), Henri Callot (dessin), *Jeanne d'Arc, épopée en quinze tableaux*, Paris, Enoch, [s. d.] ; Desveaux-Vérité (poème), Georges Fragerolle (musique), Henri Callot (ombres), *Paris, sa gloire et ses rayons*, Paris, Hachette, 1900 ; Desvaux-Vérité (poème), Jean Fragerolle (musique), P. Boissart (dessin), *Le Roi de Thulé, légende du Nord en dix chants*, Paris, Mazo, 1909.

[631] Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, *op. cit.*, p. 84.

[632] *Ibid.* , p. 82-90.

[633] Jules-Georges Redon, *Théâtre d'ombres, la Boîte à musique, 75 Bould. de Clichy*, affiche de 1897, exemplaire consultable à la Bibliothèque nationale de France (IFN-9016558).

> il courut la France, l'Algérie, la Tunisie, la Belgique comme directeur, présentateur, bonimenteur, commentateur et chansonnier […].[634]

Après la fermeture du Chat noir, Dominique Bonnaud devint une figure très appréciée des scènes de cabaret où il était sollicité pour ressusciter les ombres du Chat noir[635]. Il le fit notamment aux Quat'z'Arts, fondé par François Trombert (après la fermeture du Lyon d'or) en 1893, où il remonta plusieurs pièces du répertoire du Chat noir, lyriques et bonimentées. Il créa également de nouvelles pièces comme *Pelletan en Corse* ou *Le Baptême du lancier polonais*, avec des ombres du peintre et illustrateur Edmond Lempereur, et *La Marche des députés*, bonimentées par Numa Blès. En 1904, il fonda avec Numa Blès la Lune rousse[636]. Venu de Marseille, Numa Blès (1871-1917) était un chansonnier très actif des dernières années du siècle, qui travailla pour plusieurs établissements montmartrois, jouant alternativement dans différents cabarets. Il avait succédé à Dominique Bonnaud, comme directeur artistique du théâtre d'ombres des Quat'z'Arts[637], avant de le rejoindre à la Lune rousse. Dominique Bonnaud signa la majorité des pièces, parfois avec Numa Blès, et le peintre Edmond Lempereur (1876-1909) réalisa les silhouettes de beaucoup d'entre elles. Japonisant et naïvement grotesque, le dessin des silhouettes d'Edmond Lempereur était d'un style comparable à celui de ses toiles et de ses gouaches de scènes parisiennes et de cabarets[638]. A l'instar du Chat noir, le répertoire de la Lune rousse comprenait des pièces commentées et des pièces chantées. Les pièces commentées furent les plus nombreuses, presque toutes écrites par Dominique Bonnaud, parmi lesquelles, *Une plage d'Histoire* et *Ces messieurs chantent*, représentées en 1904 ; la revue *Le Tout-Montmartre* en 1905, *Blufayel dans ses meubles* en 1906, *Le Sacre de Clémenceau Ier* en 1907, toutes avec des ombres d'Edmond Lempereur, puis *Le Secret du modèle* et *L'Ouverture du chalet*, représentées en 1909 et 1910 avec les ombres de Louis-Abel Truchet (1858-1918). Affichiste et peintre, Louis-Abel Truchet exposait à différents salons et s'était distingué pour ses scènes de genre, en particulier celles de la vie parisienne :

> Abel Truchet excelle dans les représentations de la vie parisienne d'aujourd'hui ; il sait en ordonner la confusion apparente, en traduire les mouvements variés, en rendre le charme léger. Les personnages

---

[634] Léon de Bercy, *Montmartre et ses chansons, poètes et chansonniers*, *op. cit.*, p. 188.
[635] Léon de Bercy, « Dominique Bonnaud », *Montmartre et ses chansons, poètes et chansonniers*, *op. cit.*, p. 186-190.
[636] Voir le chapitre consacré dans Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, *op. cit.*, p. 97-103.
[637] Léon de Bercy, « Numa Blès », *Montmartre et ses chansons, poètes et chansonniers*, *op. cit.*, p. 149-151.
[638] Voir par exemple les œuvres de la grande collection privée des Américains David Weisman et Jacqueline Michel (Floride, Palm Beach) : *Yvette Guilbert* (huile sur toile, 1900), *Scène de café* (encre, aquarelle et fusain sur papier, vers 1895) ; et les silhouettes reproduites dans un numéro de *La Vie moderne* consacré au cabaret de la Lune rousse (*La Vie moderne*, 27 mai 1907).

> nombreux et divers, avec attitudes naturelles et pourtant difficiles à saisir, sont peints d'une brosse alerte, dans une gamme claire et agréable.[639]

Dominique Bonnaud et Numa Blès co-signèrent également des pièces plus écrites et développées comme *Ulysse à Montmartre* (« légende néo-grecque en un prologue et trois tableaux ») et *Venise ou la Lagune de miel* (pièce en six tableaux). Quelques pièces chantées, signées par Georges Fragerolle, furent aussi présentées comme *L'Aigle* (1905) et *La Chanson de Malborough* (1908). Paul Jeanne décrit ainsi l'activité et le répertoire d'ensemble du théâtre de la Lune rousse : « Au cours de cette période (1904-1914), nous trouvons de nombreuses créations : pièces d'actualité commentées par D. Bonnaud — ou d'humour dites par Numa Blès — des créations d'œuvres lyriques et la reprise de quelques-uns des succès du Chat noir, avec les découpages originaux en zinc. »[640] L'importance moindre des pièces chantées au théâtre de la Lune rousse peut en partie s'expliquer par le dispositif plus modeste du cabaret (« un étroit réduit triangulaire dans l'un des angles de la Salle de spectacles »[641]), qui ne permettait pas les effets visuels caractéristiques de ces pièces plus contemplatives. En outre, les pièces d'ombres ne constituaient plus le temps fort de la soirée. Paul Jeanne indique qu'elles « passaient en fin de première partie du programme — avant l'entracte — car c'était toujours la revue, jouée par les chansonniers, qui terminait la soirée »[642].

Aux Quat'z'Arts, même après le départ de Dominique Bonnaud, le théâtre d'ombres resta en activité[643]. L'année 1906 fut celle de trois créations, la « fantaisie en ombres chanoiresques » *Une croisade à Montmartre* du parolier Victor Tourtal[644], les « ombres zoologisées » *Fauve qui peut !* du chansonnier Dominus (pseudonyme de Jules Alla)[645], et *La Chevauchée des Satyres*, un texte en vers du journaliste[646] et auteur dramatique[647] Gaston Pollonais. Les ombres et les décors étaient dessinés par le peintre et illustrateur Zyg Brunner, originaire de Varsovie, qui exposa aux Salons d'automne de 1907

---

[639] Il réalisa plusieurs affiches publicitaires entre 1890 et 1895 (consultables sur Gallica). Voir sa notice biographique dans Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays (L-Z)*, Paris, Gründ, 1924, vol. 3, p. 926.

[640] Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, *op. cit.*, p. 97.

[641] *Ibid.*, p. 100.

[642] *Loc. cit.*

[643] Voir le chapitre consacré dans Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, *op. cit.*, p. 91-95.

[644] Voir ses différentes chansons publiées au cours des décennies 1890-1900, inventoriées dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France : « Le Ruisseau ! », « Les Yeux de la femme », « Versez encor ! Versez morbleu ! Chanson à boire… », « Marche de l'aveyronnaise », « Blonds Chérubins, berceuse »…

[645] Il est l'auteur de chansons datées de 1904-1905, inventoriées dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France, comme « L'Expulsion des congrégationnistes », « Paris a la métrite, ballade pathologique », « Les Filles et le Diable », « La Nubienne ou le Chameau d'Aix-les-Bains », « La Demoiselle du téléphone, « La Ronde des métaux »… Plus tardivement (en 1926-1927), il publia des dialogues comiques.

[646] Gaston Pollonais fut le directeur du journal *Le Soir* (voir par exemple *Le Soir*, 10 décembre 1899).

[647] Des comédies, un monologue en vers, publiés entre 1888 et 1910 sont inventoriés dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France.

et 1910, illustra divers ouvrages, des recueils de contes et réalisa des histoires en images légendées[648]. Le théâtre ne programma plus que des pièces chantées à partir de 1908, année où furent représentées le poème de Gustave Desveaux-Vérité, *Les Gars d'Islande*, avec les ombres du peintre Henri-Eugène Callot, l'épopée patriotique *Au drapeau !* avec les ombres d'un ancien illustrateur du Chat noir, Amédée Vignola, et *Sa Grâce* du chansonnier Vincent Hyspa. Après la mort de François Trombert, en 1910, le chansonnier Gabriel Montoya reprit la direction du cabaret et du théâtre qui resta en activité jusqu'à la fermeture de l'établissement en 1914 avec des pièces d'ombres chantées. Gabriel Montoya signa lui-même plusieurs pièces (*Le Nuage*, *Messaline*, *Ecce Homo*…) ; Vincent Hyspa également (*L'Homme à la tête de cochon*). Les pièces d'ombres lyriques, certainement plus conséquentes que celles des chansonniers, étaient comme au Chat noir co-signées par les auteurs du texte, de la musique et des ombres, et privilégiaient les thématiques merveilleuses et légendaires comme *Pêcheurs de lunes* (Lionel d'Astorg et Ferda, René Esclavy, Géo Dorival), *La Barbe bleue* (Jacques Le Lorrain, Gaston Dubreuilh, Maurice Lambert) et *Le Roi de Thulé* (Gustave Desveaux-Vérité, Jean Fragerolle, Paul Boissart).

Avec moins de moyens que le Chat noir, les cabarets des Quat'z'Arts et de la Lune rousse furent à Montmartre les seuls héritiers féconds de l'établissement de Salis. Le théâtre de la Lune rousse, le plus abouti et le seul à avoir véritablement repris la pratique du boniment, fut essentiellement un théâtre de chansonniers ; la parole, dite ou improvisée, y fut prééminente. L'amitié entre Dominique Bonnaud et Numa Blès fut certainement un des principaux moteurs de son renouvellement créatif et la collaboration récurrente avec un artiste comme Edmond Lempereur, contribua à la continuité de l'activité. Le théâtre d'ombres des Quat'z'Arts bénéficia du contexte particulièrement stimulant du petit établissement. La publication d'une revue (co-dirigée par François Trombert et Emile Goudeau), l'organisation de processions d'artistes et la création en 1893 du *Mur*, un journal paroi qui exhiba presque quotidiennement pendant dix ans les crayonnades et les vers griffonnés de la clientèle, perpétuaient, dans un cadre moins mondain, le dynamisme créatif propre aux « cabarets artistiques » qui se revendiquaient du Chat noir. Parmi ceux qui contribuaient au décor des lieux, par leurs dessins, leurs affiches et leurs peintures, et à la revue du cabaret, certains participèrent aux spectacles d'ombres. L'un d'eux par exemple, Zyg Brunner, était un des illustrateurs de la revue[649] et un créateur

[648] Ressources disponibles sur Gallica (collection Jacquet, tome 31). Voir la notice biographique dans Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays (A-C)*, *op. cit.*, vol. 1, p. 785.

[649] D'après Jacques Ferny, « Le cabaret des Quat'z'Arts », *Les Chansonniers de Montmartre*. Cité dans Philip Denis Cate, Mary Shaw (dir.), *The Spirit of Montmartre, Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, *op. cit.*, p. 70.

récurrent de silhouettes. L'incohérent Louis-Abel Truchet, qui dessina aussi les figures de plusieurs pièces, était le décorateur attitré du cabaret dont il réalisa le vitrail et des affiches[650].

Si certains artistes prolongèrent ainsi l'expérience du Chat noir dans d'autres établissements montmartrois, en essayant de faire fructifier son héritage, d'autres, par des représentations plus ponctuelles, cherchaient surtout à faire profit d'un engouement général pour tout ce qui concernait le Chat noir. Le modèle des pièces d'ombres lyriques en particulier engendra de très nombreuses imitations ; on s'efforçait d'en reproduire le charme conjoint du chant et de l'image mouvante mais en substituant aux combinaisons complexes d'Henri Rivière un décor projeté. D'un cabaret à l'autre, d'une scène à l'autre, on retrouvait les mêmes paysages et motifs merveilleux, des récits légendaires, des contes ou des épopées comparables, dont la mise en œuvre technique (au moyen de lanterne à projection) s'était standardisée. Des éditeurs parisiens comme Mazo et la Bonne Presse[651], publièrent des albums, parfois illustrés, avec poèmes et partitions, et vendaient (ou louaient) le matériel de projection nécessaire pour reproduire chez soi les spectacles des cabarets. On retrouvait ainsi, dans le catalogue de Mazo, les poèmes de Georges Fragerolle et de Gustave Desveaux-Vérités représentés aux Quat'z'Arts et à la Lune rousse. Henri Callot, Amédée Vignola, Eugène Courboin, qui réalisèrent les ombres et les décors des spectacles, illustrèrent également ces albums. L'éditeur avait le matériel de projection pour, entre autres, *La Marche à l'étoile, Le Sphinx* et « trente-six chansons lumineuses »[652]. Les recueils de « chansons lumineuses », les « ombres animées » et « tableaux lumineux » vendus par des éditeurs de jouets comme Saussine[653], et les manuels d'instructions[654], prolongeaient et renouvelaient au tournant du siècle la mode des « ombres chinoises », des théâtres de papier et des planches de figures à découper des imagiers populaires.

III.C. Exportation du modèle chanoiresque

Au tournant du XIXème siècle, au cœur de la Belle Epoque en France, Paris était la capitale culturelle de l'Europe. Tout au long du XIXème siècle déjà, la programmation des théâtres parisiens était reprise dans les théâtres des autres capitales, en particulier les genres légers comme le vaudeville

---

[650] *Loc. cit.*

[651] Voir les listes de titres des publications de ces éditeurs dans Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, *op. cit.*, p. 145-153.

[652] *Ibid.*, p. 148.

[653] Sur un imprimé promotionnel édité par Saussine par exemple, qui montre des enfants en train de jouer avec un petit théâtre, le divertissement est présenté comme un jeu d'« ombres chinoises animées » avec « décors et tableaux lumineux » (lithographie réalisée par Bernard Coudert, éditée à Paris par Saussine vers 1880-1890, dont un exemplaire est consultable à la Bibliothèque nationale de France, FOL-ICO OMB-9).

[654] Alber, *Le Grand Manuel de projection, guide de l'amateur*, Paris, E. Mazo, 1897 ; Alber, *Les Théâtres d'ombres chinoises, renseignements complets et inédits…*, Paris, E. Mazo, 1896.

ou l'opérette[655] . La vie nocturne et les lieux de plaisirs parisiens servaient de modèle : dans le sillage des cafés-concerts, les cabarets artistiques et les théâtres de variétés se multiplièrent dans les villes soucieuses de leur rang de capitale, sinon politique, au moins culturelle et artistique. La concurrence entre ces métropoles en devenir et la rivalité entre capitales régionales (Madrid/Barcelone, Munich/Berlin), favorisèrent l'imitation du modèle parisien, puis celle des villes entre elles, amorçant déjà une homogénéisation des divertissements urbains. Nationalisme et cosmopolitisme s'alimentaient réciproquement : le premier promouvait l'essor de ces villes, vitrines des nations, le second contribuait à leur rayonnement international et était inhérent au phénomène de métropolisation. A Bruxelles, plusieurs cafés-concerts transposèrent à peine le nom de leur modèle parisien comme le « spectacle concert des Bouffes Bruxellois » (appellation inspirée des Bouffes Parisiens, donnée en 1872 au Casino des galeries Saint-Hubert qui se consacrait désormais au théâtre et aux genres légers)[656] ou bien l'Alcazar, un café-concert à succès fondé en 1867 et nommé d'après l'Alcazar d'hiver du faubourg Poissonnière, où « sous le nom de théâtre des Fantaisies Parisiennes, une première période faste, de renommée européenne, débute en 1870, grâce à Humbert qui instaure le règne de l'opérette »[657]. En développant ainsi l'offre de divertissements à Bruxelles, la jeune nation belge souhaitait se pourvoir d'une capitale digne de ce nom. En Espagne, Barcelone fut aussi très perméable au modèle parisien. La capitale catalane profitait à la fin du XIXème siècle d'une renaissance et d'une diversification de ses activités industrielles (textile, métallurgie, chimie…), elle concentrait le commerce de la région et se situait au cœur du réseau ferroviaire et routier[658]. Sur fond de rivalité avec Madrid, elle s'enorgueillissait de la richesse et de l'ouverture internationale de sa scène culturelle, essentiellement polarisée par Paris, où la très grande majorité des artistes aspirait à se rendre. Également dans un contexte de rivalité régionale, la scène artistique munichoise, de plus en plus éclipsée par celle de l'ancienne capitale prussienne, s'inquiétait de son prestige déclinant. En 1901, l'article « Le déclin de Munich comme ville d'art », du critique d'art berlinois Hans Rosenhagen, avait suscité la condamnation des figures officielles, l'ironie de certains écrivains et le sursaut remarqué d'Hermann Obrist, le créateur du Jugendstil, qui regrettait la dispersion des artistes et aspirait à ce

[655] Comme le démontre précisément Christophe Charles dans le chapitre « Paris, capitale théâtrale », dans Christophe Charles, *Théâtres en capitales, naissance d'une société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 309-354.

[656] « Peu à peu, le Casino ambitionnera une place parmi les théâtres. Vaudevilles, revues, petits opéras-comiques, féeries et opérettes complètent les représentations. Les toutes premières pièces qu'on y joue sont celles dites de café-concert, à savoir en un acte. Là encore, la raison en est l'imitation servile de ce qui se fait en France […] » Daniel Berger, Didier Colard, Michael De Reymaeker, Alain Desmyther, Marina Festre, Yves Thismiter, *L'Heure bleue, la vie nocturne à Bruxelles de 1830 à 1940*, Bruxelles, Crédit Communal, 1987, p. 56.

[657] *Ibid.*, p. 56-57.

[658] Voir Pierre Vilar, « La vie industrielle dans la région de Barcelone », *Annales de géographie*, 15 Juillet 1929, p. 339-365.

qu'une nouvelle génération s'affirmât[659]. Au tout début du XXème siècle, la série des salons indépendants, dits « sécessionnistes », s'accéléra et une nouvelle génération prit effectivement forme dans les salles de rédaction des revues modernistes, au cabaret des Elf Scharfrichter [onze bourreaux], dans les cafés et les ateliers du quartier bohème de Schwabing[660]. La libéralisation du champ culturel et dramatique qui s'affirma tout au long du XIXème siècle dans ces capitales, et qui accentua la concurrence entre les théâtres officiels et privés, galvanisait en outre les initiatives et l'ouverture de nouveaux établissements[661]. L'apparition de théâtres d'ombres d'artistes à Bruxelles, Barcelone, Genève, Berlin, Munich, puis plus tard aux Pays-Bas, s'inscrit dans ce contexte de rayonnement de la capitale française et du développement très dynamique et concurrentiel des lieux de spectacles.

L'essor des théâtres d'ombres via la diffusion du modèle parisien rejoint également un phénomène d'époque plus large décrit par Evanghélia Stead et Hélène Védrine dans *L'Europe des revues (1860-1930)*. Les auteures proposent d'y aborder en réseaux les « nombreuses interactions entre revues » et « la circulation des formes, des textes et des idées » qui s'y opèrent ; elles distinguent ce faisant différents types de réseaux (relations humaines, circulation des idées et des créations littéraires, diffusion des modèles graphiques et typographiques...)[662]. Au tournant du XIXème siècle, la majorité des artistes qui participèrent à l'éclosion des théâtres d'ombres appartenaient à cet écosystème européen des revues. Les théâtres les plus connus étaient souvent adossés à un établissement qui éditait son propre journal (*Le Diable au corps*, *Le Sapajou*, *Els Quatre Gats*). Des rivalités, des liens d'amitié et des collaborations existaient entre les équipes de rédaction ; des textes pouvaient être republiés ; la composition graphique du *Chat noir,* le ton fantasque et railleur de ses textes furent beaucoup imités.

Ces relations et ces échanges résultaient notamment de la circulation des individus. Les milieux bohèmes et les groupes d'artistes qui s'épanouissaient dans les principales villes d'Europe étaient alors sans frontière. Certains revendiquaient des filiations, des lignes esthétiques et des programmes réformateurs qui ignoraient les limites nationales comme le wagnérisme ou l'Art nouveau. Franz Marc,

---

[659] A ce sujet voir le développement « Facettes d'un déclin », dans Rainer Metzger, Christian Brandstätter, *Munich 1900*, Paris, Hazan, 2009, p. 193-202.

[660] Voir le développement « Bohème, ésotérisme, réformateurs : les milieux de Schwabing », dans Rainer Metzger, Christian Brandstätter, *Munich 1900*, *op. cit.*, p. 203-257.

[661] « La tutelle de l'Etat sur les théâtres se heurte cependant à une autre tendance propre au second XIXème siècle, la libéralisation : libéralisation idéologique par rapport aux censures à chaque grande poussée libérale et démocratique (1830 en France et en Belgique, 1848 en Europe continentale, après 1880 un peu partout) et surtout, situation acquise à la fin du XIXème siècle, la liberté d'entreprise en vertu de laquelle le théâtre devient une industrie comme une autre. » Christophe Charles, *Théâtres en capitales, naissance d'une société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, *op. cit.*, p. 13.

[662] Evanghélia Stead, Hélène Védrine, *L'Europe des revues (2), 1860-1930, réseaux et circulations des modèles*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018, p. 14.

co-éditeur de l'almanach du Blaue Reiter, annonçait dans un prospectus de souscription de janvier 1912 :

> L'art emprunte aujourd'hui des voies dont nos pères n'auraient jamais pu rêver : on se tient devant les nouvelles œuvres comme dans un rêve et on entend les cavaliers de l'Apocalypse dans l'air ; on sent une tension artistique dans toute l'Europe, — partout de nouveaux artistes se font signe : un regard, une poignée de main suffisent pour se comprendre ![663]

En séjournant et en se formant à l'étranger, les artistes tissèrent des réseaux de connaissances et firent circuler les pratiques. Les cabarets artistiques à Bruxelles, Barcelone, Berlin, Munich furent souvent fondés, ou co-fondés, par d'anciens employés des cabarets montmartrois ou par des artistes les ayant fréquentés. Il y eut en outre les tournées : celles-ci contribuèrent fortement à faire connaître le théâtre d'ombres du Chat noir, l'humour de ses plumes, la verve de ses chansonniers et l'art de ses dessinateurs.

Le modèle qui essaima fut à la fois un modèle économique (celui d'un lieu de restauration, de spectacle, d'exposition et d'édition), une posture (celle d'un groupe exhibant son hétéroclisme esthétique et un anticonformisme plus ou moins policé), une atmosphère (celle d'un lieu à la fois réservé à des cercles d'artistes initiés et ouvert à une clientèle élargie, bourgeoise et étrangère) et un double modèle artistique (la revue et le théâtre d'ombres).

III.C.1. A Bruxelles, le Diable au corps

Dès juin 1882, Rodolphe Salis avait organisé une tournée à Bruxelles où la compagnie revint chaque année de 1892 à 1895. D'après Lionel Renieu, dans son *Histoire des théâtres de Bruxelles*, à la suite des tournées du Chat noir et après sa fermeture en janvier 1897, certaines troupes continuaient à se produire en empruntant le nom du cabaret. Des chansonniers français venaient à Bruxelles pour y ouvrir des cabarets montmartrois. Les établissements se multiplièrent ; ils s'imitaient et se ressemblaient, et furent aussi nombreux qu'éphémères[664].

C'est à partir de 1830 que l'offre de spectacles et de lieux de divertissements à Bruxelles avait commencé à se diversifier : jusque-là la vie théâtrale se partageait entre deux théâtres (celui de la Monnaie et celui du Parc), quelques salles et des cafés. La nouvelle Constitution de la jeune nation reconnaissant la liberté des théâtres, les décennies qui suivirent furent celles de l'opérette, des

[663] « *Die Kunst geht heute Wege, von denen unsere Väter sich nichts träumen liessen : man steht vor den neuen Werken wie im Traum und hört die apokalyptischen Reiter in den Lüften ; man fühlt eine künstlerische Spannung über ganz Europa, — überall winken neue Künstler sich zu : ein Blick, ein Händedruck genügt, um sich verstehen !* » Franz Marc cité dans Helmut Bauer, *Schwabing, Kunst und Leben um 1900*, Munich, Nazraeli, 1998, tome 1, p. 34.
[664] Voir Lionel Renieu, « Les cabarets artistiques », *Histoire des théâtres de Bruxelles, depuis leur origine jusqu'à ce jour*, Paris, Ducharte et Buggenhoudt, 1928, vol. 1, p. 59-61.

vaudevilles français, des cafés-concerts et des revues[665]. Les premiers « cafés-chantants » apparurent dans les années 1840. Ces établissements rudimentaires, où une simple estrade faisait office de scène, restaient peu de temps en activité : ils étaient souvent contraints soit de fermer, soit d'évoluer, en investissant des locaux plus grands et en diversifiant leurs soirées (notamment en reproduisant les cafés-concerts parisiens) comme le firent le Casino des halles de Saint-Hubert ou l'Alcazar[666]. La vogue des cabarets montmartrois prolongea ces décennies fécondes pour la vie nocturne bruxelloise et vint concurrencer les cafés-concerts. Les cabarets artistiques comme les Tréteaux, le Carillon, le Germania furent fondés par des artistes de Montmartre. Le cabaret du Cénacle serait un des premiers à inaugurer, au printemps 1895, un théâtre d'ombres. Dirigé par l'aquarelliste et chansonnier Victor Crabbe, journaliste de *La Belgique* et futur collaborateur du Diable au corps, il fut rapidement abandonné. L'expérience la plus pérenne et remarquée fut celle du Diable au corps[667].

Les points communs entre le cabaret bruxellois et son homologue parisien sont nombreux et ont été précisément analysés par Paul Aron[668]. Comme le Chat noir, l'établissement du Diable au corps publia d'abord une revue dans laquelle s'exprima le même esprit fantaisiste. Des articles parus dans la revue du Chat noir étaient même repris dans celle du Diable au corps (poème de Verlaine, récit d'Alphonse Allais…). Avec des inflexions locales, la fumisterie parisienne y devenait la « zwanze » bruxelloise[669]. Le décor « style Louis XIII » du Chat noir y fut remplacé par le « style flamand » des anciens cafés-chantants de Bruxelles. Cet archaïsme rustique, non dénué de patriotisme, cherchait à recréer une impression de « chez soi » et de convivialité. Dans *La Jeune Belgique*, Francis de Croisset, qui avouait sa crainte de retrouver au Diable au corps une servile imitation du Chat noir, louait finalement la réussite de l'entreprise et la justesse de ton des représentations :

> En me rendant pour la première fois, samedi dernier, au Diable au corps, je me méfiais un peu.
> Nous en avons tant vu, à Paris, de ces fantaisies : au Chat noir, chez Bruant, aux Tréteaux de Tabarin, ou ailleurs. Fatalement, je croyais à une imitation, une contrefaçon, où il y aurait eu de l'esprit français en moins et des belgicismes en plus, et c'est un peu sceptique que je me suis assis dans la petite salle de la rue aux Choux.
> Tout de suite, j'ai été surpris de l'affluence du monde et des graves personnages qui s'y trouvaient. Je ne puis résister au plaisir de féliciter M . Buls de la bonne idée qu'il a eue de venir se reposer aux chansons de Rhamsès II, des soucis de la politique. Car ce n'était pas de la contrefaçon et il y avait de l'esprit et du

[665] Voir l'introduction dans Daniel Berger, Didier Colard, Michael De Reymaeker, Alain Desmyther, Marina Festre, Yves Thismiter, *L'Heure bleue, la vie nocturne à Bruxelles de 1830 à 1940*, *op. cit.*, p. 9-13.
[666] Voir le chapitre « Café-concert », dans *L'Heure bleue*, *op. cit.*, p. 55-63.
[667] Voir « Chansonniers, chatnoiseries », dans *L'Heure bleue*, *op. cit.*, p. 99-103.
[668] Paul Aron, « Raphaël Landoy et le *Diable au corps*, les correspondants belges du *Chat noir* », dans Caroline Crépiat, Denis Saint-Amand, Julien Schuh (dir.), *Poétique du Chat noir (1882-1897)*, *op. cit.*, p. 367-385.
[669] Le terme aurait pris le sens de « blague » et de « boutade » au cours du XIXème siècle. Il est issu d'un nom en moyen néerlandais « *Zwants* » désignant un « mouvement virevoltant, propre à la danse ». Voir Eliane van den Eden, « De la zwanze… », dans le catalogue d'exposition *Zwanze, fantaisie et burlesque*, Namur, Colophon, 2018 p. 5-14.

> meilleur. Mon scepticisme a vite été chassé par l'entrain de Lemesre, la charmante musique de Baur, les tableaux ravissants de Lynen et Dardenne et les poèmes de Rhamsès II.
> *La Marche du Diable au corps*, dont le refrain était repris en cœur par le public, *Vers l'âge d'or*, *La Complainte du vers solitaire*, *Les Joues*, *Le Chameau*, *La Journée de fête*, *La Ballade à la lune* (Musset a collaboré), *Les Araignées*, *Les Bons Conseils* d'Albrecht, *Désolation*. Tout cela était original, blagueur, amusant, jamais obscène, et souvent très littéraire et très poétique.[670]

A propos du public, le critique indiquait qu'il « était composé de gens du monde, parmi lesquels beaucoup de dames de la Société de lettres » avant de conclure : « Nous avons enfin vu à Bruxelles un groupe de poètes et d'artistes se présenter, chose incroyable, devant un public intelligent. » Cette remarque confirme le constat de Paul Aron, concernant la sociologie des spectateurs :

> Les comptes rendus publiés dans *L'Art moderne* ou *Le Soir* sont révélateurs du public qui fréquente le cabaret. Il ne s'agit manifestement pas d'étudiants, quoiqu'il y en eût, mais bien de la bonne société bruxelloise, traditionnellement d'opinion libérale ou socialiste, qui aimait assister aux revues et aux spectacles parodiques qui la concernaient directement.[671]

On peut cependant mentionner le témoignage très peu élogieux du poète et romancier Paul Prist, dans *1900, souvenirs littéraires* qui, à l'inverse du critique de *La Jeune Belgique*, ne percevait pas la singularité du cabaret bruxellois et apprécia peu sa clientèle et ses artistes jugés médiocres :

> Le Diable au corps ? Une resucée du Chat noir, une sorte de cabaret chantant sis rue aux Choux, au fond d'un couloir vermineux. Une salle fumeuse, une atmosphère malodorante, et cette faune hétéroclite : cabots, chansonniers, diseuses et gommeuses, mentons bleus, choristes, figurants en mal de tréteaux, toute la pouillerie des caf' conc' de province, où échouent les ratés de la tragédie et de l'opéra, en quête d'improbables engagements et qui usent tristement autour des tables râpeuses les grands rêves de gloire de leur ambitieuse jeunesse.[672]

Inauguré en décembre 1895, le théâtre du Diable au corps, définitivement fermé en 1907, fut en activité de manière discontinue durant sept années. L'historien Lionel Renieu repère trois moments distincts au cours de cette période[673] qui témoignent à la fois du dynamisme et de l'instabilité de l'écosystème, très concurrentiel, des cafés et des cabarets.

Adolphe Lemesre (1862-1895) fonda la revue *Le Diable au corps* en 1893 et le cabaret la même année, puis devint le directeur du théâtre d'ombres deux ans plus tard. Ancien commerçant issu d'une famille de parfumeurs[674], il s'entoura d'amis, d'hommes de plume, d'artistes peintres, de chansonniers et de musiciens pour éditer son hebdomadaire illustré et animer les soirées du cabaret :

---

[670] Francis de Croisset, « Au Diable au corps », *La Jeune Belgique*, 15 août 1896.
[671] Paul Aron, « Raphaël Landoy et le *Diable au corps*, les correspondants belges du *Chat noir* », art. cité, p. 377.
[672] Paul Prist, *1900 Souvenirs littéraires*, Bruxelles, J. Lebègue et Cie, 1949, p. 33.
[673] Lionel Renieu, « Le Diable au corps», *Histoire des théâtres de Bruxelles, depuis leur origine jusqu'à ce jour*, *op. cit.*, vol. 1, p. 221-226.
[674] Des annonces publicitaires pour les parfumeurs Lemesre figuraient dans *Le Diable au corps*. Dans le numéro du 13 août 1893, une page presque entière était réservée à la promotion du « savon de toilette » de l'entreprise Lemesre Frères et Cie.

« L'hebdomadaire, selon la formule des revues satiriques de l'époque, mélangeait allègrement feuilletons picaresques, chroniques d'humeur, poésies, chansons, fantaisies et dessins. »[675] Parmi les contributeurs réguliers du journal figuraient déjà les principaux artisans du théâtre d'ombres : les peintres et illustrateurs Amédée Lynen et Léon Dardenne, la plume prolifique et fantasque de Raphaël Landoy. Un critique de *La Jeune Belgique* constatait aussi la participation de certains de ses collègues : « Quelques-uns des écrivains de *La Jeune Belgique* collaborent au Diable au corps, tels : MM. Giraud, Gille et Paschal. Nous avons vu parmi les autres noms ceux de MM. Hannon, Lutens, Crabbe et Gilson. »[676] Comme au Chat noir, il y eut une grande porosité entre les activités de la revue (1893-1895) et celles du théâtre (1895-1902), malgré leur existence successive. Les deux furent gérés par des écrivains et des artistes peintres polyvalents qui investirent les deux mediums pour faire dialoguer les textes et les images, mélanger les registres et les genres.

Pendant la première période d'activité du cabaret, d'après des programmes de 1896 et 1897, il y eut trois représentations hebdomadaires[677]. A chaque soirée, une grande pièce d'ombres était présentée, accompagnée d'autres plus modestes et d'intermèdes divers :

> Pendant les intermèdes se feront entendre les poètes, compositeurs et fantaisistes : Rhamsès II, Fritz Lutens, Géo d'Artel, Louis Fallens, Jules Baur, Francis de Croisset, Albrecht, Victor Crabbe, Théo Hannon, Georges Verviers, Amédée Lynen, dans leurs œuvres.[678]

Adolphe Lemesre assurait le plus souvent les commentaires dont un critique louait ainsi les prestations : « Le récitatif qui accompagne le défilé des ombres est plein de verve et plein d'esprit […]. Le diable qui le possède est bon enfant de Bruxelles, effronté un peu et zwanzeur beaucoup. »[679] Sous le pseudonyme Rhamsès II, le polygraphe Raphaël Landoy (1856-1924) signa le texte de nombreuses pièces, parmi lesquelles *Godefroi de Bouillon à travers les âges* (1896), *Quatre-vingt-quatorze* (1896), *Onze Karel en Egypte ou Le Voyage de M. Buls en Egypte* (1897) mais aussi des chansons (*Les Araignées*, *Ninon la vendangeuse*…), et une chanson en ombres *Le Café-Concert* (1899)[680]. Fritz Lutens fut un autre contributeur régulier. Auteur de plusieurs comédies (jamais publiées), de quelques poèmes et d'un roman, Fritz Lutens, fasciné par Paris, envoyait ses manuscrits aux théâtres de la capitale, dans l'espoir

---

[675] Daniel Berger, Didier Colard, Michael De Reymaeker, Alain Desmyther, Marina Festre, Yves Thismiter, *L'Heure bleue, la vie nocturne à Bruxelles de 1830 à 1940*, *op. cit.*, p. 99-100.
[676] Francis de Croisset, « Au Diable au corps», *La Jeune Belgique*, 15 août 1896.
[677] « Le dimanche, le mercredi et le samedi, à neuf heures. » Programme du théâtre du Diable au corps, décembre 1896, Bibliothèque Royale de Belgique (SII 122665).
[678] Programme du théâtre du Diable au corps, janvier-février 1897, Bibliothèque royale de Belgique (II 18.590a C 12/317).
[679] [auteur inconnu] « Au Diable au corps», *La Jeune Belgique*, 19 septembre 1896.
[680] Intitulés, datations et attributions des pièces d'après la liste établie dans Paul Aron, « Raphaël Landoy et le *Diable au corps*, les correspondants belges du *Chat noir* », art. cité, p. 372-376. Aucune pièce n'ayant été publiée, les dates correspondent à l'année de création.

d'y être adoubé, mais son travail de journaliste financièrement nécessaire, l'éloignait de ses rêves parisiens et le mettait davantage aux prises avec le quotidien bruxellois, qui inspirait désormais ses écrits[681]. Il signa notamment pour le théâtre du Diable au corps *L'Horloger d'Yperdamme* (1896), *Les Etranges Amours d'Izoline la Blonde* (1897), *Noël flamand* (1898) et *Le Cortège alimentaire* (1897). Parmi les plumes singulières du théâtre, Théodore Hannon[682], également attiré par Paris, signa en 1896 les textes *La Pneu-manie* et *Bruxelles-Maritime*. Théodore Hannon était peintre et aquafortiste, membre fondateur de la Société libre des Beaux-Arts en 1868 puis de La Chrysalide, un autre groupe artistique anticonformiste. Il s'était initié à l'eau-forte auprès de Félicien Rops qui, installé à Paris, le tenait au courant des évènements de la vie parisienne. Il fut aussi le correspondant de Joris-Karl Huysmans et de Jean Richepin[683]. A côté de ses travaux de peintre et de graveur, il écrivait des poèmes :

> La littérature est accidentelle chez moi, [avouait-il à Joris-Karl Huysmans le 17 février 1877] : je lui accorde les instants que je dérobe à la peinture. Mais ce sont deux excellentes filles, deux sœurs qui s'entendent parfaitement et point ne se jalousent. Je suis, comme l'a écrit Lemonnier, un porte-plume qui par en haut écrit et peint par en bas… Cela pourra vous expliquer ma soif de couleurs et mes recherches de palette dans mon style.[684]

Cette sensibilité aux correspondances et à la porosité des mediums donnait une cohérence à cette approche dilettante de l'écriture et peut se deviner dans les contributions de beaucoup d'autres collaborateurs.

La presse loua la qualité plastique des représentations. Un journaliste de *La Jeune Belgique* décrivait ainsi les décors de Léon Dardenne pour la pièce *Ahasvérus, le juif errant* : « certains tableaux sont réellement saisissants d'effet » ; et à propos des décors d'Amédée Lynen pour la pièce *L'Horloger d'Yperdamme*, ce même journaliste écrivait : « Je pense que M. Lynen a poussé cet art des tableautins animés aussi loin qu'il était possible de le faire. »[685] Le théâtre bénéficiait en effet de l'expérience professionnelle de ses principaux collaborateurs artistes peintres. Amédée Lynen (1852-1938) était un dessinateur de presse qui fournit de nombreuses illustrations à la revue du cabaret. Très productif, il réalisait des aquarelles, des « croquis plein de verve et d'humour » et des dessins à la plume

---

[681] Gustave Vanzype, « Fritz Lutens », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, tome 20, n°2, août 1941, p. 57-682.

[682] Paul Delsemme, « Théodore Hannon, poète moderniste », *Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, 2008, en ligne [http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/delsemme041100.pdf] consulté le 12 avril 2024.

[683] Des lettres de la correspondance entre Théodore Hannon et Jean Richepin sont conservées à la Bibliothèque royale de Belgique (Lettres de Jean Richepin à Théo Hannon, ms. III 454). La correspondance avec Joris-Karl Huysmans a été publiée (Joris-Karl Huysmans, *Vingt Lettres à Théodore Hannon (1876-1878)*, Muizon, éditions A l'Ecart, 1984).

[684] Joris-Karl Huysmans, *Vingt Lettres à Théodore Hannon (1876-1878)*, Muizon, éditions A l'Ecart, 1984, p. 40. Cité dans Paul Delsemme, « Théodore Hannon, poète moderniste », art. cité, p. 8.

[685] R. C., « Au Diable au corps», *La Jeune Belgique*, 23 janvier 1897.

représentant la vie bruxelloise de son temps[686]. Illustrateur et peintre, Léon Dardenne (1865-1912) avait aussi développé ses talents d'affichiste, art dont il fut un pionnier en Belgique[687]. Un critique de *La Jeune Belgique* faisait également l'éloge de ses paysages, comme *Soir gris à Ever* « très harmonieusement savoureu[x] » et *Matin charmant* « bien personnel de vision et si frais »[688]. Moins connu, l'illustrateur Henri-Fidèle Hendrick[689] réalisa les ombres de plusieurs pièces de Rhamsès II : *Quatre-vingt-quatorze* (1896), *Onze Karel en Egypte ou Le Voyage de M. Buls en Egypte* (1897), *Le Sabbat* (1898), *Douze travaux d'Hercule* (1899). Concernant la musique, les compositeurs Jules Baur et Aloïs Berghs signèrent l'accompagnement de la majorité des pièces de cette période, et Jules Baur interpréta également de nombreuses chansons[690].

La première période du Diable au corps (1895-1902) fut ainsi marquée par les personnalités fondatrices du cabaret dont le talent se manifestait dans la revue et pendant les soirées. Ces années de succès correspondaient aussi à un engouement plus général du public bruxellois pour ces théâtres de cabaret qui se livraient alors une rude concurrence. Aspirant à des locaux plus spacieux, une partie de la troupe, sous l'appellation « Ancienne Compagnie artistique du Diable au corps », déménagea à la Maison de l'étoile, sur la Grand Place, le 21 septembre 1897. Durant quelques semaines, dans les locaux de la rue aux Choux, du 29 janvier 1898 au 9 mars 1898, le théâtre fut dirigé par un ancien habitué du Chat noir, Jean Goudezki. Ami du conteur humoriste Alphonse Allais, Jean Goudezki (1866-1937), avait rapidement réussi à se faire connaître des milieux montmartrois. Il avait récité ses vers au Chat noir, publié son premier poème dans le journal du cabaret en 1889 puis contribué à différentes revues avec ses contes et ses poèmes. Virtuose avec les mots, il composa des anagrammes, un sonnet en vers monosyllabiques et un sonnet entier en holorimes. En 1897 sa revue *Au Parnasse* fut représentée au Chat noir[691]. Sous sa direction, le théâtre du Diable au corps repassait donc sous l'égide parisienne : la pièce de Georges Fragerolle, *Le Rêve de Joël* , figura au programme de la soirée d'inauguration[692]. Les

---

[686] Voir la notice biographique de Georges Mayer du *Dictionnaire des peintres belges* (Bruxelles, Renaissance du livre, 1994) numérisé par l'IRPA, en ligne [https://peintres.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=3520], consulté le 12 mai 2024.

[687] Voir la notice biographique de Boudewijn Goossens du *Dictionnaire des peintres belges* (Bruxelles, Renaissance du livre, 1994) numérisé par l'IRPA, en ligne [https://peintres.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=1133], consulté le 12 mai 2024.

[688] Gms, « Exposition Omer Coppens, Léon Dardenne, Charles Samuel », *La Jeune Belgique*, 21 mars 1896.

[689] Cet artiste illustra le recueil de chansons *Mandolinettes parisiennes* (Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1896) et signa un dessin satirique « Le dîner des Girondins », dans *Le Diable au corps* (supplément du 1er avril 1895).

[690] Voir la partition pour chant et piano Jules Baur, *Répertoire du Diable au corps, neuf scènes musicales*, Bruxelles, Frères Schott, [s. d.]. Aloïs Berghs, d'après les œuvres inventoriées par la Bibliothèque royale de Belgique, publia entre autres, une *Gavotte espagnole* (pour orchestre) et un *Ave Maria* (pour soliste et chœur).

[691] Voir François Caradec, *Alphonse Allais*, Paris, Belfond, 1994, p. 279-285.

[692] Lionel Renieu, *Histoire des théâtres de Bruxelles, depuis leur origine jusqu'à ce jour*, *op. cit.*, vol. 1, p. 224.

silhouettes étaient réalisées par deux artistes de Paris : le caricaturiste Henri Bodart[693], d'origine belge mais né et formé au dessin à Paris, et le peintre et affichiste Henri-Gabriel Ibels[694], les deux ayant dessiné pour des revues socialistes ou anarchistes. On peut imaginer le graphisme des figures de Henri-Gabriel Ibels d'après ces lignes du critique d'art Félix Fénéon, écrites en 1891, dans *Le Chat noir* : « Circonscrit par de fortes lignes, le pinceau de M. H.-G. Ibels volute à la Van Gogh dans le sens de la forme. M. Ibels, dans ses dessins, dans ses eaux-fortes, exerce une verve neuve de satiriste. »[695] Sous la direction de Jean Goudezki, le cabaret organisait des soirées tous les jours mais l'entreprise s'essouffla rapidement. La concurrence croissante entre les établissements, entre les deux troupes du Diable au corps (celle de la rue aux Choux et celle de la Maison de l'étoile), mais aussi avec la compagnie des Phalènes[696], explique, d'après Lionel Renieu, l'activité discontinue du cabaret dont la direction fut reprise en 1898 par la Compagnie de l'étincelle pendant un an. La mode des ombres à Bruxelles culminait et l'offre se répartissait entre différents établissements :

> Cette compagnie présentait, le jeudi, des chansons, des poésies et des pièces d'ombres. Les Phalènes jouaient le mardi ; la Maison de l'étoile, les mercredi, vendredi et samedi de chaque semaine. Il y en avait donc pour presque chaque jour, et l'Etincelle put se maintenir tout l'été 1899. Durant la saison 1899-1900, les deux Diable au corps subsistèrent seuls, le groupement des Phalènes s'étant dispersé.[697]

La deuxième période distinguée par Lionel Renieu correspond au retour de l'Ancienne Compagnie artistique du Diable au corps dans les locaux de la rue aux Choux[698]. Le changement notable concernant le théâtre d'ombres fut l'introduction, couronnée de succès, de revues[699]. Le genre était alors un des plus prisés par le public, adapté à l'humour local et agrémenté de parler bruxellois. Henri Enthoven signa pour le théâtre d'ombres, la « fantaisie revue » *Les Aventures du capitaine Carcaron*

---

[693] Voir la notice biographique de Victor Henri Bodart dans le dictionnaire biographique en ligne *Maintron* (notice de Francis Sartrorius, *Le Dictionnaire biographique Maintron, mouvement ouvrier, mouvement social*, dernière modification le 4 janvier 2021, en ligne [https://maitron.fr/spip.php?article158588], consulté le 12 mai 2024).

[694] Voir la notice biographique de Henri-Gabriel Ibels dans Emmanuel Bénézit *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays (D-K)*, Paris, Gründ, 1939, vol. 2, p. 675.

[695] Félix Fénéon, « Quelques peintres idéistes », *Le Chat noir*, 19 septembre 1891.

[696] « Le Théâtre des phalènes, occupant, les mardis, le sous-sol de la salle Malibran, se place dans la mouvance du Diable au corps. Il ne vivra qu'un an, entre mars 1898 et avril 1899. Seule une revue aura quelques échos : *Phalènes ! Tout le monde descend*, de Raoul Vis, avec des ombres de Dufour. » Daniel Berger, Didier Colard, Michael De Reymaeker, Alain Desmyther, Marina Festre, Yves Thismiter, *L'Heure bleue, la vie nocturne à Bruxelles de 1830 à 1940*, *op. cit.*, p. 100.

[697] Lionel Renieu, *Histoire des théâtres de Bruxelles, depuis leur origine jusqu'à ce jour*, *op. cit.*, vol. 1, p. 225.

[698] « Les ombres étaient de Hendrick, Orphéus, Amédée Lynen, Jean Dardenne et Michel. Les chansonniers étaient Rhamsès II, Fernand Wicheler, qui plus tard, devait écrire des revues et des comédies, Enthoven, Basoef (un revenant), Théo Hannon, revuiste et critique, librettiste et peintre à ses moments perdus, Bilkin, de Busscher, Thiry et Maurice Saey. » *Loc. cit.*

[699] Lionel Renieu, « Les revues à Bruxelles », *Histoire des théâtres de Bruxelles, op. cit.*, vol. 1, p. 113-124.

(1903) et Fernand Wicheler les revues *Bruxelsior* (1902) et *Allez au Diable !* (1903)[700]. Quand il intégra le Diable au corps « où il découvrit sa fibre théâtrale », Fernand Wicheler (1874-1935) était alors attaché au journal *Le Soir* « où il se distinguait comme reporter et signait Bruscambille des chroniques de fantaisie »[701]. Entre la presse et le cabaret du Diable au corps, Fernand Wicheler perfectionna l'efficacité comique de sa plume et sa revue, *Allez au Diable !* « fut le premier grand succès de l'établissement »[702]. Plusieurs années plus tard, son récit en images légendées « Le Dernier Film », publié dans *Le Soir* de 1921 à 1926[703], faisait écho à ses débuts au Diable au corps, au terme d'un parcours qui traversa le théâtre d'ombres, la comédie, le récit graphique et le cinéma. Comme Fernand Wicheler, Henri Enthoven avait fait ses premiers pas de revuiste au Diable au corps. Tous deux signèrent ensuite des revues populaires jouées durant les premières années du XXème siècle dans différents théâtres bruxellois[704]. Pendant cette deuxième période, les silhouettes (celles des revues notamment) étaient réalisées par Orphéus, Bienne et Mertens[705]. Le succès poussa à nouveau la compagnie du Diable au corps à déménager en 1904. Elle s'installa Grand Place, à La Louve, dans des locaux plus grands et confortables.

Entre 1904 et 1907, la troisième et dernière période d'activité identifiée par Lionel Renieu, il y eut quelques tentatives pour ouvrir à nouveau le théâtre de la rue aux Choux. L'ancien du Chat noir, Jacques Ferny, alors membre d'un groupe qui exploitait l'héritage du cabaret de Salis, s'y produisit quelques soirs mais le local resta majoritairement inoccupé et ferma en 1907.

La forte polarisation de la vie artistique bruxelloise par Paris explique la grande proximité entre le cabaret du Diable au corps et celui du Chat noir. Outre les contributeurs communs, le répertoire et l'esthétique de leurs théâtres s'élaborèrent dans des environnements similaires, à la croisée des mondes de la presse, des divertissements urbains, des théâtres de variété et de l'illustration. La jeunesse des artistes fut moins évidente qu'au (premier) Chat noir mais la démarche des fondateurs du

---

[700] Les dates correspondent à l'année de création des pièces et sont indiquées par Lionel Renieu (*Ibid.*, vol. 1, p. 225).

[701] *Biographie nationale*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1984, vol. 43, p. 408.

[702] Lionel Renieu, *Histoire des théâtres de Bruxelles, depuis leur origine jusqu'à ce jour*, *op. cit.*, vol. 1, p. 225.

[703] Pascal Lefèvre, « *Le Dernier Film* van Fernand Wicheler, de eerste Belgische krantenstrip ? », *Brabant Strip*, n°189, 25 mars 2012, p. 42-44.

[704] Henry Enthoven dirigea la Maison du rire à Bruxelles où il fit représenter en 1908 sa revue *Rire c'est rire* (*Comoedia*, 20 janvier 1908). La même année, en pleine canicule, la revue *Vous y viendrez !* fut jouée à l'Alcazar avec succès (*Comoedia*, 20 juillet 1908). Fernand Wicheler dirigea la salle de l'Olympia, signa entre autres la revue militaire *Edition spécial* en 1899 au théâtre de la Scala (publiée à Bruxelles au Messager de Bruxelles, en 1899) puis des comédies, la plus célèbre étant *Le Mariage de Mademoiselle Beulemans* (coécrite avec Frantz Fonson), créée à l'Olympia en 1910.

[705] Lionel Renieu, *Histoire des théâtres de Bruxelles, depuis leur origine jusqu'à ce jour*, *op. cit.*, vol. 1, p. 225. Dans le premier numéro du *Diable au corps* (8 janvier 1893), un petit encart publicitaire renvoyait à l' « imprimerie typo- et lithographique G. Mertens […] Bruxelles. Journaux-revues-publications. Travaux de luxe et ordinaires ».

Diable au corps revendiquait le même humour et suivait les mêmes principes, de variété esthétique[706] et d'adogmatisme politique[707]. Si cette proximité avec le Chat noir était assumée, voire même exhibée à des fins commerciales, la singularité et le talent de certains artistes firent de l'expérience bruxelloise une imitation acclamée par la presse littéraire. La production de plusieurs revues d'ombres fut une singularité du théâtre de la rue aux Choux ; elle résultait d'une écriture plus directement influencée par le théâtre d'acteurs et les succès du genre sur les scènes bruxelloises.

III.C.2. A Genève, le Sapajou

Actif du 1er mai au 18 octobre 1896, le théâtre d'ombres du Sapajou fut un établissement éphémère, créé à l'occasion de l'Exposition nationale suisse de Genève, à l'initiative du poète Jules Cougnard et du journaliste Auguste Viollier. Tous deux étaient des artistes très investis dans la vie culturelle de Genève. Auguste Viollier (1854-1908) publiait des caricatures dans des revues parisiennes et suisses, et lança à Genève sa propre revue (*Le Papillon*). Pour moderniser l'art de l'affiche en Suisse, il fonda la Société d'affiches artistiques en 1898[708]. Avec Jules Cougnard, il créa en 1898 le Cercle des arts et des lettres, une association culturelle qui organisait des expositions, des concerts et des conférences. Les activités littéraires de Jules Cougnard (1855-1937) se partageaient entre la presse et la poésie. Parallèlement à un emploi dans le secteur bancaire, il était attaché au *Journal de Genève* et publiait des recueils[709]. Associé à Auguste Viollier, il fut le fervent promoteur du théâtre du Sapajou. Pendant l'Exposition, il publia deux longs articles dans le *Journal officiel illustré de l'Exposition de*

[706] Une annonce du cabaret parue dans *La Jeune Belgique* sollicitait ainsi ses potentiels contributeurs : « Appel aux artistes. La Direction du Diable au corps, dans une intention de large confraternité, fait aux Artistes une invitation que nous nous plaisons à répéter : 'La petite scène est ouverte à tous ceux qui trouveront agrément à y produire ou à y faire interpréter leurs œuvres, de quelque genre qu'elles soient. Le programme du Diable au corps peut adopter toutes les productions d'art, ne répudiant que les banalités et les choses licencieuses. Les artistes rencontreront au sein de la compagnie joyeuse un accueil sympathique, reconnaissant et cordial, outre le plaisir de se produire devant un public intellectuel toujours trié sur le volet.' » *La Jeune Belgique*, 7 mars 1896.
[707] La direction de la revue prétendait écarter de ses colonnes tout sujet politique (« nous ne pouvons insérer votre envoi, notre journal ne s'occupant pas de politique » peut-on lire dans la rubrique « petites correspondances » du n°14, *Le Diable au corps*, 8 avril 1893). Plusieurs dessins et récits échappèrent pourtant à l'apolitisme revendiqué.
[708] Voir la notice biographique de Laurence Cesa-Mugny dans *Dictionnaire historique de la Suisse*, 2011, en ligne [https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/027520/2011-12-15/], consulté le 13 mai 2024.
[709] Jules Cougnard fut également membre de la Société des écrivains suisses et de la section de littérature de l'Institut national genevois, et du Cercle national démocratique (une association politique). Informations issues de la notice biographique établie par la Bibliothèque de Genève, en ligne [https://archives.bge-geneve.ch/archive/fonds/cougnard_jules], consulté le 13 mai 2024 et de l'anthologie : *Anthologie des poètes français du XIXème siècle*, textes réunis et présentés par Alphonse Lemerre, Paris, Alphonse Lemerre, 1888, vol. 4, p. 396.

Genève pour décrire, documenter et promouvoir les activités du théâtre. D'après l'un de ces articles, l'idée serait née au sein de l'équipe de rédaction du *Papillon*.

Depuis le milieu du siècle, l'édition satirique était très dynamique en Suisse romande, empruntant souvent ses titres, son ton et son style iconographique aux revues parisiennes (*Le Charivari vaudois* par exemple)[710] :

> La géographie de la caricature suisse au XIXème siècle apparaît changeante. Les nouveaux centres naissent de la coïncidence entre un environnement politique spécifique, la vitalité de l'édition et l'initiative de personnalités qui dynamisent le champ éditorial. Tandis que Genève, Berne et la région zurichoise occupent le premier plan jusque vers 1820, l'essor du libéralisme et l'influence du modèle parisien font du canton de Vaud le nouveau relais de la culture visuelle satirique vers 1830, alors que Genève doit une place enviable dans cette histoire à la figure hors-pair de Rodolphe Töpffer (1799-1846).[711]

Auguste Viollier avait lui-même contribué à de nombreuses revues illustrées françaises (*Le Rire, Le Monde illustré…*) et vivait alternativement à Paris et à Genève. Ce fut donc dans ce milieu dynamique de la presse satirique, arrimé aux soubresauts de son temps et averti de ce qui se faisait localement et ailleurs, où des amitiés et des collaborations transfrontalières existaient, où les écrivains et les illustrateurs se côtoyaient, que le projet d'ouvrir un théâtre d'ombres mûrit. La première tentative aurait été celle du peintre Henri van Muyden qui aurait « importé les ombres à Genève » dans la salle de rédaction du *Papillon*. Les essais se répétèrent, lors de réunions privées et informelles, avant que ne soient organisées des représentations publiques au théâtre de l'Athénée de Genève[712].

Le modèle du cabaret parisien s'imposa rapidement[713] et avec lui, la volonté de créer un théâtre d'ombres dans le cadre de l'Exposition et d'y animer un lieu de restauration et de spectacle. Auguste Viollier fonda d'abord un nouvel hebdomadaire illustré, *Le Sapajou*, avec à ses côtés Jules Cougnard, les peintres Henri van Muyden et Louis Dunki. L'équipe de rédaction, qui souhaitait faire du *Sapajou* la revue satirique de l'Exposition, prévenait ses lecteurs du regard libre et avisé qu'elle entendait porter sur l'évènement. Dès les premiers numéros, le journal égrainait quelques informations sur le programme à venir du théâtre d'ombres. Avant même son inauguration, la revue en assurait donc déjà la promotion, par de fréquentes allusions au travail préparatoire des artistes, à la fabrique des décors et des silhouettes :

---

[710] Voir Philippe Kaenel, « Cent cinquante ans de presse satirique illustrée », dans Silvio Corsini (dir.), *Le Livre à Lausanne, cinq siècles d'édition et d'imprimerie 1493-1993*, Lausanne, Payot, 1993, p. 191-200.

[711] Laurence Danguy, Philippe Kaenel, « La plus ancienne revue satirique du monde : genèse, histoire et visions du monde du *Nebelspalter* des années zurichoises (1875-1922) », *Relations internationales*, janvier 2013, p. 23-44.

[712] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (1) », *Journal officiel illustré de l'Exposition nationale suisse de Genève*, 17 juillet 1896.

[713] « On parlait beaucoup de la future Exposition nationale. Pourquoi n'y créerait-on pas un théâtre permanent d'ombres chinoises ? Pourquoi, comme au célèbre Chat noir de Salis, le public ne viendrait-il pas en foule ? » Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (1) », art. cité.

> Une période de fiévreuse activité s'est ouverte pour les artistes qui président aux destinées de ce théâtre. Tous travaillent avec une rare énergie, car il s'agit d'arriver à temps, l'échéance du premier mai est fatale et nul ne pourra la retarder. La décoration de la façade du théâtre, rutilante et d'une fantaisie infiniment pittoresque, est presqu'achevée ; ce sera déjà une joie que de la regarder, avant-goût des réjouissances qui vous attendent à l'intérieur. Quant aux spectacles eux-mêmes, les répétitions en ont commencé et cela marche comme sur des roulettes, comme on dit chez nous. La machinerie, les trucs, les effets de lumière fonctionnent à merveille sous la direction de M. H. Jouard, qui fut au Chat noir le distingué collaborateur de Salis.
> On sait que dans la salle du théâtre une Exposition fantaisiste permanente offrira aux visiteurs les plus délicates sensations. Des envois nombreux ont été faits déjà par les plus distingués de nos artistes, au premier rang desquels on remarque les illustrateurs du *Sapajou*. Les effets d'ombres obtenus sont merveilleux ; les militaires de M. Dunki, dont voici quelques groupes, sont étonnants de vie et je dirais même de couleur. Mais il ne faut pas déflorer par des révélations indiscrètes les œuvres d'art que nous entrevîmes ces jours.[714]

Techniquement, le théâtre du Sapajou était le direct héritier du dispositif conçu par Henri Rivière. Comme l'indique l'extrait cité, son machiniste, Henri Jouard, avait travaillé dans les coulisses du Chat noir, ce que les programmes ne manquaient pas de préciser : « Directeur de la machinerie : M. H. Jouard du Chat noir. » Jules Cougnard, dans son premier article pour le *Journal officiel illustré de l'Exposition*, en donnait une brève description :

> L'arrière-scène se divise en trois planchers superposés ; d'abord les cintres, réservés aux machinistes, puis, côté jardin, l'orgue, l'orchestre, les cloches, et côté cour, rangées en bel ordre, les innombrables pièces de zinc découpé qui se profileront tout à l'heure en pittoresques silhouettes, sur le mince écran de toile gommée qui représente la scène.[715]

Bi-hebdomadaires au début de l'Exposition, les représentations devinrent quotidiennes et s'étoffèrent. A plusieurs reprises, la petite salle semble s'être bien remplie : le journaliste Paul Seippel évoquait « la foule des visiteurs »[716] et Jules Cougnard « le suffrage de ses nombreux visiteurs »[717]. Quelques personnalités politiques s'y rendirent ; le théâtre aurait même reçu la visite des autorités fédérales avec le Président de la Confédération[718]. D'après Joël Aguet, les places coûtaient 1 ct et pendant les six mois d'activité, il accueillit entre seize et vingt mille spectateurs payants. L'entreprise pourtant ne fut jamais rentable et coûta beaucoup au principal investisseur[719].

Le théâtre programma une douzaine de pièces d'ombres, dans un esprit également très proche des spectacles du Chat noir. Les soirées équilibraient les pièces longues (*L'Armée à travers les âges*) et

---

[714] « Le théâtre du Sapajou », *Le Sapajou*, 9 avril 1896. Voir aussi l'annonce dès le premier numéro : « Peintres, poètes et chansonniers sont à l'œuvre. M. Dunki a déjà terminé plusieurs tableaux de son *Armée suisse à travers les âges*. […] » (*Le Sapajou*, 12 décembre 1895).
[715] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (1) », art. cité.
[716] Paul Seippel, « Le Sapajou », *Journal de Genève*, s*upplément du lundi publié pendant l'Exposition nationale*, 11 mai 1896.
[717] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (2) », *Journal officiel illustré de l'Exposition nationale suisse de Genève*, 24 juillet 1896.
[718] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (2) », art. cité.
[719] Joël Aguet, « Grimaces de jeunes singes », *Mimos, théâtre de marionnettes*, 1996, p. 32.

brèves (*Recette*), lyriques (*Le Saint-Bernard*) et comiques (*Le Pick-Nick*), les sujets historiques (*L'Empereur Adrien*), militaires et les sujets pittoresques (*En Valais*), exotiques (*Un mariage au désert*). Lors des représentations quotidiennes du théâtre, le pianiste Gustave Ferrari assurait l'accompagnement musical et le chansonnier, M. Bertilliot, les boniments[720]. Le compositeur et pédagogue Émile Jaques-Dalcroze, souvent présent lors des soirées de gala, improvisait parfois au piano. Au fil du temps, des « monologues » et des « chansons locales » s'ajoutèrent. Deux « soirées de gala » ponctuèrent la saison, à l'occasion desquelles des chansonniers étaient conviés pour enrichir le programme et des invités mis en lumière :

> On annonce, pour mardi 12 mai, une représentation de gala avec le concours de Jacques Dalcroze [*sic*], de Bertillot, de la délicieuse Mademoiselle X. dans ses chansons, de Henri Yan, du Chat noir. Il est fâcheux que la salle soit un peu petite.[721]

Jules Cougnard et Auguste Viollier signèrent chacun une pièce pour le théâtre d'ombres. La pièce de Jules Cougnard, *Le Saint-Bernard*, fut la grande pièce lyrique du Sapajou, créée en août 1896, et la seule à être publiée[722]. Auguste Viollier signa une « marche triomphale » pour ombres, *L'Empereur Adrien*, sous le nom de Godefroy, qui était aussi son pseudonyme de caricaturiste. Le peintre Henri van Muyden (1860-1936) fut peut-être l'artiste le plus important du théâtre d'ombres. Formé à Paris à l'académie Julian, il reçut en 1893 le premier prix du concours Calame, réservé aux peintres de paysages. Henri van Muyden peignait les vallées et les habitants du canton valaisan. Il fit aussi des portraits, illustra des ouvrages historiques et des revues satiriques[723]. Son humour graphique fut remarqué dans ses courtes pièces d'ombres, *Le Pick-Nick* (mai 1896)[724] et *Une opération* (septembre 1896). Il créa aussi la grande pièce d'ombres *En Valais* (mai 1896) et dessina une partie des décors de la pièce de Jules Cougnard. Les deux autres grandes pièces jouées au Sapajou furent aussi des compositions d'artistes peintres. Louis Dunki (1856-1915) signa *L'Armée suisse à travers les âges*. Le sujet de cette pièce et la présence du peintre au Sapajou n'étaient pas le fruit du hasard. Dès l'âge de dix-huit ans, Louis Dunki avait eu l'opportunité d'illustrer un feuillet édité à l'occasion de la fête populaire et patriotique de l'Escalade. Aux côtés de Henri van Muyden et de Ferdinand Holder, il collabora à la réalisation du monumental panorama d'Edouard Castres, consacré à la retraite de l'armée française. En 1878, à Paris, il admira les grandes toiles, mouvementées et audacieuses, de

---

[720] « Très décoratif, en sa longue redingote à la Jeune-France, M. Bertilliot dit les boniments, qu'il entremêle, à la joie de l'auditoire, d'amusantes chansons locales, celles de Dalcroze, celles de Max Sergent, celles de M. Bertilliot lui-même. » Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (2) », art. cité.

[721] *Le Sapajou*, 7 mai 1896.

[722] Jules Cougnard (poème), Henri van Muyden et Henri Forestier (ombres et décors), Eugène Raymond (musique), *Le Saint-Bernard*, Genève, Henn, [1896].

[723] Isabelle Payot Wunderli, « Henri van Muyden », dans Karine Tissot (dir.), *Artistes de Genève de 1400 à nos jours*, Genève, Notari, 2010, p. 610.

[724] On peut déterminer le mois de création des pièces à partir du programme indiqué dans *Le Sapajou*.

Théodore Géricault et Eugène Delacroix qui lui inspirèrent la théâtralité et la vitalité de ses peintures historiques, également perceptibles dans ses pièces d'ombres. Lors de son séjour parisien, il dessina pour la presse de nombreuses images sur la guerre franco-prussienne et, en 1897, il illustra pour les éditions Pelletan le recueil *Servitude et Grandeur militaires* d'Alfred de Vigny. De retour à Genève, il prolongea ce travail de mise en images de l'Histoire en participant à l'organisation de cortèges et de fêtes patriotiques, de plus en plus en vogue. Dans la rubrique « Ça et Là » du supplément au *Journal de Genève*, consacrée au Sapajou, un journaliste écrivait à propos de Louis Dunki et de sa pièce :

> Quant au programme de la représentation des ombres chinoises, il s'est enrichi d'une grande pièce d'histoire militaire en vingt-quatre tableaux, dont l'auteur est M. Louis Dunki, l'artiste qui, certainement, était le mieux préparé à traiter un tel sujet. M. Dunki est un spécialiste en cette matière ; il a étudié à fond le costume suisse à toutes les époques. Il sait exactement comment étaient équipés les combattants de Morat, et le fourniment des soudards de la Grande Armée n'a pas de secret pour lui. Mais ce n'est pas tout. Non seulement il habille comme il convient ses hommes d'armes, mais il sait les faire revivre avec leur allure propre. Il semblerait que, par un don de double vue, il ait eu devant les yeux les batailles des temps passés. Nous connaissions bien déjà ce côté du talent de M. Dunki par ses beaux travaux d'illustration. Cette fois, il a fait mieux encore ; il a évoqué les ombres elles-mêmes de nos glorieux ancêtres, revenues en bataillons serrés sur les champs de leurs exploits.[725]

La seule pièce pour ombres de Louis Dunki ne resta pas complètement isolée car, à la fin de sa vie, il présenta certains de ses dessins sous forme de projections lumineuses, créant ainsi en collaboration avec le Cercle des arts et des lettres, *Visions militaires* (en 1910) puis *Visions historiques* (en 1914)[726]. La dernière grande pièce d'ombres jouée au Sapajou est *Un mariage au désert* (août 1896) du peintre Maurice Potter. Formé à Paris, Maurice Potter (1865-1898) participa aux expositions de la Société nationale des orientalistes entre 1890 et 1897. Ses fréquents voyages en Algérie nourrissaient évidemment son œuvre picturale.[727] Il présentait aussi un numéro d'ombromanie, intitulé *Le Digitomane* : « ses expériences de 'digitomanie' font quotidiennement la joie des spectateurs du Sapajou. »[728] Deux plus jeunes peintres conçurent également quelques silhouettes. Formé à l'Ecole des arts industriels de Genève, illustrateur d'ouvrages et de caricatures pour *Le Sapajou*, et spécialiste de la gravure sur bois[729], Henri-Claudius Forestier conçut une partie des décors de la pièce de Jules Cougnard. Le critique Paul Seippel glissait dans un article un bref éloge à son sujet : « […] et puis,

---

[725] [auteur inconnu] « Au Sapajou », *Journal de Genève*, s*upplément du lundi publié pendant l'Exposition nationale*, 15 juin 1896.

[726] Voir l'introduction du catalogue d'exposition Marc-A. Barblan, *Edouard Castres et Louis Dunki, peintres de batailles*, [s. n.] document dactylographié, 1975, p. 1-6 (BGE Wbx 20-239). *Visions historiques* donna lieu à une publication « sous les auspices du Cercle des arts et des lettres » : Louis Dunki (dessin), Woldemar Pahnke (musique), Henri de Ziegler (poème), *Visions historiques*, Genève, Sonor, 1915.

[727] Voir la notice biographique dans Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays (L-Z)*, Paris, Gründ, 1924, vol. 3, p. 522.

[728] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (1) », art. cité.

[729] Voir la notice biographique de Jean-Charles Giroud dans *Dictionnaire historique de la Suisse*, 2007, en ligne [https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/022295/2007-05-01/], consulté le 15 mai 2024.

courant sur les quatre parois, une frise où passe un défilé de types locaux saisis sur le vif par M. Forestier, notre futur Rafaëlli. »[730] La plupart de ces artistes peintres furent formés par Barthélémy Men (1815-1893) qui enseigna pendant quarante-deux ans à l'Ecole des Beaux-Arts de Genève et organisa des expositions d'artistes français (comme Jean-Baptiste Camille Corot ou Eugène Delacroix), contribuant ainsi à l'émergence de cette nouvelle génération d'artistes[731].

Tout en ayant à l'esprit le modèle du Chat noir, le critique Paul Seippel fut charmé par les soirées au Sapajou :

> […] les portes se sont fermées sur la foule de visiteurs ; une obscurité complète règne dans la salle, on se sent sous une impression mystique, « comme à Bayreuth ». Le piano prélude par quelques modulations en mineur, et la toile se lève, découvrant une scène de trois mètres carrés, faite d'un morceau de taffetas de soie blanche éclairé en transparent. Et c'est sur cet écran que nous allons voir apparaître comme s'ils étaient évoqués par la baguette de l'enchanteur Klingsor, des paysages de rêve, des centaines de personnages, des troupeaux, des cavalcades, des armées en marche ! Décors et figurants sont des morceaux de zinc manœuvrés derrière la scène par des mains invisibles. Nous ne voyons que leurs ombres projetées par une lampe électrique. Et ce perfectionnement des ombres chinoises chères à nos pères est, comme chacun le sait, l'étonnante création artistique qui a illustré le nom de notre compatriote le gentilhomme Salis, ex-cabaretier du Chat noir […]. N'est-ce pas M. Jules Lemaître, ce pince-sans-rire académique, qui a dit un jour : « La scène du Chat noir est une lucarne ouverte sur l'infini » ? Notre Sapajou, moins éthéré, n'atteint pas à ces hauteurs transcendantales ; mais, pour dire tout mon sentiment à son égard, je le trouve presque aussi amusant que Guignol, mon acteur favori.[732]

Jules Cougnard lui-même, tout en revendiquant le modèle du Chat noir, ne prétendait pas vouloir faire mieux techniquement : « Si donc on ne pouvait faire mieux, au moins pouvait-on être tenté de faire autre chose […]. »[733] Le cadre de l'Exposition incitait en effet à se démarquer, ne serait-ce que thématiquement, en privilégiant les sujets susceptibles d'alimenter un imaginaire nationale.

Dans le contexte très spécifique de l'Exposition nationale, les autorités organisatrices, les artistes du Sapajou et les autres participants avaient un objectif commun : tous aspiraient à illustrer la nation helvétique, en promouvant le génie de ses artistes, la beauté de ses paysages (lac, montagnes, vallées), son éthique propre et son état d'esprit, présenté comme vif et frondeur. *Le Sapajou* faisait ainsi l'éloge du plus en plus reconnu et influent peintre suisse Ferdinand Hodler. Jules Cougnard évoquait avec enthousiasme les toiles d'Henri van Muyden et sa prédilection pour les paysages du canton du Valais[734]. Exaltée par les grandes toiles du palais des Beaux-Arts, l'Histoire nationale le fut

---

[730] Paul Seippel, « Le Sapajou », *Journal de Genève*, s*upplément du lundi publié pendant l'Exposition nationale*, 11 mai 1896.

[731] Voir la notice biographique de William Hauptman dans *Dictionnaire historique de la Suisse*, 2007, en ligne [https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/022516/2021-12-01/], consulté le 15 mai 2024.

[732] Paul Seippel, « Le Sapajou », art. cité.

[733] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (2) », art. cité.

[734] « Pour y avoir passé bien des saisons, pour y avoir planté son chevalet, tantôt à l'ombre de quelque mazot, tantôt sur la place du village, le peintre H. van Muyden s'est senti prendre d'un grand amour pour la montagne

tout autant au théâtre du Sapajou. Dans les intermèdes, des « chansons locales » égayaient les soirées et, d'après Jules Cougnard, le bonimenteur Bertillot mêlait aussi à ses commentaires d' « amusantes chansons locales »[735]. Cela dit, des dissensions existaient entre les artistes du Sapajou et les organisateurs de l'Exposition. Que ce soit pour la revue ou le théâtre, Auguste Viollier et Jules Cougnard se heurtèrent à des résistances : les affiches publicitaires faisant la promotion du nouvel hebdomadaire furent arrachées, et certains organes de presse concurrents lui réservèrent un accueil frileux, voire hostile[736]. En s'appuyant sur la correspondance entre les artistes du Sapajou et les responsables de l'organisation de l'Exposition, Joël Aguet détaille les étapes laborieuses de l'entreprise[737]. Le projet initial fut entravé par l'incompréhension et le mépris des organisateurs de l'Exposition avec qui les échanges furent compliqués et souvent infructueux. Le théâtre du Sapajou ne fut donc pas à la hauteur des premières ambitions de ses fondateurs qui souhaitaient transposer le cabaret du Chat noir au cœur de l'Exposition nationale de Genève, offrir aux visiteurs un espace convivial de restauration, une exposition d'œuvres modernes et des spectacles d'ombres, de poésie et de chansons. Ils durent se contenter d'une salle de théâtre (qui servait aussi de lieu d'exposition), située à un emplacement peu avantageux « avec l'arrière dans un angle mort et les deux grands côtés masqués, l'un par l'enceinte de l'Exposition, l'autre par la cantine ajoutée au restaurant ; le théâtre ne s'y trouvait plus guère visible que d'un côté »[738]. En outre, les organisateurs refusèrent de prendre en charge financièrement l'entreprise qui n'était aucunement prise au sérieux : celle-ci était considérée comme une affaire commerciale et non comme un projet artistique. Une lettre écrite par l'un des organisateurs manifeste, en outre, un jugement négatif, cette fois sur le plan esthétique : adressée à l'architecte du bâtiment adjacent, il y exprime le « désir de savoir ce qui sera fait pour donner à cette construction un aspect moins fâcheux »[739].

L'aspect « fâcheux » de l'édifice incombait à l'architecte Albert Trachsel dont l'ouvrage devint emblématique de l'esprit du Sapajou :

> La salle de spectacle a été construite dans le parc des beaux-arts par M. Trachsel, un architecte d'une imagination débordante — ces choses-là se voient — et qui n'a jamais concouru pour le prix de Rome.

---

valaisienne ; il s'est intéressé à la vie de ses villageois […]. On traduit toujours bien ce que l'on aime. » Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (2) », art. cité.

[735] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (2) », art. cité.

[736] Dans une rubrique du *Sapajou*, « Opinion de la presse », il est indiqué que « la *Gazette de Neuchâtel* félicite le Conseil d'Etat de son canton d'avoir interdit notre affiche. Elle s'exprime ainsi : 'Il ne faut pas que ce genre de littérature s'infiltre à travers nos murailles. Nous avons des épouses et des mères que nous respectons : les Genevois devraient se le rappeler. L'esprit boulevardier nous envahit et il est temps de réagir.' » *Le Sapajou*, 19 décembre 1895.

[737] Joël Aguet, « Grimaces de jeunes singes », *Mimos, théâtre de marionnettes*, 1996, p. 32-33.

[738] *Ibid.*, p. 31.

[739] *Ibid.*, p. 32.

> Avec ses hiératiques serpents aux anneaux tortueux et des singes noirs suspendus par la queue, la décoration intérieure est colorée à souhait, truculente et de la plus amusante fantaisie décorative.[740]

L'exubérance décorative et fantasque d'Albert Trachsel, manifestait une liberté formelle qui se soustrayait aux canons, alors hégémoniques à Genève, de l'architecture néo-classique. Le fait que l'architecte n'ait pas concouru au prix de Rome est aussi un marqueur : loin de s'enfermer dans une carrière académique, Albert Traschel s'ouvrit à différentes disciplines et se forma dans de nombreux pays[741]. Une figure de l'édifice allégorisait sa démarche : « […] l'œil du passant est sollicité par une grande amazone qui…non, cela ne se décrit pas ; sachez seulement que cela s'appelle *L'Art fantaisiste terrassant l'Art pompier* .»[742] A l'intérieur, les œuvres qui décoraient la salle suivaient la même ligne anti-académique :

> En attendant le lever du rideau, nous avons aux murs de quoi nous distraire. Une exposition abracadabrantesque, avec un fond sérieux, qui prend les proportions d'un manifeste de l'école remuante des Jeune Genève. Deux des superbes études de M. Bieler pour son plafond du Victoria Hall ; deux grands panneaux de M. Hodler que la main audacieuse des vandales officiels n'atteindra pas dans ce sanctuaire […]. [743]

Les œuvres accrochées et les pièces d'ombres représentées se faisaient écho. Ce qui paraissait à l'écran était comme un reflet de cet « amusant petit musée, aux parois duquel ont accroché leurs œuvres tantôt sérieuses, tantôt folâtres, les représentants de toute notre jeune école artistique ; le symbolisme y côtoie la charge et la caricature voisine avec l'idylle »[744]. L'idée de « jeunesse » que l'on retrouve dans ces témoignages renvoie moins à l'âge véritable de ces artistes[745], qu'au renouveau qu'ils espéraient insuffler aux arts. Celui-ci fut essentiellement porté par le rire, érigé depuis le Chat noir comme l'arme privilégiée et le symbole de cette « jeunesse » fin de siècle. Celui du Sapajou se cristallisa de manière plus explicite autour de la question du darwinisme et des supposés progrès de l'humanité, célébrés lors des Expositions nationales ou universelles. Le nom même de la troupe du Sapajou (désignant une espèce de singe) prétendait, à l'inverse, à une forme de régression. Elle tournait en dérision le darwinisme ambiant (« les sapajous fin de siècle […] ont mieux à faire ; les nécessités de l'existence et

[740] Paul Seippel, « Le Sapajou », art. cité.
[741] « Albert Traschel, peintre, architecte, illustrateur et écrivain, né à Nidau en 1863, mort à Genève en 1929. Il se forme comme architecte à Genève, Zurich, Paris, puis il étudie aux Beaux-Arts à Genève — où il suit les cours de Barthélémy Men —, en Espagne, en Italie. » Joël Aguet, « Grimaces de jeunes singes », *Mimos, théâtre de marionnettes*, art. cité, p. 33.
[742] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (1) », art. cité.
[743] Paul Seippel, « Le Sapajou », art. cité.
[744] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (1) », art. cité.
[745] Parmi les principaux collaborateurs, outre les peintres Henri-Claudius Forestier (né en 1875), Hyppolite Coutau (né en 1866) et Maurice Potter (né en 1865), les autres n'étaient plus des « jeunes » au seuil de leur carrière : Auguste Viollier était né en 1854, Jules Cougnard en 1855, Henri van Muyden en 1860 et Albert Trachsel en 1863.

le *struggle for life* leur imposent des devoirs sociaux et les obligent à choisir une carrière ») et disait regretter les « jeux d'enfants »[746].

III.C.3. A Barcelone, les Quatre Gats

En juin 1896, Pere Romeu (1862-1908), financièrement soutenu par deux industriels barcelonais[747], établit un café d'artistes, les Quatre Gats [quatre chats], au rez-de-chaussée d'un édifice néo-médiéval, dans le quartier gothique de Barcelone.

La période était alors morose pour l'empire espagnol, ébranlé par l'insurrection à Cuba et l'indépendance des Philippines, et marqué par les crispations du gouvernement conservateur. La société était alors agitée par des questionnements sur la « décadence » de l'identité espagnole, par les revendications nationalistes des catalans et les attentats anarchistes. Les années d'activité du cabaret furent celles de plusieurs attentats et faits marquants : le bombardement de la procession du Corpus Christi en juin 1896, le procès de Montjuïc qui suivit, et l'assassinat du chef du gouvernement conservateur, Antonio Cánovas del Castillo, le 8 août 1897. Ces évènements violents avaient fait provisoirement déserter les lieux de convivialité de la ville. Pourtant, la soirée mondaine du 14 octobre 1896, organisée aux Quatre Gats, autour du financier, romancier et poète Enric de Fuentes, rencontra un vif succès[748]. De même, lors du carnaval de 1898, maintenu malgré la guerre hispano-américaine, les artistes des Quatre Gats exhibèrent leur fantaisie anti-bourgeoise[749]. Une distance évidente était maintenue avec les troubles politiques et géopolitiques de l'époque. A l'instar du Chat noir de Rodolphe Salis, les Quatre Gats de Pere Romeu se présentaient comme un espace apolitique, accueillant toutes les idéologies et les esthétiques. Dans l'éditorial du premier numéro de sa revue, Pere Romeu écrivait :

> *Quatre Gats* sera une publication purement artistique et littéraire, sans couleur politique. Et d'aucune manière : les compositions seront toujours insérées avec l'orthographe de la personne qui les écrit, les travaux seront sérieux ou amusants, tant que la plaisanterie est de bon goût, car j'ai déjà dit que ces chats étaient bien élevés et qu'ils ne remuaient pas les ordures.[750]

---

[746] *Le Sapajou*, n°1, 12 décembre 1895.
[747] Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, Barcelone, Aedos, 1972, p. 28.
[748] *Ibid.*, p. 43 et suiv.
[749] *Ibid.*, p. 53 et suiv.
[750] « […] Dans ces conditions ils sortiront modestement. J'espère que le public les recevra bien et que les artistes et les lettrés veilleront à ce qu'ils ne manquent pas de nourriture pour qu'ils puissent se présenter régulièrement chaque semaine. Si vous le faites, vous montrerez que vous êtes tous des amateurs d'art estimables, vous contribuerez à la splendeur de la terre catalane et l'Hôte vous en sera gré. » [Quatre Gats *será una publicació purament artística — literaria, sense color polítich. Rés de caborias de cap mena : las composicións se insertarán sempre ab ortografía del qui las escriga : els trevalls seran serios ó de broma, sempre que la broma siga de bon gust, que ja he dit que eran gats ben criats y no remenan escombrarias. Ab aquestas condicións sortiran modestament ; espero que 'l públich els rebrá bé y que'ls artistas y literats cuidaran que no 'ls falti menjar per*

Plusieurs figures importantes du cabaret étaient néanmoins engagées pour la défense d'idéaux républicains ou se montrèrent sensibles à la cause ouvrière[751]. Les contextes barcelonais et parisien présentaient en cette fin de siècle des similarités : la crise identitaire à la suite d'une déroute militaire, le flottement idéologique d'une période de crise où repli conservateur et militantisme radical se côtoyaient, la réflexion des milieux lettrés sur la décadence, le besoin de se soustraire soit au poids de l'époque, pour atténuer la peur du changement, soit à l'ordre établi (incarné par le « bourgeois »), pour le contester.

Comme l'écrit son biographe, le fondateur des Quatre Gats semble avoir mené plusieurs vies en une et sa trajectoire fut emblématique d'une époque[752]. Originaire de la province de Tarragone, Pere Romeu devint, grâce au soutien financier de riches industriels, une personnalité centrale des milieux modernistes de Barcelone. Dans un ouvrage qui, malgré son ancienneté, reste encore une des études les plus précises sur l'histoire du cabaret, Enric Jardí Casany insiste notamment sur les personnalités remarquables dont il sut s'entourer et les amitiés qu'il noua avec les plus grandes figures artistiques de son temps (Pablo Picasso, Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo…)[753]. Comme beaucoup d'autres artistes catalans, Pere Romeu avait séjourné à Paris, où il avait fréquenté le cabaret du Chat noir et travaillé pour son théâtre d'ombres. Il y avait rencontré le peintre Miquel Utrillo et tous deux avaient participé à la tournée organisée à Chicago. Par l'intermédiaire de Miquel Utrillo, Pere Romeu aurait ensuite rencontré Ramón Casas, dont il fut particulièrement proche. C'est une caricature de Pere Romeu par Ramón Casas qui inspira le nom du cabaret et qui lui servit d'emblème : on y voit dans un bandeau étroit, le visage de Pere Romeu d'un côté, avec les cheveux longs, la barbe et la moustache, assailli d'affection par quatre chats dont on ne perçoit que les têtes qui s'avancent et se serrent vers lui[754]. La personnalité de Pere Romeu était manifestement singulière ; l'ami des artistes était aussi un passionné de sport et d'automobile[755] :

---

poguerse presentar ab 'l pel lluent setmanalment y ab regularitat. Si aixís ho feu probareu ser tots aimans de las bonas arts, contribuireu al esplendor de la terra Catalana y vos en tindra grat L' Hostaler.] Pere Romeu, « A Thotom », *Quatre Gats*, n°1, février 1899.

[751] On peut penser en particulier à Isidore Nonell dont les représentations sombres et crues de la pauvreté suscitèrent un vif rejet de la critique, en particulier ses portraits de femmes.

[752] Voir Josep Bargalló i Valls, *Les set vides de Pere Romeu : indians, modernistes i sportsmen*, Barcelone, Acontravent, 2016.

[753] Voir le troisième chapitre « L'homme du foyer » [*L'ànima de la casa*] dans Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 19-28.

[754] Ramón Casa, *Pere Romeu, Montesión, Barna*, vers 1897, dessin sur papier au crayon et à l'encre, National Museum of Western Art (D.2018-0001).

[755] Après la fermeture du cabaret, il aurait ouvert un garage, d'après Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, 1972, p. 21.

> Romeu était un mélange déroutant d'artiste et de sportif, car, en plus de cultiver sa forme physique dans sa salle de gymnastique et en pédalant, il participa, comme numéro 5, à la course de voiturettes Sitges-Vilafranca-Vilanova en 1908, pour disputer la Copa Catalunya.[756]

Si on lui reprocha sa mauvaise gestion financière[757], il eut pourtant comme Rodolphe Salis le sens de la publicité et de la mise en scène. Dès l'inauguration, il se fit remarquer par ses gilets fantaisistes et sa très longue moustache (abondamment raillée par les détracteurs du cabaret)[758]. Pere Romeu semble avoir été curieux des innovations de son temps, sensible aux aspirations des jeunes artistes, séduit par des entreprises originales comme celle du Chat noir et passionné par les sports mécaniques. Les toiles de Ramón Casas qui prirent successivement place dans la salle de restauration du cabaret, *Ramón Casas et Pere Romeu en un tàndem* [sur un tandem] (1897) puis *Ramón Casas et Pere Romeu en un automòbil* [en voiture] (1901)[759], illustraient l'état d'esprit des lieux et l'élan des temps modernes, symbolisé par le vélo puis la voiture, tout en tournant en dérision le couple comique formé par le peintre et son ami cabaretier.

Situé au centre de Barcelone, surnommé le « jaune de l'œuf » [*rovell del ou*], le cabaret avait profité des importants réaménagements urbains provoqués par la démolition des édifices religieux. Avec la sécularisation de la société, les ordres religieux avaient quitté le centre-ville et de riches industriels rachetaient les espaces vacants. Surnommée « la fièvre d'or » [*la fiebre de oro*], la fin du XIXème siècle fut une période de forte croissance urbaine et de spéculation effrénée. L'édifice où le cabaret des Quatre Gats s'installa résultait de ces tractations lucratives. C'était un immeuble que l'industriel Francesc Martí avait fait construire pour en louer les appartements[760]. Il en avait confié la construction au jeune architecte Josep Puig i Cadafalch qui combina des éléments d'architecture gothique et des composantes typiques des maisons rurales catalanes[761], et en loua le rez-de-chaussée à Pere Romeu. Le cabaret se retrouvait ainsi au cœur, non seulement de la ville, mais aussi de la vie culturelle barcelonaise, particulièrement dynamique en cette fin de siècle.

---

[756] « *Romeu era una mescla desconcertant d'artista i home esportíu, perquè, a més de la cultura física practicada pedalejant i en el seu local de gimnàstica, consta que va participar inscrit amb el número 5 a la cursa de* voiturettes *Sitges-Vilafranca-Vilanova l'any 1908, en la qual disputada la Copa Catalunya.* » *Ibid.*, p. 21.

[757] *Ibid.*, p. 28.

[758] *Ibid.*, p. 24-25.

[759] Il s'agit de deux grandes huiles sur toile (la première de 191 x 215 cm ; la seconde de 208 x 295 cm) aujourd'hui conservées à Barcelone, au Museu Nacional d'Art de Catalunya.

[760] Voir Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 5-9.

[761] « Ce premier bâtiment barcelonais de Josep Puig i Cadafalch, cette construction audacieuse du jeune professionnel de Mataró, mélange surprenant des courants *pairalistes* et nordiques, ou philogermaniques, si caractéristique de notre architecture moderniste ou de la fin du siècle […] fut achevée, et sur le point d'être habitée, en 1896. » [*Aquest primer edifici barceloní de Josep Puig i Cadafalch, aquesta atrevida construcció del jove profesional mataroní bastida amb la sorprenent barreja dels corrents pairalista i nordicista o filogermànic tan característica de la nostra arquitectura modernista o del final de segle* […] *quedà enllestida, a punt d'ésser habitada, el 1896.*] *Ibid.*, p. 8-9.

La littérature catalane faisait alors sa « renaissance » [*renaixança*]. L'organisation d'évènements comme les joutes poétiques en catalan, appelées « Jeux floraux » [*jocs florales*], auxquels plusieurs écrivains des Quatre Gats participèrent (Joan Maragall, Francesc Pujols, Jacint Càpello…), la création de nombreuses associations et d'institutions comme l'Ateneu Barcelonés promouvant la culture catalane (que le poète Joan Maragall présida), y contribuèrent. Le théâtre catalan connaissait son âge d'or après le succès des comédies de Frederic Soler dans les années 1860 puis la consécration de Àngel Guimerà et ses pièces réalistes. De nombreuses troupes étrangères passaient par Barcelone car elles pouvaient y jouer dans leur langue[762]. Des pièces de Henrik Ibsen et de Maurice Maeterlinck furent représentées et suscitèrent des vocations et des désirs de renouveau. Très lié au cabaret de Pere Romeu, Adrià Gual s'inspira des pièces de Maurice Maeterlinck pour former sa troupe Teatre Intim et créer une dramaturgie d'atmosphère, faisant fusionner les arts. Il fit jouer *Iphigenie auf Tauris* [Iphigénie en Tauride] de Goethe, traduite par Joan Maragall, *L'Alegría que passa* [la joie qui passe] de Santiago Rusiñol, et plusieurs de ses propres pièces[763]. D'importants concerts à la toute fin du siècle faisaient découvrir l'œuvre de Richard Wagner et de Ludwig van Beethoven au théâtre du Liceu, pendant que le répertoire des musiques traditionnelles catalanes était valorisé par l'Institució Catalana de Música [institut catalan de musique] ou par la Societat Coral Catalunya Nova [nouvelle société chorale de Catalogne] créée en 1896[764] par le musicien Enric Morera (autre collaborateur régulier des Quatre Gats). La Can Parès [salle Parès] consacrait les figures reconnues de la scène picturale catalane par l'organisation de grandes expositions et de concours : en 1898 par exemple, l'exposition des portraits au fusain de Ramón Casas fit date[765]. Les artistes des Quatre Gats furent particulièrement engagés dans cette « renaissance » des arts catalans, contribuant à la création et à la vie de ces associations et instituts, en fondant des revues modernistes, en participant aux sessions de projets novateurs comme le Teatre Intim ou les Festes Modernistes de Sitges.

A son ouverture, les Quatre Gats furent pour certains journalistes du temps, difficiles à cerner : « c'est une brasserie, c'est un café, c'est un casino, mais sans avoir aucun point commun avec ceux-ci. »[766] Pourtant ce type de lieu de création et de sociabilité artistique n'était pas complètement nouveau : dès les années 1840, des ateliers, des bals et des cafés d'artistes, fréquentés par les étudiants de l'école de Llotja, formaient déjà un milieu de rencontres et de divertissements artistiques propice

[762] *Ibid.*, p. 161.
[763] *Ibid.*, p. 80-83.
[764] Voir Xosé Aviñoa, « El Sonido de els Quatre Gats », dans Charo Sanjuán (dir.), *Quatre Gats de Casa a Picasso*, Fondation Bancaja, 2005, p. 235-237.
[765] Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 101.
[766] « […] *és cerveseria, és cafè és casino, però sense tenir amb aquests establiemnt cap punt contacte*. » *L'Esquella de la Torratxa*, 18 juin 1896. Cité dans Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 12.

au succès d'une expérience comme celle des Quatre Gats[767]. Dans l'invitation à la soirée d'inauguration, Pere Romeu présentait ainsi son établissement :

> Un tel séjour est une auberge pour les réticents, un siège chaleureux pour les nostalgiques du foyer, c'est un musée pour ceux qui cherchent de quoi régaler leur âme, c'est une taverne et une treille pour ceux qui aiment l'ombre des pampres et l'essence pressée des raisins ; c'est une brasserie gothique pour les passionnés du Nord et une cour d'Andalousie pour les amoureux du Midi ; c'est un hospice pour les malades de notre siècle et un refuge d'amitié et d'harmonie pour ceux qui viennent s'abriter sous les portiques de la maison. Ils n'auront aucun regret d'être venus et ils en auront s'ils ne viennent pas.[768]

Le cabaret de Pere Romeu devint un espace d'échanges, d'émulations, de concurrence également, et de transmission entre les générations. Les jeunes artistes pouvaient y côtoyer deux figures établies et reconnues du milieu artistique barcelonais, Ramón Casas (1866-1932) et Miquel Utrillo (1862-1934). Ils disposaient d'un lieu pour faire connaître leur travail, la « grande salle » [*gran sala*], où fut organisée, à peine un mois après l'ouverture du cabaret, une première exposition collective. D'esthétiques diverses, les œuvres présentées étaient celles des membres fondateurs (Ramón Casas, Miquel Utrillo, Santiago Rusiñol…) et celles d'artistes encore inconnus, comme les toiles sombres et naturalistes d'Isidore Nonell, le graphisme dense et sinueux de l'illustrateur Luís Bonnín ou les paysages luministes de Joaquim Mir[769]. Comme au Chat noir, Pere Romeu organisa des soirées de lecture poétique, musicales et, en décembre 1896, un théâtre d'ombres fut inauguré[770]. Les principaux initiateurs furent ceux qui avaient pu assister ou participer au spectacle du Chat noir, c'est-à-dire, le cabaretier et ses associés, Miquel Utrillo et Santiago Rusiñol. D'après Enric Jardí Casany, Miquel Utrillo voulait utiliser le théâtre d'ombres pour traduire visuellement les légendes et les motifs folkloriques des chants traditionnels :

> Les manifestations délicates de notre folklore, telles que *L'hereu Riera o el testament d'Amèlia* [l'héritier Riera ou le testament d'Amélie], qui ont été interprétées à deux voix par les clients susmentionnés, ont conduit Utrillo à concevoir le projet de représenter, sur un fond musical approprié, certaines légendes populaires ou d'autres genres naïfs, au moyen d'ombres projetées, avec des silhouettes de carton

[767] Josep Bracons Clapés, « Els Quatre Gats y la Barcelona Modernista », dans Charo Sanjuán (dir.), *Quatre Gats de Casa a Picasso*, Fondation Bancaja, 2005, p. 208-214.

[768] « *Aital estada és hostal pels desganats, escó ple de caliu pels qui senten l'enyorança de la llar, és museu pels qui busquen llaminadures per l'ànima : és taverna i emparrat pels qui aimen l'ombra dels pámpols i de l'essència espremuda del raïm ; és gòtica cerveseria pels enamorats del Nord i pati d'Andalusía pels aimadors del migdia ; és casa de curació pels malalts del nostre segle i cau d'amistat i harmonia pels qui entrin a aixoplugar-se sota els pòrtics de la casa. No tindran penediment d'haver vingut i sí recança si no vénen.* » Invitation reproduite dans Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 30.

[769] Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 34-35.

[770] Voir le chapitre « Lettres et ombres » [*Lletre i ombres*] dans Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 43-52.

> découpé, dont il avait si bien assimilé la technique, en tant que — selon Rusiñol — « ingénieur converti à la corporation de saint Luc[771] ».[772]

Pour faire la publicité du théâtre, Miquel Utrillo et Ramón Casas réalisèrent une affiche, très remarquée par la presse, pour son graphisme moderne, ses aplats et ses formes cernées. L'affiche représente la salle du cabaret, avec en fond Pere Romeu, debout devant un écran, et au premier plan, une femme, élégante dans sa cape fleurie, tenant un verre de liqueur. Nouvel art des temps modernes, l'affiche promouvait autant le lieu et son atmosphère que le nouveau spectacle qui s'inaugurait ; l'ensemble n'y faisant qu'un[773].

Actif pendant quatre mois, du 29 décembre 1897 au mois d'avril 1898, le théâtre d'ombres des Quatre Gats eut un répertoire réduit : quatre pièces furent programmées de décembre à février, deux pièces versifiées et lyriques, *Montserrat* de Joan Maragall, avec les décors de Miquel Utrillo, et *Nadala*, d'après un poème de Josep María Jordá i Lafont, illustré par Ramón Pitchot, et deux pièces comiques, dont une reprise de *L'Eléphant* d'Henry Somm et *Viatge humorístic dels Quatre Gats i un vestit negre o en Pere Romeu anant pel món* [voyage humoristique des Quatre Gats et d'un habit noir ou du tour du monde de Pere Romeu] d'Enric de Fuentes, avec les dessins de Ramón Casas. Ces pièces furent représentées jusqu'à la mi-février les lundis, mercredis, vendredis et dimanches, à dix heures et demie du soir[774]. En mars, deux nouvelles pièces lyriques à sujet contemplatif ou religieux furent introduites. Le peintre Juli Vallmitjana[775] assura l'adaptation (écrite et visuelle) de deux d'entre elles, *Jesús de Natzaret* et *Nit de Lluna* [clair de lune].

Certains journaux, comme *La Renaixensa* et *Diario de Barcelona* [journal de Barcelone], diffusaient les annonces et les programmes du cabaret, et publièrent des comptes rendus. En

---

[771] Dans la tradition catholique, saint Luc est considéré comme le patron des peintres.

[772] « *Les delicades manifestacions del nostre folklore, com* L'hereu Riera o el testament d'Amèlia*, que interpretaven a dues veus els referits clients, van fer concebre a Utrillo el projecte de representar amb un fons musical adient algunes llegendes populars o altres tipus ingenu per mitjà del procediment de les ombres projectades per siluetes de cartó retallat, la técnica de la qual ell havia assimilat tan bé per la seva qualitat — descrita per Rusiñol — de 'inegeniero convertido al gremio de San Lucas.'* » *Ibid.*, p. 46.

[773] Ramón Casas, Miquel Utrillo, *Sombras, Quatre Gats, Montesión, Barcelona*, affiche chromolithographiée, 1897, un exemplaire appartenant à la collection du compositeur Xavier Montsalvage est reproduite dans Charo Sanjuán (dir.), *Quatre Gats de Casa a Picasso*, Fondation Bancaja, 2005, p. 187.

[774] « Jusqu'au 31 janvier, cette même annonce était toujours publiée : 'Quatre Gats, rue Montesión, ombres tous les lundis, mercredis, vendredis et dimanches, à dix heures et demie du soir.' » [*Fins el 31 de gener es va publicar sempre aquest mateix anunci : 'Quatre Gats, carrer Montesión, sombras tots los dilluns, dimecres, divendres y diumenges, a dos'quarts de deu del vespre.'*] Cité dans Jordi Artigas, « Les ombres xineses d'els Quatre Gats (1897-1898) i l'ambient de l'espectacle a la Barcelona de la fi segle », *Congrès d'Història de Barcelona*, 2007, en ligne [http://w110.bcn.cat/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/artigastext.pdf], p. 16.

[775] Juli Vallmitjana (1873-1937) était un peintre, proche d'Isidore Nonell, et auteur de récits de mœurs [*costumbrismo*]. Voir la notice biographique d'Eduardo Hernández Cano dans le *Diccionario biográfico español*, édité par la Real Academia de la Historia (Madrid), en ligne depuis 2018, [https://dbe.rah.es/biografias/4927/juli-vallmitjana-i-colomines], consulté le 19 mai 2024.

synthétisant ces informations fournies par la presse, Jordi Artigas, dans un article consacré au théâtre des Quatre Gats, essaie de décrire précisément les représentations. Concernant le déroulement des séances, il cite notamment deux articles, parus dans *La Renaixensa* et *Diario de Barcelona*, au lendemain de l'inauguration. Le journaliste du *Diario de Barcelona* racontait ainsi la soirée :

> La répétition générale des ombres eut lieu hier soir aux Quatre Gats, devant un public choisi, formé principalement d'écrivains et d'artistes. Le spectacle fut précédé d'une présentation humoristique, faite avec un grand raffinement comique, par M. Miguel Utrillo lui-même, avant les représentations de *L'Eléphant* de M. Henri Somm, *Montserrat* en vers, [...] *Nadala* [...] et le voyage humoristique *Quatre Gats y un vestit negre y en Pere Romeu pel món o el romiatje d'una altra ánima*, texte en prose de M. Enric de Fuentes et dessins de M. Ramón Casas. Nous n'avons pas pu nous faire une idée complète des textes des deux poèmes, mais en général ils nous ont semblé écrits avec grandeur [...]. La musique du *maestro* Gay avait une coloration catalane très bien sentie. Les ombres plurent au public à certains moments, tandis qu'à d'autres les effets furent quelque peu déficients, donnant lieu à une confusion dans les figures, peut-être parce que certaines d'entre elles n'étaient pas bien définies et que les effets de perspective, qui sont difficiles à obtenir dans les spectacles de ce genre, furent trop peu utilisés. Il y eut cependant des tableaux qui attiraient l'attention, séduisaient beaucoup et révélaient l'habileté des artistes. Le voyage humoristique fut particulièrement apprécié des spectateurs, en grande partie parce que le genre comique convient mieux aux « ombres » que le genre sérieux, et aussi grâce à quelques tableaux, réalisés avec art et vérité, comme celui des toits de Barcelone et celui d'un vieux wagon ou d'une galère. Le plus grand succès de la soirée fut celui des projections lumineuses, qui présentèrent des effets très ingénieux et brillants, parmi lesquels de très belles impressions poétiques. Les projections furent accueillies à plusieurs reprises par des signes d'approbation.[776]

A propos de cette même soirée d'inauguration, on pouvait lire dans *La Renaixensa* :

> Répondant à l'obligeante invitation de Pere Romeu, nous sommes allés hier aux Quatre Gats pour assister à la répétition générale des « Ombres » [...]. L'endroit offrait un panorama brillant, avec son éclairage électrique splendide, ses murs tapissés d'affiches, le grand nombre de dames et de jeunes femmes distinguées […]. L'ouverture de la scène (pour ainsi dire) est encadrée avec goût, par des frises

[776] « *En el local de los Quatre Gats se verificó anoche, ante escogida concurrencia formada principalmente por escritores y artistas, el ensayo general de las sombras. Precedió el espectáculo una humorística explicación de él, que hizo con mucha gracia cómica D. Miguel Utrillo, y siguieron luego las exhibiciones* L'Elephant*, de M. Enrique Somm ;* Montserrat *en verso,* […] Nadala […] *y el viaje humorístico* Quatre Gats y un vestit negre y en Pere Romeu pel món o el romiatje d'una altra ánima*, prosa de D. Enrique de Fuentes y dibujos de D. Ramón Casas. De la letra de los dos poemitas no pudimos formar cabal concepto, más por lo general nos pareció que estaban escritos con grandiosidad* […] *La música del maestro Gay tiene un colorido catalán muy bien hallado. Las sombras gustaron a la concurrencia en algunos trozos, mientras en otros se presentaron algo deficientes los efectos, originándose cierta confusión en las figuras, acaso por no estar bien precisadas algunas de ellas y por haberse empleado con esceso los efectos de la perspectiva, que difícilmente se obtienen en espectáculos de la espresada clase. Hubo, sin embargo, cuadros vistosos, que agradaron mucho y que revelaron la habilidad de los dibujantes. Fue muy particularmente del gusto de los espectadores el viaje humorístico, en gran parte porque el género cómico se adapta mejor que los serios a las 'sombras', y también por algunos cuadros ejecutados con arte y con verdad, como el de los terrados de Barcelona y el de un antiguo carromato o galera. El éxito mayor de anoche lo obtuvieron las proyecciones luminosas, con las que se presentaron efectos muy ingeniosos, brillantes y algunos de una hermosa impresión poética. Muestras de aprobación se oyeron distintas veces al aparecer las proyecciones de que hablamos.* » Jordi Artigas, « Les ombres xineses d'els Quatre Gats (1897-1898) i l'ambient de l'espectacle a la Barcelona de la fi segle », art. cité, p. 14.

de tuiles blanches et vertes, au-dessus et en dessous, avec l'enseigne de la maison et un mot indiquant « Ombres ».[777]

Comme l'indiquent ces témoignages, les soirées des Quatre Gats séduisaient une clientèle d'initiés, qu'un autre journaliste, plus railleur, décrivait ainsi : « L'assistance était choisie et nombreuse, avec une majorité de 'modernistes' et de 'décadents'. »[778] La brièveté de l'expérience et le passage aux marionnettes montrent que le théâtre d'ombres échoua à attirer un public plus nombreux et varié. La clientèle s'élargit après l'inauguration du théâtre de marionnettes, qui eut davantage de succès[779]. Quelques personnalités honorèrent le cabaret de leur visite : comme le poète nicaraguayen Ruben Dario[780], l'architecte Antoni Gaudí[781], des chefs d'orchestres et musiciens français comme Vincent d'Indy[782], etc.

Trop éphémère pour permettre à un véritable répertoire de se constituer, le théâtre des Quatre Gats apparaît comme une stérile imitation de son modèle parisien si on ne perçoit pas la vision et l'engagement de ses créateurs. La modernité et la vigueur des arts « catalans » furent les maîtres mots de l'établissement de Pere Romeu. La rencontre avec la bohème de Montmartre avait raffermi le désir des personnalités fondatrices du cabaret de renouveler la pratique des arts à Barcelone, en encourageant les projets novateurs et en promouvant les jeunes artistes, grâce à des revues dédiées, à des espaces de rencontre et de création et à des lieux de visibilité, comme la « grande salle » des Quatre Gats ou lors des soirées du cabaret. Pere Romeu soutint de jeunes artistes, comme Isidore Nonell, dont le réalisme cru et la touche pâteuse furent vivement critiqués[783]. Après avoir contribué à la revue des *Quatre Gats*, les peintres Miquel Utrillo et Ramón Casas éditèrent *Pél i Ploma* [pinceau et plume] puis *Forma* qui contribuèrent activement à la diffusion du modernisme catalan. Le théâtre d'ombres, qui compta parmi ses collaborateurs des figures emblématiques de la « renaissance » catalane, fut une expression ponctuelle de ce désir de renouveau.

De manière exemplaire, la pièce d'ombres *Montserrat* de Joan Maragall, membre en 1895 de la « nouvelle junte catalane de l'Athénée », était à l'image de l'œuvre du poète qui, en forgeant des

---

[777] « *Corresponent a la atenta invitació d'en Pere Romeu, anárem ans d'ahir als Quatre Gats pera presenciar l'ensaig general de las Sombras* […]. *Lo local oferia brillant punt de vista ab sa expléndida iluminació eléctrica, sas parets forrats d'affiches, lo gran número de distingidas senyoras y senyoretas* […]. *La boca del escenari (diguemho aixís) está encuadrada ab molt bon gust, tenint dalt y baix uns frisos de rajolas blancas y verdas ab la marca de la casa y un lletrero que diu 'Sombras'.* » José Arti, Jordi Artigas, « Les ombres xineses d'els Quatre Gats (1897-1898) i l'ambient de l'espectacle a la Barcelona de la fi segle », art. cité, p. 14.

[778] « *La concurrencia era selecta y numerosa, estando en mayoria el 'modernisme' y la 'decadencia'* » Cité dans Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 43.

[779] *Ibid.*, p. 63.

[780] *Ibid.*, p. 64 et suiv.

[781] *Ibid.*, p. 172.

[782] Voir Xosé Aviñoa, « El Sonido de els Quatre Gats », art. cité, p. 235-237.

[783] Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 96.

mythes, en érigeant des lieux et des motifs en symboles de l'identité catalane, contribua à enrichir l'imaginaire régional[784]. Parmi les écrivains qui s'essayèrent au théâtre d'ombres, plusieurs collaboraient régulièrement avec les principales revues modernistes de Barcelone. L'auteur du *Viatge humorístic dels Quatre Gats*, le financier Enric de Fuentes, qui était connu pour ces nouvelles psychologiques, publia des articles dans le journal des Quatre Gats, puis dans les revues *Pél i Ploma* et *Juventut* [jeunesse][785]. De même, l'auteur de *Nadala*, Josep María Jordá i Lafont, un universitaire aux convictions républicaines, écrivait des critiques d'art pour *La Publicidad*. Il prit la défense de Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Isidore Nonell ou du jeune peintre Ramón Pitchot i Gironès[786], dont le style était proche du symbolisme et du primitivisme de Gauguin[787].

Les silhouettes réalisées par Ramón Casas, connu jusque-là pour ses paysages luministes ou ses scènes parisiennes brumeuses, symbolisaient le passage d'une modernité à une autre. Après ses voyages et ses séjours à Paris, sa palette formelle évolua. Ses silhouettes pour la pièce d'Enric de Fuentes sont symptomatiques de cet infléchissement car elles réunissaient les deux nouvelles voies qu'il entendait désormais explorer : le réalisme dépouillé du portrait au fusain et l'efficacité expressive des affiches**.** Inspiré par les portraits de femmes de Henri de Toulouse-Lautrec et par les affiches de Jules Chéret, Ramón Casas perfectionna son sens de la silhouette, de la ligne expressive et synthétique, il signa plusieurs affiches emblématiques du modernisme et s'essaya au théâtre d'ombres[788].

Les musiciens Enric Morera et Joan Gay, qui composèrent l'accompagnement de plusieurs pièces, étaient aussi très engagés dans la création musicale de leur temps. Ils avaient fondé en 1896, l'un la Societat Coral Catalunya Nova, l'autre l'Institució Catalana de Música, et avaient tous deux publié des recueils de chansons catalanes. Enric Morera signa la partition d'une des œuvres lyriques les plus marquantes du modernisme catalan, une tragédie médiévale et wagnérienne, *La Fada*, créée en 1897, à la quatrième édition des Festes Modernistes de Sitges[789]. Leur contribution au théâtre d'ombres, où

[784] Voir la notice biographique de Demetrio Estébanez Calderón dans le *Diccionario biográfico español*, édité par la Real Academia de la Historia (Madrid), en ligne depuis 2018, [https://dbe.rah.es/biografias/12909/joan-maragall-i-gorina], consulté le 17 mai 2024.

[785] Il publia l'article « Sur la marionnette » [*En Titella*] dans le troisième numéro des *Quatre Gats* (23 février 1893). Voir sa notice biographique dans le *Diccionari de la literatura catalana*, édité par le Grup Enciclopèdia (Barcelone), en ligne depuis 2008, [https://www.enciclopedia.cat/diccionari-de-la-literatura-catalana/enric-de-fuentes-i-lloselles], consulté le 25 mai 2024.

[786] Ramón Pitchot i Gironès exposa à Paris, au Quatre Gats, et réalisa les décors de *Nadala*.

[787] Voir les notices respectives de ces différents artistes dans le *Diccionario biográfico español*, édité par la Real Academia de la Historia (Madrid), en ligne depuis 2018, [https://dbe.rah.es].

[788] Voir le catalogue d'exposition Cristina Mendoza, *Ramón Casa, retrats al carbó*, Ausa, 1995. Voir également la notice biographique de Isabel Coll Mirabent dans le *Diccionario biográfico español*, édité par la Real Academia de la Historia (Madrid), en ligne depuis 2018, [https://dbe.rah.es/biografias/11175/ramon-casas-carbo], consulté le 17 mai 2024.

[789] Voir Xosé Aviñoa, « El Sonido de els Quatre Gats », art. cité.

la musique s'intégrait à un ensemble visuel et poétique, était une autre manière de participer à l'émergence d'un art musical catalan, revigoré par les principes esthétiques modernes.

Le théâtre des Quatre Gats permit, en format réduit, des coopérations artistiques similaires à celles expérimentées par les promoteurs d'un nouvel art lyrique et dramatique. Il suscita en outre des collaborations comparables à celles qui se développaient dans le domaine de l'édition entre poètes et dessinateurs[790]. Par exemple, la mise en ombres et en image par Miquel Utrillo du poème *Montserrat* de Joan Maragall au Quatre Gats, s'apparentait à ses autres travaux, de décorateur et d'illustrateur, comme ses gravures pour le recueil poétique *Oración* [prière] de Santiago Rusiñol ou ses décors pour la pièce, du même Santiago Rusiñol, *La Alegría que passa* jouée par le Teatre Intim d'Adrià Gual.

Comme en témoigne la diversité des collaborateurs et des artistes exposés aux Quatre Gats, Pere Romeu n'avait pas une vision restrictive de l'art « catalan », et encore moins du « modernisme » dont il déplorait la méconnaissance, ou la vision restrictive :

> Depuis quelque temps, certains journaux madrilènes publient de longs articles sur ce qu'ils appellent — sans vraiment savoir ce que c'est — le « modernisme », et chaque fois qu'ils en parlent, ils ne mentionnent que des noms d'artistes et de choses catalanes, « en raison » du fait que, pour eux, il n'y a de « modernisme » qu'en Catalogne, la chose la plus piquante étant que, après avoir lu de tels articles, on n'est pas plus informé qu'avant. Ils n'ont même pas la moindre idée du mouvement artistique catalan ; ils ont entendu sonner des cloches, mais ils ne savent pas d'où elles sonnent . […] Il est vrai qu'ils écartent des personnalités au talent reconnu, et font un mélange sans saveur, précisément parce qu'ils sont mal informés […].[791]

Par leurs parcours, les principaux artistes des Quatre Gats défendaient une vision ouverte et internationale de la modernité artistique : le renouveau des arts en Espagne et en Catalogne passerait par les échanges avec la bohème parisienne et berlinoise, la scène musicale de Bruxelles, les traductions des poètes et des philosophes allemands… Tout en étant membre (puis président) de l'Ateneu Barcelonés, Joan Maragall traduisait des auteurs européens comme Goethe, Novalis ou

---

[790] L'impression d'ouvrage d'art connaissait alors à Barcelone, comme dans toutes les capitales de l'Art nouveau, son âge d'or. On peut citer la collection d'ouvrages illustrés, Biblioteca Arte y Letras, éditée à Barcelone de 1881 à 1898 et l'Exposition internationale du livre moderne, organisée en mai 1896, à Paris par Siegfried Bing à la Maison de l'Art nouveau.

[791] « *Fa un quant temps que alguns diaris de Madrid publiquen llargs articles sobre el que ells diuhen — sense saber ben be lo qu'és — 'modernismo', y sempre que d'això parlen no saben retreure més que noms d'artistes i cosas catalanas, 'a la cuenta' és que, per ells de 'modernismo' no ni ha mes que a Catalunya, lo mes salat es que després de llegir tals articles un queda tan enterat com abans ; no tenen ni tan sols la mes petita idea del moviment artístich català ; han sentit tocar campanas, pero no saben d'ahont venen ; aquí á la taula s'ha parlat alguna vegada de contestar á tal qüal article d'aquests escrits ab el peus — jo crech que no dehuen contestarse — es veritat que retallan personalitats de talent reconegut, que fan una barreija sens to ni so, precisament perque estan mal informats, que n'hi han d'escrits ab tota la intenció, mes ben dit, pretenció de fer sang ; — no ho nego — al que està una mica al tanto li fan riure y á aquells á qui ells volen ferir directament els hi fà gracia ; — sempre sentirse dir maco es empipador.* » Pere Romeu, « Sobre la taula », *Quatre Gats*, 23 février 1899.

Giacomo Leopardi, et défendait une vision spirituelle, transcendante de la beauté[792]. Dans la revue *Luz* [lumière], le poète Josep Roviralta, un habitué des Quatre Gats, prit part aux réflexions du temps (désignées sous le terme de « *regeneracionismo* »), sur la supposée décadence de l'empire espagnol, en incitant les artistes à s'inspirer des cultures septentrionales pour raviver la création en Espagne. Il fallait selon lui abandonner l'historicisme et renoncer au « casticisme » [*casticismo*] qui préconisait à l'inverse de puiser dans la culture autochtone, castillane et ibérique, pour regénérer l'art national[793]. Miquel Utrillo dans cette même revue publia un article qui reprenait la thèse de Josep Roviralta et invitait à prendre exemple sur Bruxelles : « [...] ce pourrait être un projet revigorant [*regenerador*] de créer à Barcelone un centre artistique aussi puissant que Bruxelles l'a été jusqu'à présent. »[794] Dans ce contexte, décliner l'appellation « Chat noir », transplanter son théâtre, c'était d'abord faire connaître une nouvelle manière de faire de l'art et de le concevoir, de s'y former et d'expérimenter.

III.C.4. De Berlin à Munich

> Au tournant du siècle, de nombreux observateurs de la culture allemande en vinrent à la conclusion qu'un nouvel art du spectacle était nécessaire. Il devait faire appel à la prédilection du public moderne pour la forme fragmentée du vaudeville et se situer à mi-chemin entre la légèreté des spectacles de variétés populaires et l'ésotérisme incompréhensible de l'avant-garde. La solution à cette équation fut le cabaret.[795]

L'année 1901 fut celle de l'ouverture presque simultanée de deux établissements précurseurs dans l'histoire des cabarets artistiques en Allemagne : celle en janvier du Buntes Theater[796] d'Ernst von Wolzogen (1855-1934) à Berlin et celle en avril des Elf Scharfrichter [onze bourreaux] à Munich. Tandis que le premier souhaitait se distinguer des cabarets parisiens, le second en fit un modèle à suivre. Les deux néanmoins essayèrent d'intégrer à leur programme des pièces d'ombres, mais de manière très ponctuelle.

---

[792] Voir la notice biographique de Demetrio Estébanez Calderón dans le *Diccionario biográfico español,* édité par la Real Academia de la Historia (Madrid), en ligne depuis 2018, [https://dbe.rah.es/biografias/12909/joan-maragall-i-gorina], consulté le 17 mai 2024.

[793] Publié en novembre 1898, cet article était intitulé « *La regeneración estética de España* ». Il est commenté dans Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 77-78.

[794] « […] *puede ser muy bien un hecho regenerador el proyecto de crear en Barcelona un centro artístico tan poderoso como ha sido, hasta ahora, Bruselas, en el Norte.* » A.-L. Barán (pseudonyme de Miquel Utrillo), *Luz*, quatrième semaine du mois de novembre 1898. Cité dans Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 80.

[795] « *By the turn of the century many observers of German culture concluded that a new performing art was needed. It should appeal to the modern audience's predilection for the fragmented form of vaudeville, and it should occupy a middle ground between the mindlessness of popular variety shows and the incomprehensible esoterism of the avant-garde. The solution to this equation was cabaret.* » Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, 1996, p. 28.

[796] Littéralement, l'appellation, difficile à traduire, signifie « théâtre multicolore » ou « bariolé », « composite »...

Le cabaret artistique en Allemagne exista d'abord sous forme fictionnelle dans le roman de Julius Bierbaum, *Stilpe* (1897). Le roman retrace les projets et les déboires de son protagoniste, l'auteur, critique et artiste bohème Willibald Stilpe, qui décide de fonder une version littéraire et artistique du théâtre de variétés. Le discours dans lequel il présente ses ambitions était programmatique :

> La Renaissance de tous les arts et de la vie entière par le café-concert [*Tingeltangel*] ! [...] Sous son signe, nous amènerons le paganisme nouveau, authentique, entier, rieur, avec des bonds de bouc et le noble froissement des robes légères. Dans notre sillage, tout sera entraîné : la peinture, la poésie, la musique et tout ce qui aspire à la beauté et à une vie agréable. Qu'est-ce que l'art maintenant ? Une toile d'araignée multicolore, un peu scintillante, dans le coin de la vie. Nous voulons le déployer comme une toile d'or sur tout le peuple, sur toute la vie[797].

L'échec du personnage, la dérive commerciale et la déroute artistique de son entreprise, apparaissent comme des mises en garde, mais les propos de Willibald Stilpe se présentent comme un manifeste, dans lequel l'auteur exprimait sa vision nietzschéenne de l'art et de la vie : l'art devait insuffler aux existences une vitalité nouvelle et s'inspirer des spectacles populaires qui, comme les cafés-concerts, étaient à l'image des sensibilités modernes[798]. C'est également en référence au concept nietzschéen de « surhomme » [*Übermensch*] qu'Ernst von Wolzogen surnomma son Buntes Theater, l'« Überbrettl » (littéralement « sur-scène » ou « tréteaux », « *brettl* » désignant les scènes populaires des cafés-concerts et des spectacles de variétés)[799]. L'idée de dépassement qu'il mettait ainsi en exergue renvoyait aussi à ses ambitions artistiques. Ernst von Wolzogen souhaitait offrir un spectacle de variétés artistiquement plus abouti que ceux des cafés-concerts, proposer un divertissement populaire *et* artistique. Dans ses mémoires, Ernst von Wolzogen dit s'être inspiré des cabarets

---

[797] « *Die Renaissance aller Künste und des ganzen Lebens vom Tingeltangel her ! Oh, das ingeniöse Mädchen aus Holstein ! Man wird sie preisen wie eine neue und grössere Neuerin, als die moderne Muse in Person. Unter ihrem Zeichen werden wir das neue, echte, ganze, das lachende Heidentum heraufführen mit Bocksprüngen und höchst edlen Faltenwürfen zärtlicher Gewänder. In unserm Schlepptau wird Alles hängen : Malerei, Poeterei, Musikerei und Alles überhaupt, was Schönheit und geniessendes Leben will. Was ist die Kunst jetzt ? Eine bunte, ein bisschen glitzernde Spinnwebe im Winkel des Lebens. Wir wollen sie wie ein goldenes Netz über das ganze Volk, das ganze Leben werfen.* » Otto Julius Bierbaum, *Stilpe, Ein Roman aus der Froschperspektive*, Berlin, 1909, p. 357.

[798] Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, *op. cit.*, p. 27 et suiv.

[799] Concernant l'inspiration nietzschéenne de Ernst von Wolzogen, voir ce qu'en dit Peter Jelavich : « Il n'est pas surprenant que Nietzsche ait souvent été invoqué par les promoteurs de cabarets. Dans *Stilpe*, Bierbaum proclamait : 'Nous donnerons naissance au surhomme [*den Übermenschen*] sur les planches de la scène [*auf dem Brettl*]'. Cette déclaration a probablement inspiré à Wolzogen le nom de son cabaret, l'Überbrettl. Quoi qu'il en soit, Wolzogen note dans ses mémoires : 'J'ai commencé à me plonger dans Nietzsche. Et tout comme le rêve de Nietzsche du surhomme a coloré le mot d'ordre de mon 'Überbrettl', il en a été de même pour l'idée de l'homme dionysiaque, du danseur, du gai savoir'. Lorsque Wolzogen ouvre la deuxième salle de son cabaret en novembre 1901, un buste de Nietzsche trône dans le hall d'entrée. » [*It is not surprising that Nietzsche was often invoked by the supporters of cabaret. Bierbaum's* Stilpe *proclaimed : 'We will give birth to the overman* [den Übermenschen] *on the stage boards* [auf dem Brettl].*' This statement probably inspired Wolzogen to dub his cabaret the Überbrettl. In any case, Wolzogen noted in his memoirs: 'I began to immerse myself in Nietzsche. And just as Nietzsche's dream of an overman colored my catchword about the Überbrettl, so too did Nietzsche's idea of the Dionysian man, the dancer, the joyful science.' When Wolzogen opened the second venue of his cabaret in November 1901, a bust of Nietzsche stood in the foyer.*] Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, *op. cit.*, p. 29.

montmartrois, qu'il avait connus et fréquentés, tout en soulignant la singularité de son établissement, en particulier l'absence de satire politique et le recours à des interprètes professionnels[800]. L'élitisme que ces choix laissent transparaître se manifesta aussi dans l'abandon de la vente de boisson et de toute activité de restauration. L'Überbrettl se présentait comme un petit théâtre où Ernst von Wolzogen officiait en maître de cérémonie, jouant le rôle d'intermédiaire entre la scène et la salle. Il souhaitait ainsi recréer une atmosphère de salon, une plus grande proximité entre les artistes et les spectateurs[801]. Lors de la soirée d'inauguration, le 18 janvier 1901, la première partie, réservée aux chansons, aux danses et à quelques poèmes, suscita des applaudissements fournis tandis que la deuxième partie, plus audacieuse, fut peu goûtée par le public. Pour cette deuxième partie, Ernst von Wolzogen avait sélectionné des formes dramatiques diverses, une parodie de Gabriele d'Annunzio, une pantomime et un spectacle d'ombres (d'après une ballade de l'ancien militaire et poète prussien Detlev von Liliencron, *König Ragnar Lodbrog* [le roi Ragnar Lodbrog])[802]. Ces choix étaient des marqueurs, comme l'écrit Peter Jelavich :

> La présentation de ces œuvres par Wolzogen témoigne des prétentions artistiques de son théâtre. Le public les a cependant moins appréciées que les chansons interprétées au début de la soirée. La ballade de Liliencron et les ombres chinoises qui l'accompagnent suscitent des rires nourris, et la pantomime est bien accueillie. La scène d'*Anatol*, en revanche, semble n'avoir suscité que des applaudissements polis. Les critiques ont noté qu'elle aurait été mieux jouée dans les théâtres conventionnels et qu'elle n'était pas assez comique pour plaire au public de cabaret. Les critiques ont donné de bonnes notes à la parodie de Morgenstern, mais presque tous ont noté que peu de spectateurs connaissaient les œuvres de d'Annunzio, et que certains n'avaient même jamais entendu parler de lui. Wolzogen a dû lui aussi constater le désintérêt de son public pour les numéros novateurs, puisqu'il les a écartés des représentations suivantes. C'est au cabaret Schall und Rauch de Max Reinhardt, dont la première a lieu

---

[800] Ernst von Wolzogen, *Wie ich mich ums Leben brachte*, p. 197. Cité dans Harold Bernard Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, New York, Columbia University Press, 1987, p. 126.

[801] Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, *op. cit.*, p. 45-46.

[802] « La plupart des chansons étaient concentrées dans le premier tiers de la soirée. Dans les deuxième et troisième parties, après les entractes, on présenta des œuvres plus importantes qui témoignent de la diversité du Buntes Theater. Le public assista à la première mondiale de *Episode*, une partie du cycle *Anatol* d'Arthur Schnitzler qui raconte l'histoire d'un Viennois bon vivant, satisfait de lui-même et pétri d'illusions. Il fut suivi par *Il pranzo-Das Mittagsmahl* [le déjeuner] de Christian Morgenstern, une parodie des œuvres de Gabriele d'Annunzio. Le spectacle comprenait également *König Ragnar Lodbrok*, une ballade absurde de Detlev von Liliencron sur un monarque légendaire en déclin, mise en musique par Wolzogen et jouée sous forme de théâtre d'ombres. La dernière œuvre était une pantomime dans laquelle Pierrot se suicidait après avoir échoué à dérober à un autre homme le cœur de Colombine. » [*Most of the songs were concentrated in the first third of the evening. The second and third segments, following intermissions, saw the presentation of larger works which testified to the diversity of the Motley Theater. The audience witnessed the world premiere of* Episode*, a segment from Arthur Schnitzler's* Anatol *cycle about a self-satisfied and self-deluding Viennese* bon vivant*. It was followed by Christian Morgenstern's* II pranzo-Das Mittagsmahl*, a parody of the works of Gabriele d'Annunzio. The show also included* König Ragnar Lodbrok*, Detlev von Liliencron's absurdist ballad about a mythical down-and-out monarch, which was set to music by Wolzogen and performed as a shadow play. The final work was a pantomime in which Pierrot committed suicide after failing to steal the heart of Columbine from another man.*] Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, *op. cit.*, p. 44. Voir aussi une description détaillée de cette première soirée dans Harold Bernard Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, *op. cit.*, p. 128-133.

> cinq jours plus tard, qu'il revient de s'adresser à un public trié sur le volet, composé de véritables connaisseurs du monde du théâtre.[803]

Malgré les réajustements opérés par Ernst von Wolzogen pour séduire le public, les ombres ne disparurent pas complètement des soirées du Buntes Theater où elles furent maintenues pour accompagner quelques rares numéros à sujet politique comme l'indique à nouveau Peter Jelavich :

> La nouvelle scène présentait effectivement des *Schattenbänkel* satiriques (*Moritaten* [complaintes] illustrées par des ombres chinoises), mais la critique du libéral *Berliner Tageblatt* [quotidien de Berlin] considérait ces œuvres comme « politiques, mais inoffensives ». Les *Schattenbänkel* sont conservés et actualisés lors des représentations suivantes, mais ils laissent les critiques de tout bord insatisfaits. En avril 1902, par exemple, la plupart des critiques trouvèrent les vers « très faibles », rien de plus que de la « poésie inoffensive de salle de bière ». Seul l'ultraconservateur *Neue Preussische Zeitung* [nouveau journal prussien] protesta contre le fait que les *Moritaten* adoptaient le point de vue d'un « lecteur de journal social-démocrate » : « Ils montraient comment le président du Reichstag étranglait le représentant [socialiste] Bebel chaque fois qu'il voulait dire la vérité, comment le roturier allemand se faisait voler son dernier morceau de pain par les agrariens, comment seuls les officiers étaient encore autorisés à écrire de la 'poésie', comment le président [des Boers] Krüger était chassé au-delà de la frontière après un signal venu du ciel, et d'autres plaisanteries éculées de ce genre. » Bien que ces thèmes soient tout autant libéraux que socialistes, les quelques exemples existants de *Schattenbänkel* nous obligent à admettre que l'humour était en effet très éculé.[804]

Malgré son souhait initial d'ennoblir le vaudeville et le déménagement en novembre 1901[805], les prétentions artistiques d'Ernst von Wolzogen furent contredites par l'évolution de son théâtre qui peina à maintenir le fragile équilibre entre élitisme et divertissement[806]. Le programme du Buntes Theater

---

[803] « *Wolzogen's presentation of these works testified to the artistic pretensions of his theater. The audience, however, was less enamored of them than it had been of the songs performed at the beginning of the evening. Liliencron's ballad and the accompanying shadow figures elicited hearty laughter, and the pantomime was well received. The scene from Anatol, however, appears to have earned only polite applause. The reviewers noted that it would have been better acted at most conventional theaters, and that it was not humorous enough to please the cabaret public. The critics gave Morgenstern's parody high marks, but almost all of them noted that few members of the audience were familiar with the works of d' Annunzio, and some had never even heard of him. Wolzogen too must have noted that his public was disinterested in innovative numbers, for he kept them out of subsequent shows. It was up to Max Reinhardt's Sound and Smoke cabaret, which premiered five days later, to cater to a select public of true theatrical cognoscenti.* » Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, *op. cit.*, p. 44-45.

[804] « *The new stage did indeed present satirical* Schattenbänkel *(moritats illustrated by shadow figures), yet the critic for the liberal* Berliner Tageblatt *considered these works 'political, but harmless.' The* Schattenbänkel *were retained and updated at future performances, but they left critics of all persuasions dissatisfied. In April 1902, for example, most reviewers found the verses 'very weak', no more than 'harmless beerhall poetry.' Only the ultraconservative* Neue Preussische Zeitung *protested that the moritats took the standpoint of a 'Social Democratic newspaper reader': 'they showed how the Reichstag president throttled the [socialist] representative Bebel whenever he wanted to speak the truth ; how the German commoner has his last piece of bread stolen by the agrarians ; how only officers are still allowed to write 'poetry' ; how [the Boers'] president Krüger is kicked across the border after a signal from above, and other such stale jokes.' Although these themes were just as much liberal as socialist, the few extant examples of the* Schattenbänkel *force us to concur that the humor was very stale indeed.* » Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, *op. cit.*, p. 57.

[805] Commandé par Ernst von Wolzogen à l'architecte August Endell, le nouvel édifice fut un ouvrage typique du Jugendstil. Ernst von Wolzogen voulait en faire le temple artistique de la petite forme [*Kleinstkunst*] (*Berliner Tageblatt*, 27 novembre 1901). Voir Harold Bernard Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, *op. cit.*, p. 134.

[806] Voir Peter Jelavich, « Critique et compétition », *Berlin Cabaret*, *op. cit.*, p. 45 et suiv.

resta finalement très proche de celui des scènes populaires dont il souhaitait se distinguer. Cette évolution fut d'autant plus moquée qu'un établissement apparenté, ouvert la même année, le cabaret Schall und Rauch [tintamarre et fumée] de Max Reinhardt, resta fidèle à ses ambitions artistiques initiales, en s'adressant à une clientèle plus restreinte d'initiés, avec un programme ouvert à la satire politique et à des propositions formellement audacieuses[807].

Au même moment à Munich, en avril 1904, le cabaret des Elf Scharfrichter ouvrait ses portes. Les rapports entre le Buntes Theater et les Elf Scharfrichter furent multiples. D'abord, l'un de ses fondateurs, le critique d'art et dramaturge Willy Rath devait initialement participer au projet de cabaret d'Ernst von Wolzogen qui avait envisagé d'implanter son établissement à Munich ou à Darmstadt, alors considérées comme les capitales des arts appliqués[808]. Plusieurs artistes, remarqués et célébrés aux Elf Scharfrichter, furent aussi sollicités par Ernst von Wolzogen qui peinait à attirer des plumes de qualité[809]. Mais contrairement au fondateur du Buntes Theater, les Elf Scharfrichter revendiquaient leur filiation avec le Chat noir[810]. Le nouvel établissement fut le fruit des échanges qui existaient entre Paris et Munich et du microcosme artistique qui se développait alors dans le quartier bohème de Schwabing. A son retour de Paris, Albert Langen, sur le modèle du journal satirique *Gil Blas*, fonda la revue *Simplicissimus* (en 1896) qui devint un modèle du genre en Allemagne. La revue réunissait des hommes de lettres et des peintres qui acquirent une notoriété pour leur plume mordante ou leur graphisme saisissant, et la salle de rédaction devint un espace de sociabilité et de création incontournable de la bohème munichoise, où mûrit le projet de cabaret. Le Français Marc Henry (pseudonyme d'Achilles Georges d'Ailly-Vaucheret), qui avait fondé la *Revue franco-allemande*, fut sollicité par les fondateurs des Elf Scharfrichter pour y assurer, en tant qu'ancien du Chat noir, la direction artistique du théâtre[811]. Les jeunes artistes à l'origine de l'entreprise[812] envisageaient l'ouverture d'un tel établissement depuis déjà plusieurs mois. Le projet mûrit au fil de discussions dans la salle de rédaction de *Simplicissimus* et lors de réunions au café bohème Stefanie. L'évènement déclencheur fut la promulgation par le Reichstag de la Lex Heinze, qui restreignait considérablement la liberté d'expression face au risque (jugé accru par les partis conservateurs) d'atteinte à la pudeur. Cette loi suscita de vives oppositions dans les milieux artistiques et les jeunes de Schwabing manifestèrent leur opposition de manière

---

[807] Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, *op. cit.*, p. 62.
[808] Rudolf Hösch, *Kabarett von gestern 1900-1933*, Berlin, Henschel, 1967, p. 55.
[809] Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, *op. cit.*, p. 57-58.
[810] Voir le chapitre « Le cabaret et autres influences parisiennes » [*Das Cabaret und andere Pariser Einflüsse*] dans Judith Kemp, *« Ein winzig Bild vom grossen Leben. » Zur Kulturgeschichte von Münchens erstern Kabarett Die Elf Scharfrichter (1901-1904)*, Munich, Allitera, 2017, p. 37-42.
[811] Harold Bernard Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, *op. cit.*, p. 143-44.
[812] Ces artistes encore peu connus étaient : Otto Falckenberg, Marc Henry, Leo Greiner, Willy Rath (rapidement remplacé par Frank Wedekind), Max Langheinrich, Wilhelm Hüsgen, Victor Frisch, Willy Örtel, Ernst Neuman, Hans Richard Weinhöppel, Robert Kothe.

parodique, à l'occasion du carnaval de Munich, en formant un cortège de « criminels »[813]. Cette prise de position contre le conservatisme ambiant accentua le désir de créer un nouveau lieu de création libre et anti-bourgeois. L'objectif de l'établissement, qui avait été défini au cours de réunions préalables, était comparable à celui qu'avait initialement Ernst von Wolzogen :

> Variété et art sérieux, réunir ces apparentes extrémités de notre vie culturelle, tel était le mot d'ordre. En d'autres termes, il s'agissait de mettre l'art au service d'un divertissement léger et agréable, d'affiner les éléments littéraires de la variété. Tout ce qui pouvait faire l'objet d'un développement artistique, la danse, la pantomime, les absurdités grotesques de l'excentricité, le jeu de marionnettes, les apartés politiques du chansonnier, les platitudes évidentes de la soubrette — élever tout cela à un autre niveau, artistique, et créer ainsi un lieu de divertissement qui réunirait tous les agréments extérieurs du théâtre de variétés [*Spezialitätentheaters*] avec un véritable plaisir artistique.[814]

Les contributions de figures montantes de la bohème munichoise (Max Halbe, Frank Wedekind, Count Eduard von Keyserling, Hanns von Guppenberg, Otto Julius Bierbaum…) contribuèrent à la qualité littéraire du cabaret. Beaucoup des artistes qui se firent un nom aux Elf Scharfrichter se produisirent ensuite à Berlin, notamment au Buntes Theater où Ernst von Wolzogen avaient besoin de ces auteurs aguerris[815].

La salle de spectacle du cabaret était réduite afin de créer un sentiment de familiarité. Les spectateurs s'asseyaient autour de petites tables rondes, le plafond était peint en rouge et les murs couverts de tableaux et de gravures. Un petit escalier latéral menait à la scène où Marc Henry, le « conférencier », prenait place. La scène était simple ; un système d'éclairage sophistiqué sera ensuite ajouté[816]. Les décors, la musique, l'écriture, l'interprétation étaient assurés par les « bourreaux » ou d'autres collaborateurs. Les premiers travaux de mise en scène du jeune Otto Falckenberg, le graphisme des programmes et des affiches d'Ernst Neumann, et la contribution d'illustrateurs et de caricaturistes des revues *Simplicissimus* et *Jugend* contribuèrent à la popularité des Elf Scharfrichter[817]. Le répertoire s'inspirait des cabarets parisiens : les Elf Scharfrichter reprirent notamment avec succès la forme du monologue, Frank Wedekind (auteur et interprète de ses poèmes et de ses ballades) fut surnommé le « Rollinat des cafés-concerts allemands » [*Rollinat des deutschen Brettl*], des pièces de marionnettes

---

[813] Rudolf Hösch, *Kabarett von gestern 1900-1933*, Berlin, Henschel, 1967, p. 101-102.

[814] « Variété *und ernste Kunst, diese beiden scheinbar äussersten Extreme unseres kulturellen Lebens zu vereinigen, war die Losung. Das heisst mit anderen Worten : die Kunst in den Dienst der leichten, gefälligen Unterhaltung zu stellen, die literarischen Elemente des Variété zu verfeinern. Alles, was dort einer künstlerischen Entwicklung fähig ist, den Tanz, die Pantomime, die grotesken Unsinnigkeiten der Exzentrik, das Puppenspiel, die politischen Seitenhiebe des Coupletkomikers, die flachen Eindeutigkeiten der Soubrette — alles dies in eine andere, künstlerische Sphäre emporzurücken und so eine Unterhaltungsstätte zu schaffen, die alle äusseren Annehmlichkeiten des Spezialitätentheaters mit echtem Kunstgenuss vereinigen sollte.* » Cité dans Rudolf Hösch, *Kabarett von gestern 1900-1933*, *op. cit.*, p. 103.

[815] Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, *op. cit.*, p. 57-58.

[816] Voir « Le lieu d'exécution », dans Rudolf Hösch, *Kabarett von gestern 1900-1933*, *op. cit.*, p. 107.

[817] Voir « Graphistes et caricaturistes au cabaret », *Ibid.*, p. 105-106.

et d'ombres furent représentées[818]. La pièce pour marionnettes de Willy Rath *Die feine Familie* [la famille délicate], une parodie d'*Intérieur* de Maeterlinck, rencontra un vif succès. Otto Falckenberg présenta une féerie *Prinzessin Pim und Laridah, ihr Sänger* [Princesse Pim et Laridah, son chanteur], sous-titrée « grande tragédie pour pommes de terre, radis, choux et pommes » [*GrosseKartoffel-, Rettig-, Rüben- und Apfeltragödie*]. La première pièce d'ombres fut présentée dès mai 1901 d'après une pièce du Chat noir, *Le Sphinx*, traduite par Willy Rath. Le prolifique Hanns von Gumppenberg écrivit également une pièce pour ombres *Truppen-Einzug in Berlin* [l'entrée des troupes à Berlin] d'après un texte de l'auteur romantique Theodor Fontane. L'affichiste et illustrateur Ernst Neumann réalisait les décors et les silhouettes. La plus belle réussite du cabaret pour le théâtre d'ombres fut la pièce du Français Abel Georges Clément Moulin, *Moissons,* représentée en octobre 1903. Contrairement au Chat noir, le théâtre d'ombres resta secondaire dans le programme des Elf Scharfrichter qui étoffèrent leur offre dramatique avec des pièces en un acte et de courtes scènes. Les spectacles d'ombres et de marionnettes furent supplantés par les prestations d'auteurs interprètes talentueux comme Frank Wedekind ou par les parodies express, particulièrement efficaces, de Hanns von Gumppenberg[819].

III.D. Les Schwabinger Schattenspiele

La vie culturelle munichoise connaissait en ce début de siècle une évolution. Sous Louis Ier de Bavière puis Maximilien II, Munich avait été la capitale des Beaux-Arts (dont l'académie fut fondée en 1808). Façonnée par de grands travaux d'urbanisme, elle fut la ville du néoclassicisme puis des architectures de fer et de verre, celle de puissantes associations d'artistes et d'un marché de l'art florissant, où des expositions internationales prestigieuses s'organisaient. A la fin du siècle, Munich connut ses premières « sécessions » : d'inspiration réaliste ou symboliste, ces sécessions furent plutôt timides concernant la peinture, plus audacieuses dans les arts décoratifs. Deux camps de plus en plus opposés s'affrontaient au tournant du siècle, comme le montre Rainer Metzger dans *Munich 1900* : « Le Munich officiel du concept de ville d'art et le Munich non officiel des visionnaires esthétiques se tournaient de plus en plus le dos. » [820] Les milieux de ces « visionnaires esthétiques » se caractérisaient à la fois par un esprit décadent et des envies réformatrices. Leurs membres étaient souvent enclins, voire contraints, au repli et à l'entre-soi, d'où d'après Rainer Metzger, une tendance à l'ésotérisme et à l'occultisme, particulièrement prégnante dans le cercle des Kosmiker [cosmiques] et dans celui de

[818] Voir le chapitre « Le cabaret et autres influences parisiennes » [*Das Cabaret und andere Pariser Einflüsse*] dans Judith Kemp, *« Ein winzig Bild vom grossen Leben. » Zur Kulturgeschichte von Münchens erstern Kabarett Die Elf Scharfrichter (1901-1904)*, Munich, Allitera, 2017, p. 37-42.
[819] Harold Bernard Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, *op. cit.*, p. 160-162.
[820] Rainer Metzger, Christian Brandstätter, *Munich 1900*, Paris, Hazan, 2009, p. 204.

Stefan George (1869-1933), le poète mallarméen, admiré voire idolâtré par ses disciples. La bohème de Schwabing s'épanouissait dans ces cercles mystico-poétiques et dans les salles de rédaction des nouvelles revues munichoises, comme le satirique et virulent *Simplicissimus* d'Albert Langen ou le magazine littéraire et artistique *Die Insel* [l'île] créé par le riche et raffiné Alfred Walter Heymel. Les jeunes artistes de Schwabing fréquentaient les ateliers privés qui proposaient une formation alternative à l'Académie, comme l'école de Phalanx de Wassily Kandinsky, et les écoles d'arts appliqués où des femmes reçurent des enseignements de qualité particulièrement novateurs. La concurrence entre les théâtres publics, municipaux et privés galvanisait la vie culturelle, de nouveaux établissements ouvraient et des scénographies innovantes s'expérimentaient. A côté des théâtres officiels, d'anciennes institutions comme le théâtre de marionnettes de Papa Schmidt se perpétuaient, d'autres apparaissaient comme le Marionettentheater Münchner Künstler [théâtre de marionnettes des artistes de Munich] de Paul Brann, le cabaret des Elf Scharfrichter ou les Schwabinger Schattenspiele [jeux d'ombres de Schwabing][821].

Comme la bohème parisienne, les différents cercles de Schwabing cultivaient une commune détestation de la bourgeoisie et de ce qu'elle incarnait. La prégnance des spiritualités ésotériques et le succès des thèses psychanalytiques participaient de ce rejet du conformisme et du matérialisme bourgeois. Cercle incontournable et influent de Schwabing, le George-Kreis qui se constitua d'abord informellement autour de la revue de Stefan George *Blätter für die Kunst* [feuilles pour l'art], fondée en 1892, voulait resacraliser l'acte mimétique. Stefan George réservait à des « esprits purs » [*Urgeiste*], seuls capables de percevoir l' « être originel » [*urbildliches Sein*] du monde et de le recréer par la parole poétique, la prérogative de la mimésis. Considérés comme des disciples, les autres poètes devaient imiter les « esprits purs », au niveau stylistique et éthique. Stefan George récréait ainsi autour de sa personne un culte où l'imitation poétique rejoignait l'*Imitatio Christi*, où le verbe était à nouveau le réceptacle d'une vérité divine[822]. Un des textes constitutifs de l'identité du cercle, l'étude pionnière de

[821] Voir le développement « Bohème, ésotérisme, réformateurs : les milieux de Schwabing ». *Ibid.*, p. 203-257.

[822] Voir Gunilla Eschenbach, *Imitatio im George-Kreis*, Berlin, De Gruyter, 2011. Gunilla Eschenbach explique ainsi cette distinction fondatrice entre la création mimétique et l'imitation : « George fait la différence entre une poétique des esprits purs et une poétique pour les êtres secondaires. La poétique pour les esprits purs relève de l'histoire des idées de l'individualité et de la créativité. Dans l'optique de George, la *creatio* ne signifie pas une nouvelle création du monde comme dans le symbolisme français, mais seulement une nouvelle création du langage qui permet de désigner le monde. Le poète en tant que prophète trouve de nouveaux signes linguistiques pour exprimer ce qu'il perçoit intuitivement. Lui seul fait de la mimésis. Les écrits du cercle décrivent la mimésis comme la connaissance et la représentation de l'être originel. La poétique pour les êtres dérivés aborde en revanche en premier lieu l'*imitatio auctoris*. Ils doivent faire de la poésie dans le *gestus* de la *creatio* de l'esprit originel, mais n'accomplissent eux-mêmes aucune *creatio*. » [*George differenziert zwischen einer Poetik der Urgeister und einer Poetik für die abgeleiteten Wesen. Die Poetik für die Urgeister bewegt sich im ideengeschichtlichen Kontext von Individualität und Schöpfertum.* Creatio *meint im Blick auf George keine Neuschöpfung von Welt wie im französischen Symbolismus, sondern nur eine Neuschöpfung von Sprache, mit der die Welt bezeichnet wird. Der Dichter als Vates findet für das von ihm intuitiv Wahrgenommene neue sprachliche*

Johann Jakob Bachofen *Das Mutterrecht* [le droit maternel], publié en 1891, ouvrait également la voie aux premiers débats sur la psychanalyse émergente. Le médecin Otto Gross, qui fréquentait les lieux de sociabilité de Schwabing, promouvait au même moment son concept de « révolution sexuelle » [*sexuellen Revolution*] qui opposait au patriarcat et au capitalisme, un matriarcat anarchiste et une sexualité libre[823]. Les Schwabinger Schattenspiele furent traversés par ces courants de pensée qui imprègnent leurs répertoire et singularisent leur démarche.

Fondés par Alexander von Bernus, les Schwabinger Schattenspiele existèrent de 1907 à 1912[824]. Ils furent au départ un projet amateur, réservé à un public d'amis et de proches, avant de rapidement devenir un petit théâtre remarqué au cœur du quartier de Schwabing. Dans les premiers programmes Alexander von Bernus indiquait :

> L'accueil favorable et reconnaissant que les représentations privées, encore relativement imparfaites, des Schwabinger Schattenspiele ont reçu l'hiver dernier nous incite à rendre accessible au public, pour quelques soirées, le charme particulier et raffiné que peut donner le théâtre d'ombres. Du 1er novembre 1907 au 1er mai 1908, des représentations auront lieu deux fois par mois, le 1er et le 15, à 8h30 du soir, dans la salle de jardin transformée et aménagée artistiquement à cet effet, au 32 de la Ainmillerstrasse. Comme l'entreprise ne poursuit pas un but commercial mais artistique, nous ne ferons jouer que deux fois toutes les pièces qui seront présentées, c'est-à-dire que nous proposerons chaque mois de nouveaux poèmes, personnages, décors et compositions musicales. Pour cette raison, il est conseillé de réserver une place pour toutes les représentations. […] Comme il n'y a guère que soixante-dix places disponibles, les réservations doivent être adressées le plus rapidement possible à la direction […].[825]

Zeichen. Er allein leistet Mimesis*.* Mimesis *umschreiben die Schriften des Kreises als Erkenntnis und Darstellung des urbildlichen Seins. Die Poetik für die abgeleiteten Wesen thematisiert hingegen primär die* imitatio auctoris*. Sie sollen im* gestus *der* creatio *des Urgeists dichten, aber selbst keine* creatio *vollbringen.*] *Ibid.*, p. 5. Gunilla Eschenbach précise également : « […] l'imitation éthique et l'imitation stylistique sont étroitement liées. L'imitation éthique vise une attitude qui concerne tout l'être humain. Les adeptes de George décrivent le passage sous l'emprise de George comme une conversion au sens du Nouveau Testament. Les parallèles avec l'*Imitatio Christi* sont tout à fait intentionnels. » [*...wir gezeigt, wie eng ethische und stilistische Imitatio aufeinander bezogen sind. Ethische* Imitatio *bezweckt eine ganzen Menschen betreffende Ausrichtung. George Anhänger beschreiben das Eintreten in Georges Kraftfeld als Umkehr im neutestamentlichen Sinn. Parallelen zur* Imitatio Christi *sind durchaus gewollt.*] *Ibid.* p. 10.

[823] Concernant les rapports entre la bohème de Schwabing et l'émergence de la psychanalyse voir Rolf Mader, « 'Wahnsinn im Sinne des Gesetzes', Otto Gross, Eine Liaison von Pyschoanalyse und Bohème », dans Helmut Bauer, Elisabeth Tworek (dir.), *Schwabing, Kunst und Leben um 1900, Essays*, Munich, Münchner Stadtmuseum, 1998, tome 2, p. 199-212.

[824] La seule étude monographique consacrée aux Schwabinger Schattenspiele est un travail académique, non publié, de Benno Constantin Heisel (*Schwabinger Schattenspiele*, travail académique sous la direction de Christopher Balme et Meike Wagner, université Louis-et-Maximilien de Munich, 2013). Les développements qui suivent s'appuient sur ce travail qui a rassemblé beaucoup de sources primaires, fait un travail de synthèse d'informations et de sélection de citations auxquel cette partie historique et documentaire doit beaucoup.

[825] « *Die günstige und anerkennende Aufnahme, welche die verhältnismässig noch unvollkommenen Privatvorstellungen der Schwabinger Schattenspiele im vergangenen Winter fanden, veranlassen uns, den besonderen und erlesenen Reiz, den die Schattenspiele geben können, für wenige Abende auch der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.* […] *Da das Unternehmen keine geschäftlichen, sondern künstlerische Ziele verfolgt, werden wir alle Stücke, die zur Aufführung kommen, nur zweimal spielen lassen, also jeden Monat neue Dichtungen, Figuren, Dekorationen und musikalische Kompositionen bieten. Aus diesem Grunde schon wird es sich empfehlen, von vornherein für sämtliche Vorstellungen einen Platz zu belegen.* […] *Da kaum siebzig Plätze zur*

Les places coûtaient entre 1 et 4 Marks. L'écho dans la presse et les milieux artistiques fut important et les Schwabinger Schattenspiele eurent l'opportunité de jouer à l'exposition « Munich 1908 », où le Jugendstil était à l'honneur :

> C'est en participant à l'exposition « Munich 1908 » que les Schwabinger Schattenspiele ont eu le plus grand retentissement. Cette exposition avait pour but de lutter contre la menace que faisaient peser les immeubles locatifs sur les bâtiments dignes d'être conservés et devait permettre à l'enjeu de « l'unité des arts » de percer en urbanisme. L'architecte Fritz Klee conçut pour Bernus un petit temple théâtral qui formait une unité architecturale avec le théâtre de marionnettes de Paul Brann et un salon de thé situé entre les deux.[826]

Les Schwabinger Schattenspiele qui avaient initialement renoncé à faire profit et décidé de limiter le nombre de représentations, devinrent pendant un été, une attraction très routinière et lucrative, sur la Theresienwiese, qui donna plus de quatre cents représentations pendant les cent cinquante-deux jours d'exposition, jusqu'à quatre par jour[827]. Les Schwabinger Schattenspiele présentèrent aussi leur art en tournée à Francfort, Heidelberg (en 1907) puis aux environs de Heidelberg, à Neuburg (en 1910) où Alexander von Bernus s'installa ensuite définitivement, dans la demeure de son enfance[828]. Des représentations publiques continuèrent à s'y organiser jusqu'en 1912. Mais, depuis 1908, l'activité théâtrale avait cessé de véritablement se développer.

III.D.1. Un théâtre d'artistes

Le personnel des Schwabinger Schattenspiele se composait de jeunes artistes qui, pour la plupart étaient venus à Munich pour leurs études. Les principaux contributeurs étaient : Alexander von Bernus, Rolf von Hoerschelmann, Dora Polster, Karl Wolfskehl, Emil Preetorius, Adelheid von Sybel-Bernus, Wilhelm Petersen, Greta von Hoerner, Karl Thylmann et Will Vesper[829].

Verfügung stehen, richte man die Vorausbestellungen möglichst bald an die Leitung […]. » Programme des Schwabinger Schattenspiele pour la première saison 1907-1908, Munich, 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele).

[826] Aachen Karlhans Kluncker, « Die Schwabinger Schattenspiele », dans Hans-Peter Bayerdörfer, Karl Otto Conrady, Helmut Schanze (dir.)*, Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Tübingen, Max Niemeyer, 1978, p. 337.

[827] Commentaires et chiffres de Benno Constantin Heisel (*Schwabinger Schattenspiele*, travail académique sous la direction de Christopher Balme et Meike Wagner, université Louis-et-Maximilien de Munich, 2013, p. 5). Franz Anselm Schmitt indique des chiffres similaires : « Les Schwabinger Schattenspiele ont organisé au total près de cinq cents représentations, dont plus de quatre cents pendant la seule exposition '*München 1908*'. » [*Die Schwabinger Schattenspiele veranstalteten insgesamt fast 500 Aufführungen, davon über 400 allein während der Ausstellung 'München 1908'.*] *Alexander von Bernus, Dichter und Alchymist, Leben und Werk,* documents réunis et présentés par Franz Anselm Schmitt*,* Nürnberg, Hans Carl, 1971, p. 63.

[828] Aachen Karlhans Kluncker, « Die Schwabinger Schattenspiele », art. cité, p. 337.

[829] Will Vesper figure dans la liste des fondateurs des Schwabinger Schattenspiele indiquée par Rolf von Hoerschelmann (Rolf von Hoerschelmann, *Leben ohne Alltag*, *op. cit.*, p. 19) et il signa une pièce d'ombres, *Der Blinde* [l'aveugle], mais sa contribution au théâtre est très peu documentée en raison du rôle qu'il joua ensuite

Le baron Alexander von Bernus (1880-1965)[830] arriva en 1902 à Munich pour étudier la littérature et la philosophie à l'université Louis-Maximilien. Avant ces années munichoises, il avait passé sa jeunesse près de Heidelberg, dans la demeure familiale, communément appelée Stift Neuburg, une ancienne abbaye à Neuburg. Il découvrit les auteurs romantiques dans la bibliothèque paternelle[831]. C'est également à cette époque que remontent sa fascination pour l'ésotérisme, la médecine naturelle et sa croyance aux esprits[832]. Pour faire renaître la tradition romantique de la ville, le jeune Alexander von Bernus s'engagea dans la Hebbel-Verein [association de Hebbel]. Alors que la musique de Richard Wagner dominait la vie culturelle de la ville, la Hebbel-Verein organisait des conférences, des représentations théâtrales, des soirées de chansons et des spectacles de marionnettes pour raviver la sensibilité aux arts populaires et faire redécouvrir les travaux d'Achim von Arnim et Clemens

---

sous le Troisième Reich : « Dans sa belle pièce d'ombres *Der Blinde*, Will Vesper, qui a malheureusement pris par la suite d'autres chemins d'ombres, a saisi ces motifs de manière particulièrement heureuse. » [*In seinem schönen Schattenspiel* Der Blinde *hat Will Vespers, der später bedauerlicherweise andere Schattenwege gegangen ist, dies Motive besonders glücklich eingefangen.*] Alexander von Bernus, *Wachsen am Wunder, Heidelberg Kindheit und Jugend*, édition établie par Franz Anselm Schmitt, Nürnberg, Hans Carl, 1973, p. 173.

[830] Voir sa biographie Mirko Sladek, Maria Schutze, *Alexander von Bernus*, Nürnberg, Hans Carl, 1981 ; et ses écrits autobiographiques cités dans ce développement.

[831] « A l'époque où j'ai découvert le romantisme en classe de seconde, il était déjà difficile de se procurer des livres des romantiques. Même dans l'édition Reclam, les écrits de Brentano, Arnim, Kerner, Tieck, Novalis, Mörike n'étaient pas disponibles à l'époque. Pour moi, cela tombait bien, car je trouvais encore dans la bibliothèque de l'abbaye de Neuburg les premières éditions des romantiques de Friedrich Schlosser, même si elles étaient incomplètes. » [*Zur Zeit, als ich in der Untersekunda mich erstmals zur Romantik hinfand, war es an und für sich schon mit Schwierigkeit verbunden, in den Besitz von Büchern der Romantik zu gelangen. Nicht einmal in der Reclamausgabe waren die Schriften von Brentano, Arnim, Kerner, Tieck, Novalis, Mörike damals erhältlich. Für mich traf es sich insofern glücklich, als ich in der Bibliothek Stift Neuburgs noch aus Friedrich Schlossers Ara gerade die Romantiker in frühen Ausgaben, wenn auch unvollständig, vorfand.*] Alexander von Bernus, *Wachsen am Wunder, Heidelberg Kindheit und Jugend*, *op. cit.*, p. 141.

[832] Dans ses mémoires, Alexander von Bernus rapporte une conversation avec son père au cours de laquelle ils se remémorent un souvenir ancien, celui d'un évènement mystérieux survenu lors de l'enterrement d'une aïeule : « Nous avons tous entendu le chant choral, pas seulement toi. Le moment que tu as perçu comme un silence soudain, c'est celui où ta grand-mère a fermé les yeux pour toujours. Il n'était alors plus nécessaire d'aller et venir. Tout à coup, nous avons entendu de la musique et un chant choral dans la rue, exactement comme tu me l'as décrit. Moi non plus, jamais je n'ai entendu un chant aussi surnaturel. Nous nous sommes approchés silencieusement de la fenêtre. J'ai poussé le rideau et j'ai ouvert. Il faisait très sombre. Les rues étaient alors à peine éclairées ; mais on voyait suffisamment au-delà du jardin pour distinguer un cortège fantomatique dans la rue. Et c'est de ce cortège que nous parvenaient la musique et le chant du chœur. Nous sommes tous restés sous le charme jusqu'à ce qu'il soit passé. Mais le plus incroyable, c'est qu'on n'entendait aucun bruit de pas, or à en juger par les voix, il y avait au moins cinquante à cent personnes — si c'était des personnes. » [*Wir alle hörten den Choral, nicht du nur. Der Augenblick, den du als plötzlich eingetretene Stille wahrnahmst, war der, in welchem deine Grossmutter die Augen schloss für immer. Da war das Ab- und Zugehen nicht mehr nötig. Auf einmal hörten wir Musik und Chorgesang von drunten auf der Strasse, genau wie du ihn mir geschildert. Auch ich habe niemals zuvor und niemals später so ganz überirdisch singen hören. Wir traten lautlos an das Fenster. Ich schob den Vorhang weg und öffnete. Es war ganz finster. Die Strassen waren damals kaum beleuchtet ; doch so viel sah man über den Vorgarten weg, dass auf der Strasse ein schemenhafter Zug auftauchte. Und von dem Zug her wehte die Musik und der Choral zu uns herüber. Wir alle standen wie im Bann, bis er vorbei war. Das Allerunbegreiflichste dabei war aber, dass man nichts von den Schritten hörte, denn nach den Stimmen zu urteilen, waren es zum mindesten fünfzig bis hundert Menschen — wenn es Menschen waren*] Alexander von Bernus, *Wachsen am Wunder, Heidelberg Kindheit und Jugend*, *op. cit.*, p. 66-68.

Brentano[833]. Avec les Schwabinger Schattenspiele Alexander von Bernus allait prolonger ses premières expériences au sein de cette association étudiante.

Le jeune baron découvrit le théâtre d'ombres en lisant *Die Reiseschatten* de Justinus Kerner. La fantaisie poétique de cette fiction biographique le fascina : « J'aimais particulièrement *Reiseschatten* de Justinus Kerner, un livre que je lis encore aujourd'hui avec le même plaisir. Le mélange singulier d'ombres fantomatiques et d'humour bizarre, grinçant et parfois cruel, donne à ce livre un caractère si particulier et si rare qu'il n'en existe pas d'autre, dans toute la littérature allemande, qui puisse lui être comparé. »[834] Alexander von Bernus écrivit sa première pièce d'ombres pendant son service militaire. Intitulée *Masken* [masques], et jouée en ombres humaines lors du carnaval de 1899, la pièce fut très favorablement accueillie par ses amis étudiants de Karlsruhe[835].

Dès son arrivée à Munich, Alexander von Bernus se rendit au cabaret des Elf Scharfrichter[836] et se lança avec son ami Freidrich Glaser dans l'édition de la revue *Freistatt, Kritische Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst* [refuge, hebdomadaire critique pour la politique, la littérature et l'art][837] dans laquelle il fit publier ses propres poèmes et les écrits d'auteurs contemporains. Il traduit également des auteurs latins, notamment le recueil des *Carmina Priapeia* [priapées][838]. Des amitiés se nouèrent dans ce nouveau milieu. Sa bibliophilie le rapprocha du poète Karl Wolfskehl et Rolf von Hoerschelmann avec lesquels il fonda en 1907 la Gesellschaft der Münchner Bibliophilen [société des bibliophiles de Munich][839] et les Schwabinger Schattenspiele. Par l'intermédiaire de Karl Wolfskehl,

---

[833] *Alexander von Bernus, Dichter und Alchymist, Leben und Werk*, documents réunis et présentés par Franz Anselm Schmitt, *op. cit.*, p. 37.

[834] « *Besonders liebte ich Justinus Kerner* Reiseschatten*, ein Buch, das ich auch heute noch mit gleicher Neigung lese. Das eigenartige Gemisch von spukhaft Schattenhaften mit bizarrem, kreusem und mitunter Breugelschem Humor gibt diesem Buch ein so besonders und seltenes Gepräge dass sich ihm vergleichen liesse.* » Alexander von Bernus, *Wachsen am Wunder, op. cit.*, p. 169.

[835] Alexander von Bernus raconte cette première expérience dans ses mémoires. Il y retranscrit le texte de la pièce avec des commentaires de mise en scène. Voir Alexander von Bernus, *Wachsen am Wunder, op. cit.*, p. 290-296.

[836] Alexander von Bernus, « Damals in München », dans *In Memoriam Alexander von Bernus, Ausgewählte Prosa aus seinem Werke*, édition établie et présentée par par Kasimir Edschmid et Otto Heuschele, *op. cit.*, p. 18-20.

[837] Sous la direction d'Alexander von Bernus et Friedrich Glaser, l'hebdomadaire semble avoir eu une certaine importance : « [il] contribua à déterminer la vie littéraire munichoise de l'époque de 1902 à 1905 d'une manière dont on ne se souvient plus aujourd'hui. » [*...die das damalige Münchner literarische Leben von 1902 bis 1905 in heute nicht mehr erinnerter Weise mitbestimmte.*] *In Memoriam Alexander von Bernus, Ausgewählte Prosa aus seinem Werke*, édition établie et présentée par Kasimir Edschmid et Otto Heuschele, *op. cit.*, p. 37.

[838] Alexander von Bernus, *Carmina Priapeia*, Schuster und Loeffler, Berlin/Leipzig, 1905.

[839] Voir Eberhard Köstler, « Bücher Bücher Bücher, Aus der Blütezeit der Münchner Bibliophilie », dans Ute Schneider (dir.), *Imprimatur, Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*, Wiesbaden, Harrassowitz 2009, p. 279. Concernant l'esprit qui animait ces cercles de bibliophiles, on pouvait lire, dans un hebdomadaire consacré à la bibliophilie au tournant du siècle : « Livres — livres — livres — livres — quatre fois : c'est la mer sans limites, où l'inexpérimenté se noie, où le nageur joyeux s'abandonne avec jubilation à l'élément aimé. Le livre témoigne de ces délices...» [*Bücher — Bücher — Bücher — Bücher- viermal : das bedeutet das grenzenlose Meer, darin der Unerfahrne ersäuft, der frohe Schwimmer mit Jauchzen sich dem geliebten Element hingibt. Solcher Wonnen Zeugnis ist das Buch...*] Georg Witkowski, *Zeitschrift für Bücherfreunde*. Cité dans Manfred Schlösser, *Karl Wolfskehl 1869-1969, Leben und Werk in Dokumenten*, Darmstadt, Agora, 1969, p. 35.

Alexander von Bernus pénétra les sociétés mystico-poétiques de Schwabing. Karl Wolfskehl était un disciple fervent de Stefan George. Après des études en germanistique, il avait intégré le cercle de Stefan George et écrivait dans sa revue *Blätter für die Kunst*[840]. Il traduisit également des textes en ancien allemand[841]. Il était une figure charismatique de la bohème munichoise et sa maison un lieu de rencontre entre artistes et intellectuels[842]. Alexander von Bernus y fit la connaissance des membres du cercle poétique, très fermé, de Stefan George. Tout en restant imperméable à certains aspects, il ne fut pas indifférent à l'esthétique poétique et au mode de vie qui y étaient cultivés[843]. Stefan George eut même sa chambre à l'abbaye de Neuburg :

> Je reconnais l'impérialisme spirituel de George, je sais qu'il a ouvert une nouvelle voie, et qu'une grande force émane constamment de lui. Tout cela, que je maintiens, n'est aucunement ébranlé par ce qui suit. [...] J'ai fait de l'une des chambres les plus remarquables de l'abbaye, la chambre de George, en signe de

---

[840] Voir les rappels biographiques dans Sonia Schott, « Karl Wolfskehl et la modernité poétique », *Germanica*, 2016, p. 67-81 ; et le matériel documentaire réuni dans Manfred Schlösser, *Karl Wolfskehl 1869-1969, Leben und Werk in Dokumenten*, Darmstadt, Agora, 1969.

[841] « Les plus anciennes poésies allemandes, dont seuls les germanistes avaient connaissance jusqu'à présent, sont présentées au grand public dans une précieuse publication de la maison d'édition Insel (Leipzig 1909, cinq marks). Les proverbes et les bénédictions, dont les textes en ancien haut allemand ont été rédigés par Friedrich von der Leyen, germaniste munichois, et traduits dans notre langue actuelle par Karl Wolfskehl, l'un des membres les plus anciens et les plus connus du cercle poétique de George, résonnent comme un accord tonitruant venu des temps anciens, comme les notes d'une harpe légendaire, comme le son d'un cor militaire. » [*Die ältesten deutschen Dichtungen, von denen bisher nur die Germanisten wussten, werden in einer wertvollen Veröffentlichung des Insel-Verlags (Leipzig 1909, fünf Mark) der Allgemeinheit bekannt gemacht. Wie ein dröhnender Akkord aus Urtagen her, wie Klänge sagenhafter Harfe, wie Schall des Heerhorns tönen die Sprüche und Segen, deren althoch- deutsche Texte Friedrich von der Leyen, der Münchner Germanist, philologisch redigiert, und die Karl Wolfskehl, eines der ältesten und bekann testen Mitglieder des Georgeschen Dichterkreises in unsere heutige Sprache übertragen hat*.] Ernst Schur, « Die ältesten deutschen Dichtungen », *Die Rheinlande*, janvier 1910, p. 40.

[842] Alexander von Bernus écrivait à son sujet : « Grâce à un don inné de Wolfskehl pour la sociabilité, avec un art qui n'avait rien de conventionnel, et pour lequel son épouse Hanna le complétait très heureusement, sa maison à Munich fut pendant des années le point de rencontre de presque tout le Munich intellectuel et artistique, et son 'jour fixe' hebdomadaire donnait l'occasion de faire la connaissance de personnes toujours nouvelles, parfois les plus étranges. » [*Durch eine Wolfskehl angeborene, in ihrer Art und Weise keineswegs herkömmliche Begabung zur Geselligkeit, wobei ihn seine Gattin Hanna sehr glücklich ergänzte, war sein Haus in München Jahre hindurch der Treffpunkt fast des ganzen geistig-künstlerischen Münchens, und sein allwöchentlicher* jour fixe *gab wechselnde Gelegenheit, immer neue Menschen, mitunter die absonderlichsten, kennen zu lernen*.] *In Memoriam Alexander von Bernus, Ausgewählte Prosa aus seinem Werke*, édition établie et présentée par Kasimir Edschmid et Otto Heuschele*, op. cit.*, p. 45.

[843] Dans le chapitre « Ma rencontre avec Karl Wolfskehl » [*Meine Begegnung mit Karl Wolfskehl*], Alexander von Bernus indique : « Moi-même, je n'ai jamais fait partie du George-Kreis et je me suis immunisé dès le début contre toute emprise. La vénération idolâtre et aveugle et cette soumission solennelle du regard envers le maître de ceux qui lui étaient attachés étaient quelque chose qui contredisait tout mon être. Et je n'ai jamais compris que même Karl Wolfskehl, qui était lui-même un poète de très haut niveau, puisse être ainsi complètement sous l'emprise de Stefan George. » [*Ich selbst habe niemals dem Stefan George-Kreis angehört und von Anfang an gegen jede Besitzergreifung mich bewusst immun gemacht. Die blinde abgöttische Verehrung und dieses förmlich demütige Aufsehen der ihm Zugetanen zum Meister war etwas, das meinem ganzen Wesen widersprach, und ich habe es nie begriffen, dass Karl Wolfskehl, der selbst ein Dichter von so hohen Graden war, so völlig in dem Bann Stefan Georges stehen konnte. Ihm gegenüber aber dieses zu äussern, wäre, damals wenigstens, unmöglich gewesen, denn es hätte unsere Freundschaft gekostet*.] *In Memoriam Alexander von Bernus, Ausgewählte Prosa aus seinem Werke*, édition établie et présentée par Kasimir Edschmid et Otto Heuschele*, op. cit.*, p. 37.

> la grande vénération qu'un duc allié (pour rester dans l'image) voue à son empereur. Mais je ne me prive d'aucune liberté, je vis entièrement pour moi-même et dans ma province ![844]

Les relations se tendaient et bientôt, Stefan George et le cercle des Kosmiker ne seraient plus les bienvenus à l'abbaye de Neuburg[845] où Alexander von Bernus vivait désormais. Une partie de la troupe munichoise s'y rassemblait encore chaque année[846] et des représentations publiques s'y tenaient, les nuits d'été, mais l'alchimie et l'anthroposophie eurent de plus en plus d'importance dans la vie d'Alexander von Bernus et de sa compagne, Adelheid von Sybel-Bernus. L'un des membres fondateurs des Schwabinger Schattenspiele, Karl Thylmann (1888-1916), qui fabriqua des silhouettes et écrivit une pièce (jamais représentée), fut aussi particulièrement intéressé par l'anthroposophie. Il participa aux soirées de plus en plus mystiques de Neuburg et, tandis qu'Alexander von Bernus se consacrait à l'alchimie, Karl Thylmann plongea dans une forme de mysticisme chrétien[847].

Parmi les peintres et dessinateurs qui collaborèrent aux Schwabinger Schattenspiele, les deux principaux furent Dora Polster (1884-1958) et Rolf von Hoerschelmann (1885-1947). Tous deux se formèrent à l'école de Debschitz. Fondée en 1902 par Hermann Obrist et Whilelm Debschitz, cette école devait offrir aux étudiants en art une méthode d'enseignement alternative à celle de l'académie des Beaux-Arts et des écoles d'arts appliqués. Appelée Lehr und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst [atelier d'apprentissage et d'essai pour les arts libéraux et appliqués], l'école associait l'apprentissage technique aux conférences et aux cours magistraux, et organisait des visites de collections. La création devait se fonder sur l'observation de la nature (de ses structures complexes et ramifiées), sur le dessin de mémoire et sur l'autonomie de la forme artistique (qui devait se déployer selon ses logiques propres). Exclues de la formation académique, de nombreuses femmes artistes

---

[844] « *Ich erkenne das geistige Kaisertum George an, ich weiss, dass er die neue Flut in Umlauf brachte, auch dass beständig eine grosse Kraft von ihm ausgeht. All das ist feststehend und bleibt von dem Nachfolgenden unberührt.* […] *Ich habe auf dem Stift eines der ausgeprägtsten Zimmer zum George-Zimmer gemacht, als Zeichen der hohen Verehrung, die ein verbündeter Herzog (um etwa in dem Bilde zu bleiben) dem Kaiser darbringt. Jedoch begebe ich mich damit keiner Freiheit, ich lebe ganz mir selber und meiner Provinz !* » Lettre d'Alexander von Bernus à Karl Wolfskehl, 26 décembre 1909. Cité dans *Alexander von Bernus, Dichter und Alchymist, Leben und Werk*, documents réunis et présentés par Franz Anselm Schmitt, *op. cit.*, p. 82-83.

[845] Le 25 mai 1911, Alexander von Bernus écrivait à son ami Alfred Kubin que les Kosmiker n'étaient plus les bienvenus chez lui (lettre citée dans *Alexander von Bernus, Dichter und Alchymist, Leben und Werk*, documents réunis et présentés par Franz Anselm Schmitt, *op. cit.*, p. 85).

[846] Parmi les documents rassemblés par Franz Anselm Schmitt, une annonce de ces représentations à Stift Neuburg est reproduite : « Schwabinger Schattenspiele, abbaye de Neuburg. Au mois de juillet, tous les mercredis et dimanches de 5h à 6h30 de l'après-midi. Prix des places 3 marks, places debout 1 mark. » [*Schwabinger Schattenspiele Stift Neuburg. Im Monat Juli jeden Mittwoch und Sonntag von 5-6½ Uhr nachmittags. Preise Plätze Mk.3. —, Stehplätze Mk.1.—.*] *Alexander von Bernus, Dichter und Alchymist, Leben und Werk*, documents réunis et présentés par Franz Anselm Schmitt, *op. cit.*, p. 91.

[847] Voir la notice biographique dans Friedrich Wilhelm Bautz, Traugott Bautz, *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Herzberg, Traugott Bautz, 1996, vol. 11, p. 827.

suivirent les enseignements de l'école de Deschitz[848] qui, selon Rolf von Hoerschelmann, devint « la pépinière la plus complète d'enfants modernes de Schwabing, pour la plupart de sexe féminin »[849]. Dora Polster intégra l'école à dix-sept ans et y acquit des compétences multiples. Bien que son activité dans l'illustration lui fût économiquement plus profitable, elle explora de nombreux autres domaines et développa une polyvalence, artisanale et artistique, dont témoigne son travail aux Schwabinger Schattenspiele[850]. Première artiste plasticienne des Schwabinger Schattenspiele, elle conçut tout le dispositif technique du théâtre, ainsi que les décors et les figures des premières pièces, avant d'être en partie éclipsée par l'arrivée de Rolf von Hoerschelmann. Hormis les décors et les silhouettes qu'elle réalisa, son travail pour le théâtre d'ombres n'est documenté que par le témoignage de celui qui serait son futur mari, le poète Hans Brandenburg :

> […] elle s'est attelée avec enthousiasme à sa jolie tâche. Si inhabituelle qu'elle lui fût, les scènes et les personnages jaillirent aussitôt de sa fraîche imagination et de sa main habile [...]. Certes, dès le début, elle n'était pas prévue comme seule renfort artistique, [...] mais c'est à elle que revint le mérite d'être la première à créer le style pour tous les autres, à inventer et à expérimenter tout le dispositif technique, la conduite et la mobilité des personnages, les moyens de la petite machinerie et de la lumière, car il n'y avait aucune instruction ni héritage immédiat. C'est pourquoi ce fut pour elle une expérience douloureuse d'être de plus en plus évincée par son camarade de classe de Debschitz, Rolf von Hoerschelmann.[851]

Celui-ci, après ses études à Debschitz, était devenu dessinateur et collectionneur[852]. Il conservait les livres rares et des dessins anciens mais aussi les *Bilderbogen* [feuilles volantes], des jeux de cartes, des cartes de visite, des cartons d'invitation, des silhouettes, des *ex-libris* et des photographies qui

---

[848] Voir le développement consacré aux Lehr- und versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst dans Helmut Bauer, *Schwabing, Kunst und Leben um 1900*, Munich, Nazraeli, 1998, tome 1, p. 136-142.

[849] Rolf von Hoerschelmann, *Leben ohne Alltag*, *op. cit.*, p. 98.

[850] Voir les éléments biographiques rassemblés par Benno Constantin Heisel (*Schwabinger Schattenspiele*, travail académique sous la direction de Christopher Balme et Meike Wagner, *op. cit.*, p. 31-35) à partir de différentes ressources, parmi lesquelles, l'étude de Dagmar Rinker (*Die Lehr- und Versuch-Ateliers für Angewandte und Freie Kunst, Debschitz-Schule, Munich, 1902-1914*, Munich, Utzverlag, 1993, p. 76 et suivantes), une édition des contes de Grimm, illustrée par Dora Polster (*Deutsche Märchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, édition établie par M. Thilo-Luyken et illustrée par Dora Polster, Ebenhausen, Langewiesche-Brandt, 1920), et les souvenirs de Hans Brandenburg (*München leuchtete, Jugenderinnerungen*, Munich, Neuner, 1953).

[851] « […] *sie ging mit Begeisterung an ihre hübsche Aufgabe. So ungewohnt ihr diese war: Szenen und Figuren entsprossen alsbald ihrer frischen Phantasie und geschickten Hand,* [...] *Wohl war sie von Anfang an nicht als einzige künstlerische Kraft vorgesehen,* [...] *aber sie hatte den Erfolg zu machen, als erste den Stil für alle übrigen zu schaffen und auch die ganze technische Einrichtung, die Führung und Beweglichkeit der Figuren, die Mittel der kleinen Maschinerie und des Lichts zu erfinden und auszuprobieren, denn es fehlte an jeder Anleitung und jeder unmittelbaren Überlieferung. Darum war es für sie eine schmerzliche Erfahrung, dass sie von ihrem Debschitz-Mitschüler und Kameraden Rolf von Hoerschelmann mehr und mehr verdrängt wurde.* » Hans Brandenburg, *München leuchtete, Jugenderinnerungen*, Munich, Neuner, 1953, p. 174. Cité dans Benno Constantin Heisel, *Schwabinger Schattenspiele*, travail académique sous la direction de Christopher Balme et Meike Wagner, *op. cit.*, p. 32.

[852] Voir sa biographie Eva-Maria Herbertz, *« Der heimlich König von Schwabylon », Der Graphiker und Sammler Rolf von Hoerschelmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Munich, Allitera, 2005.

documentaient ses années de bohème à Schwabing[853]. Surnommé « le roi secret de Schwabylon » [*der heimlich König von Schwabylon*], il faisait partie de nombreux cercles[854]. Il fournit énormément de silhouettes aux Schwabinger Schattenspiele*,* conçut également des affiches, des tracts…[855]. En parallèle, il collaborait aux revues *Simplicissimus*, aux *Fliegende Blätter* [les feuilles volantes], à *Licht und Schatten* et à *Jugend*, et il illustra des ouvrages parmi lesquels *Das schwarze Bilderbuch* [le livre noir illustré] d'Alexander von Bernus[856]. Emil Preetorius (1883-1973) conçut également des silhouettes et des décors pour les Schwabinger Schattenspiele. Il fut une personnalité importante du Jugendstil munichois, et contribua au renouveau de l'art du livre en Allemagne. Il réalisait des *ex-libris* et des illustrations d'ouvrages, parmi lesquels *Peter Schlemihl* (1907) d'Albert von Chamisso, qu'il orna de frises et de scènes silhouettées. Il dessinait aussi pour les revues *Simplicissimus*, *Jugend* et pour le *Ulk* berlinois[857].

---

[853] Voir le développement sur cette riche collection « Les archives de Schwabing » [*Das Schwabin-Archiv*] dans Helmut Bauer, *Schwabing, Kunst und Leben um 1900*, Munich, Nazraeli, 1998, tome 1, p. 24.

[854] « C'est par cette constatation singulière que Max Unold rend hommage à son ami dans sa nécrologie : 'Les cercles dans lesquels Hoerschelmann évoluait étaient étonnants par leur nombre, surprenants par leur diversité, et chacun de ces cercles signifiait pour lui une autre manière d'être impliqué. Il y avait d'abord les collègues professionnels avec lesquels le peintre et dessinateur se réunissait, mais ensuite, par exemple après une réunion pour une exposition, il se rendait dans une maison où, en plus de lui, des armateurs et de grands industriels étaient invités à prendre le thé. On le voyait régulièrement lors des premières, notamment au Kammerspiele, s'asseoir ensuite avec les acteurs et les actrices, dans leur restaurant habituel, où le succès de la soirée était fêté et discuté sans fin. Cela ne l'empêchait pas de retrouver plus tard dans la soirée d'autres amis, par exemple autour d'un punch, pour un anniversaire ou une fête de carnaval.' » [*Mit dieser ausserordentlichen Feststellung würdigt Max Unold in seinem Nachruf den Freund : 'Erstaunlich an Zahl, merkwürdig durch ihre Unterschiedlichkeit waren die Kreise, in denen Hoerschelmann sich bewegte, und jeder dieser Zirkel bedeutete für ihn eine andere Art des Beteiligtseins. Da gab es zunächst die eigentlichen Berufskollegen, mit denen der Maler und Zeichner sich traf, aber anschliessend etwa an eine Ausstellungsberatung ging er in ein Haus, wo ausser ihm Schiffsreeder und Grossindustrielle zum Tee geladen waren. Bei Premieren, zumal in den Kammerspielen, sah man ihn regelmässig, und hernach sass er mit den Schauspielern und Schauspielerinnen in ihrem Stammrestaurant, wenn der Erfolg des Abends gefeiert und endlos besprochen wurde. Was ihn nicht hinderte, später am Abend sich noch mit anderen Freunden, beispielsweise bei einer Geburtstagsbowle oder auf einem Faschingsfest zu treffen.'*] Eva-Maria Herbertz, *« Der heimlich König von Schwabylon », Der Graphiker und Sammler Rolf von Hoerschelmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, *op. cit.*, p. 70.

[855] *Ibid.*, p. 28-32.

[856] Rolf von Hoerschelmann, *Das schwarze Bilderbuch*, avec les vers d'Alexander von Bernus, Munich, Martin Mörike, 1911. Voir les indications fournies par Eva-Maria Herbetz sur ces années très productives : « Après ses années à l'école Debschitz, Hoerschelmann a collaboré pendant un certain temps au *Simplicissimus*, aux *Fliegende Blätter* et à différentes feuilles de bibliophilie ; il a réalisé des dessins, par exemple pour *Jugend* et *Licht und Schatten*, et a participé à ses premières expositions dans des salons d'art. En 1913 paraît *Allerlei Geister* [esprits en tout genre] d'August Kopisch, le deuxième livre qu'il a illustré […]. » [*Nach den Jahren an der Debschitz-Schule, war Hoerschelmann eine Zeitlang Mitarbeiter beim* Simplicissimus*, bei den* Fliegenden Blättern *und verschie- denen Bibliophilenblättern, fertigte Zeichnungen an, zum Beispiel für die* Jugend *und* Licht und Schatten*, und nahm an ersten Ausstellungen in Kunstsalons teil. 1913 erscheint mit* Allerlei Geister *von August Kopisch das zweite von ihm illustrierte Buch*] Eva-Maria Herbertz, *« Der heimlich König von Schwabylon », Der Graphiker und Sammler Rolf von Hoerschelmannin Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, *op. cit.*, p. 71.

[857] Voir la notice biographique de Ulrike Krone-Balcke dans *Neue Deutsche Biographie*, 2001, en ligne [https://www.deutsche-biographie.de/pnd118596225.html#ndbcontent], consulté le 24 mai 2024.

Concernant l'accompagnement musical, Wilhelm Petersen (1890-1957), ami d'enfance de Karl Thylmann, composa la musique à partir de 1908 et put occasionnellement prêter sa voix aux silhouettes[858]. Il écrivait aussi des poèmes[859], fréquenta le cercle de Stefan George et, devenu proche du couple von Bernus, s'intéressa à l'anthroposophie. Influencé par Anton Bruckner et le romantisme tardif, il composait des mélodies expressives en simplifiant l'harmonie :

> Car il voulait encore une fois essentialiser le langage musical traditionnel après les déploiements sonores du romantisme, par la simplification de la ligne et de la structure, par une approche phénoménologique des rapports musicaux fondamentaux, ce que Petersen appelait les « qualités musicales premières ». [...] L'attitude provocatrice de l'avant-garde et son rapport à la matière musicale lui étaient étrangers. [860]

III.D.2. Intimité et poésie

Tous ces artistes contribuèrent à façonner la singularité esthétique des Schwabinger Schattenspiele dont on peut imaginer les représentations à partir des décors et des silhouettes aujourd'hui conservés au Münchner Stadtmuseum [musée de la ville de Munich] et grâce aux indications fournies par la presse et les artistes eux-mêmes. Alexander von Bernus décrivait ainsi le dispositif technique de la scène :

> La scène sur laquelle ces pièces, dont la durée varie entre vingt minutes et une heure et demie, mènent leur vie d'ombres, n'est rien d'autre qu'un écran carré de papier calque de 1,15 m sur 90 cm. Derrière lui apparaissent les silhouettes en carton ou en bois. Le paysage reste bien sûr immobile durant une scène entière, les personnages sont déplacés au moyen d'une tige de guidage que l'on fait glisser dans une gorge en bois. Pour guider ces petits personnages, généralement hauts de 35 cm, il suffit d'une ou deux personnes qui, derrière la scène et en dessous, invisibles pour les spectateurs, accomplissent leur mystérieux travail. Des fils et des charnières fixés aux personnages permettent d'obtenir des gestes particulièrement impressionnants. Bien entendu, la technique exige une grande économie de gestes, mais c'est précisément ce qui donne à chaque montée et descente de la tête et de la main une signification singulière ; ce que l'acteur moderne, avec ses innombrables mouvements nerveux, ne sait que rarement donner aux gestes des moments importants. La meilleure source de lumière est le pétrole, qui permet de rendre les ombres douces et pleines.[861]

---

[858] Voir la biographie Wolfgang Mechnsner*, Wilhelm Peterson, Leben und Werk, Biographie mit thematischen Werkverzichnis*, Francfort, Thiasos, 1996.

[859] Wilhelm Petersen, *Träume und Rätsel*, illustré par Hermann Pfeiffer, Darmstadt, H. Hohmann, [1907].

[860] « *Denn er wollte die traditionelle Musiksprache nach den programmatischen Klangentfaltungen der Romantik noch einmal verwesentlichen, durch die Vereinfachung der Linie und Struktur, durch eine Art phänomenologischer Besinnung auf die musikalischen Grundverhältnisse, die Petersen 'musikalische Urqualitäten' nannte.* [...] *Ihm war die provokative Haltung der Avantgarde und deren Beziehung zum musikalischen Material wesensfremd.* » Wolfgang Mechnsner, *Wilhelm Peterson, Leben und Werk*, *op. cit.*, p. VII. Cité dans Benno Constantin Heisel, *Schwabinger Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 44.

[861] « *Die Bühne, auf der diese Stücke, deren Spieldauer sich zwischen zwanzig Minuten und anderthalb Stunden bewegt, ihr Schattendasein erleben, ist nichts anderes als eine viereckige, 1,15 m zu 90 cm grosse Scheibe von Pausleinwand. Hinter ihr erscheinen die auf Karton oder Holz gezogenen Silhouetten. Die Landschaft bleibt natürlich während einer ganzen Szene stehen, die Figuren werden mittels einer Führungsleiste, die in einer*

De la gaze teintée ou de la gélatine colorée pouvaient être utilisées pour produire ponctuellement des effets chromatiques[862] mais, comme l'indiquent les didascalies, seules des variations d'intensité lumineuse, pour modifier l'atmosphère générale, étaient réalisées. L'esthétique des silhouettes et des décors changeait en fonction des artistes. Le graphisme de Dora Polster se caractérise par un dessin très fin qui évoque les formes végétales et organiques du Jugendstil, et qui concilie la stylisation et les détails historicistes. Les silhouettes de Rolf von Hoerschelmann et Emil Preetorius se distinguent par des formes plus épaisses.

Chaque interprète pouvait assurer la voix de plusieurs personnages, comme l'indique le *Frankfurter Zeitung* [journal de Francfort] (5 juillet 1910), concernant une représentation de *Der Totengräber von Feldberg* [le fossoyeur de Feldberg]: « La salle s'est à nouveau éclairée, puis assombrie, et l'on a entendu, interprété par trois voix, *Der Totengräber von Feldberg* de Justinus Kerner. »[863] La diction s'apparentait à celle pratiquée par les Kosmiker, qui valorisait le rythme du vers :

> La manière dont les narrateurs faisaient résonner les vers en coulisses correspondait à celle qui était en usage dans le cercle de George, en accentuant nettement le rythme, de manière musicale, parfois presque en chantant. C'était la manière de parler la plus appropriée pour la scène complètement antinaturelle des ombres, qui ne devait renoncer à une forte stylisation que dans les rares cas de d'effets comiques.[864]

La professionnalisation de l'entreprise, en particulier lors de l'exposition « Munich 1908 », et la réaction critique de certains journalistes les auraient incités à partiellement renoncer à cette récitation jugée monocorde :

> [Ils] avaient pris l'habitude du style de récitation de George qui, monotone et larmoyant, scandait et psalmodiait les vers. Mais comme cette litanie suscitait une hilarité involontaire, ils se tournèrent vers la

---

Hohlkehle geschoben wird, bewegt. Zur Führung dieser kleinen, meistens 35 cm hohen Personen genügen ein bis zwei Menschen, die hinter der Bühne und unterhalb ihrer, den Zuschauern unsichtbar, ihr magisches Werk verrichten. Besonders eindrucksvolle Gebärden lassen sich durch an den Figuren befestigte Drähte und Scharniere erzielen. Selbstverständlich bedingt die Technik eine grosse Sparsamkeit der Gesten, gerade dadurch erhält aber jedes Heben und Senken des Kopfes und der Hand einen eigenartigen Bedeutungswert, den der moderne lebende Schauspieler mit seinen zahllosen nervösen Bewegungen den Gebärden der grossen Momente nur selten zu verleihen weiss. Als Lichtquelle ist Petroleum das Beste, hiermit vermag man die Schatten weich und voll zu geben. » Cité dans *Alexander von Bernus, Dichter und Alchymist, Leben und Werk*, documents réunis et présentés par Franz Anselm Schmitt, *op. cit.*, p. 49-50.

[862] Par exemple, les silhouettes de Dora Polster pour *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens* étaient colorées au moyen de gélatines et, pour la pièce *Pan*, Greta von Hoerner utilisa du carton et des morceaux de gaze pour figurer les « âmes des fleurs » [*Blümenseelen*]. Ces silhouettes sont conservées au Münchner Stadtmuseum.

[863] « *Wieder war der Raum erhellt und abermals verdunkelt, und es folgte, unter drei Stimmen verteilt, Justinus Kerners* Der Totengräber von Feldberg. » Cité dans *Alexander von Bernus, Dichter und Alchymist, Leben und Werk*, documents réunis et présentés par Franz Anselm Schmitt, *op. cit.*, p. 54.

[864] « *Die Art, wie die Sprecher hinter der Bühne die Verse ertönen liessen, entsprach der, wie sie im George-Kreis üblich war, ganz den Rhythmus betonend, musikalisch, manchmal fast singend. Es war die geeignetste Sprechweise für die gänzlich unnaturalistische Schattenbühne, die nur im Falle seltener derbkomischer Wirkungen der starken Stilisierung entraten durste.* » Rolf von Hoerschelmann, *Leben ohne Alltag*, *op. cit.*, p. 136.

> manière méprisée du style opposé, non seulement en confiant la direction du jeu à un comédien, mais en prenant eux-mêmes des cours de récitation auprès d'un professionnel de théâtre.[865]

Concernant la musique, Rolf von Hoerschelmann indiquait :

> L'épinette, le violon ou la flûte servaient de fond musical et d'accompagnement. Le compositeur était le musicien Wilhelm Peterson, qui jouait également de l'épinette.[866]

Le choix d'une telle formation permettait de recréer l'intimité de la musique de chambre avec les sonorités d'un ensemble baroque.

Un programme typique[867] se composait de plusieurs pièces et d'intermèdes musicaux (des airs lyriques interprétés par Rudolf Siegel ou des *Lieder* de Schubert par exemple). Les pièces présentées étaient de registre varié. Celles d'Alexander von Bernus, comme *Pan* ou *Estragon und Pimpernelle*, évoquent l'amour et l'éveil du désir. A côté de scènes contemplatives, comme *Idylle* d'après Salomon Gessner, de pièces à sujet religieux comme *Heiliges Spiel* [jeu sacré] d'Alexander von Bernus, ou légendaire comme *Lorely* de Joseph von Eichendorff, plusieurs pièces déploient un comique grotesque, comme *Thors Hammer* [le marteau de Thor] de Karl Wolfskehl et *St. Anton oder Der Heiligenschein* [saint Antoine ou l'auréole] de Bernus, ou des intrigues plus sombres voire macabres comme *Die Ruhe des Kalifen* [le repos du calife] de Karl Wolfskehl et *Der Totengräber von Feldberg* de Justinus Kerner. Pour l'exposition « Munich 1908 », deux pièces comiques de Franz von Pocci furent ajoutées : *Kasperl unter den Wilden* [Kasperl chez les sauvages] et *Kasperl wird reich* [Kasperl s'enrichit]. Le répertoire mélangeait ainsi des pièces d'auteurs passés, comme le poète suisse Salomon Gessner, Goethe (*Pater Brey* et des scènes de *Faust*), Franz von Pocci, les romantiques Justinus Kerner, Joseph von Eichendorff, Achim von Arnim, et des pièces d'auteurs contemporains, écrites pour les Schwabinger Schattenspiele.

---

[865] « *[Sie] hatten sich den Georgeschen Vortragsstil angewöhnt, der, monoton und larmoyant, die Verse skandierte und psalmodierte. Da diese Litanei jedoch unfreiwillige Heiterkeit erregte, schlugen sie in das verachtete Gegenteil um, indem sie nicht nur die Spielleitung einem Schauspieler übertrugen, sondern selber bei einem Theatermann Rezitationsunterricht nahmen.* » Hans Brandenburg, *München leuchtete, Jugenderinnerungen*, Munich, Neuner, 1953, p. 174. Cité dans Benno Constantin Heisel, *Schwabinger Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 67.

[866] « *Zur musikalischen Untermalung und Begleintng dieten Spinett ung Geige oder Flöte. Komponiste war der Musiker Wilhelm Peterson, der auch das Spinett spielte.* » Cité dans *Alexander von Bernus, Dichter und Alchymist, Leben und Werk*, documents réunis et présentés par Franz Anselm Schmitt, *op. cit.*, p. 50.

[867] Le programme de la soirée du dimanche 1er décembre 1907 annonçait par exemple un prélude musical de Rudolf Siegel, un prologue célébrant la mort du poète romantique Joseph von Eichendorff, une adaptation de *Pater Brey* de Goethe et deux pièces originales de Karl Wolfkskehl et Alexander von Bernus, *Wolfdietrich und die Rauhe Els* [Wolfdietrich et la sirène] et *Don juan, Eine moralische Szene mit einem unmoralischen Nachspiel* [Don Juan, une pièce morale avec un épilogue immoral] (programme des Schwabinger Schattenspiele, « Es wird gespielt : musikalisches Vorspiel von Rudolf Siegel ; Prolog 'Zu Joseph von Eichendorffs Todestag'... », décembre 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum, fonds Schwabinger Schattenspiele).
Un autre programme de septembre 1907 annonçait un préambule remarquable : un « prologue de jeux d'ombres turc » issu d'une inscription funéraire. Traduit par l'orientaliste Georg Jacob, ce poème figurait sur la tombe d'un montreur d'ombres à Bursa (programme des Schwabinger Schattenspiele, « Es wird gespielt : türkischer Schattenspielprolog, Deutsch von Prof. Dr. Georg Jacob... », tournée à Heidelberg et Francfort de septembre 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum, fonds Schwabinger Schattenspiele).

Parmi celles-ci, *Pan*, publiée dès l'année de sa création en 1907, laissa une vive impression sur le public de l'époque. Georg Jacob, orientaliste et historien du théâtre d'ombres, jugeait la pièce en ces termes : « Parmi les pièces d'ombres de Bernus, *Pan* est sans doute la plus poétique ; la magie d'une nuit de la saint Jean défile sous nos yeux, déployée dans toute sa poésie. »[868]

III.D.3. « Un nouvel art de la petite scène » : les ambitions d'Alexander von Bernus

Les Schwabinger Schattenspiele occupaient un lieu intermédiaire entre le théâtre de cabaret littéraire, comme celui des Elf Scharfrichter, et le Künstlertheater, ouvert en 1908. Rétrospectivement, Alexander von Bernus écrivait que son objectif était de proposer « un nouvel art de la petite scène, d'un degré poétique et artistique, qui n'avait pas existé jusqu'alors en Allemagne »[869]. Comme l'indique Benno Constantin Heisel[870], la polyvalence des collaborateurs (dont certains pouvaient assurer à la fois l'écriture, la présentation, la conception, la fabrication, l'animation des personnages, la composition, la publicité, l'administration) et l'apprentissage empirique de la gestion de l'établissement faisaient des Schwabinger Schattenspiele un exemple remarquable parmi les petites scènes de Schwabing, les cabarets d'artistes et les associations dramatiques. L'ambition littéraire de l'entreprise fut également assumée par l'activité d'édition des Schwabinger Schattenspiele, qui publiaient les textes, originaux ou non, de leur répertoire.

Arrivé trop tardivement à Munich pour pouvoir y assister, Alexander von Bernus avait eu des échos des tentatives théâtrales de Willy Rath au cabaret des Elf Scharfrichter. Dans un texte de présentation, imprimé dans un programme de la première saison (1907-1908) des Schwabinger Schattenspiele, Alexander von Bernus soulignait les limites de cet essai :

> Un théâtre d'ombres ouvrira ses portes cet automne à Schwabing (Munich). Jusqu'à présent, il n'y en a pas eu de permanent en Allemagne. Cela est d'autant plus étrange que l'essence onirique du théâtre d'ombres nous correspond infiniment plus qu'aux Français qui, pendant plus de cent ans et avec de brèves interruptions, eurent leur théâtre d'ombres à Paris. Toutefois, on n'y développa, outre l'aspect purement figuratif, presque que les effets comiques — dimension qui se rapproche le plus de l'aspect marionnettique. Mais le caractère particulier et profondément émouvant du théâtre d'ombres se situe entièrement ailleurs, entièrement dans l'âme. […] Le fait que les représentations du Chat noir proposées il y a quelques années à Munich par les Scharfrichter n'aient pas eu la moindre influence artistique

[868] « *Dichterisch am höchsten steht von Bernus Schattenspielen wohl der* Pan *; der Zauber einer Johannisnacht zieht, in seiner ganzen Poesie tief ausgeschöpft, an uns vorüber* » Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen-und Abendland (2), Völlig umgearbeitete*, Hanovre, Lafaire, 1925, p. 199.
[869] « *Das Ziel, das auch erreicht wurde, war eine neue Art von Kleinbühnenkunst von dichterischen und küntlerischem Rang, die es bis dahin in Deutschland nicht gegeben.* » Cité dans *Alexander von Bernus, Dichter und Alchymist, Leben und Werk*, documents réunis et présentés par Franz Anselm Schmitt, *op. cit.*, p. 49-50.
[870] Benno Constantin Heisel, *Schwabinger Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 53-54.

> prouve à quel point la forme parisienne du théâtre d'ombres, dans laquelle d'excellentes performances techniques ont été réalisées, ne peut pas nous passionner.[871]

Alexander von Bernus souhaitait créer un théâtre d'ombres fixe, dont le répertoire et l'esthétique le distingueraient du modèle du Chat noir. La tradition revendiquée était celle du Romantisme, notamment des romantiques de Heidelberg :

> Il y a cent ans, Ludwig Uhland écrivait à Justinus Kerner, alors que celui-ci lui avait envoyé sa pièce d'ombres, *König Eginhard* : « Tu devrais adapter plusieurs choses de cette manière, des romans populaires, des nouvelles, par exemple tirées des *Sept Maîtres Sages* ; tu fonderais un genre dramatique nouveau et encore inconnu des théoriciens de l'esthétique : le théâtre d'ombres ». Notre propre objectif est déjà exprimé ici. Kerner ne l'a pas poursuivi, et personne ne l'a fait après lui. Mais il a été le seul à reconnaître toute l'étendue et les caractéristiques de cet art et, avec son imagination visionnaire, à lui donner une valeur nouvelle ; il revient à plusieurs reprises sur le fait que le théâtre de marionnettes et le théâtre d'ombres sont dignes de devenir un domaine artistique durable et indépendant.[872]

Alexander von Bernus considérait les Romantiques comme des précurseurs prophétiques de la modernité. L'approche « néo-romantique » des Schwabinger Schattenspiele, qui s'appuyait sur une relecture des œuvres, n'était pas une imitation conservatrice. Il s'agissait essentiellement d'une prise de position polémique par rapport à l'époque, contre les mentalités contemporaines, matérialistes et prosaïques[873], et en faveur d'un art revigoré, repoétisé par la redécouverte de ces auteurs passés. La

---

[871] « *Ein Schattentheater wird in München-Schwabing diesen Herbst eröffnet werden. Es hat bis jetzt in Deutschland noch kein ständiges gegeben. Das ist umso merkwürdiger als das traumhafte Wesen des Schattenspiels uns ungleich mehr entspricht als dem Franzosen, der seit über hundert Jahren mit furzen Unterbrechungen in Paris seine Schattenbühne besitzt. Allerdings hat er darin neben dem rein Bildhaften fast nur die komischen Wirkungen herausgearbeitet — die Seite, die dem marionettenhaften sich am meisten nähert. Allein das Eigentümliche und tief Ergreifende des Schattenspiels liegt ganz wo anders, ganz im Seelischen.* […] *Wie wenig die Pariser Form des Schattenspiels, worin technisch Ausgezeichnetes geleistet ist, uns fesseln kann, beweist, dass die Vorführungen des Chat noir, die vor einigen Jahren von den Münchner Scharfrichtern geboten wurden, ohne irgendwelchen künstlerischen Einfluss blieben*. » Programme des Schwabinger Schattenspiele pour la première saison 1907-1908, « Die günstige anerkennende Aufnahme… », Munich, 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele).

[872] « *Vor hundert Jahren schrieb Ludwig Uhland an Justinus Kerner, als dieser ihm sein Schattenspiel* König Eginhard *geschickt hatte : 'Du solltest mehreres auf solche Art bearbeiten, Volksromane, Novellen, etwa aus den Sieben weisen Meistern ; Du würdest ein neues und den ästhetischen Theoretikern noch nicht bekanntes dramatisches Genre, das Schattenspiel, begründen.' Unser eigenes Ziel ist hier schon ausgesprochen. Kerner hat es nicht verfolgt und nach ihm Keiner. Aber er war der einzige, der diese seiner visionären Phantasie verwandte Kunst in ihrem ganzen Umfang und Charakter erkannte und darin neue Werte schuf. Und wiederholt kommt er darauf zurück, wie sehr das Puppenspiel und Schatten- spiel würdig seien, ein bleibendes und selbständiges Kunst-gebiet zu werden.* » *Loc. cit.*

[873] « Pour la compréhension du néo-romantisme, il est tout aussi nécessaire de distinguer les différentes réactions simultanées contre l'esprit de l'époque précédente, qui se manifeste en particulier dans l'art naturaliste, dans la prédominance de la science naturelle positiviste, dans le monisme de type Haeckel, dans les mouvements démocratiques et socialistes. Mais il faut aussi distinguer le néo-romantisme allemand des différentes tendances du symbolisme français. [...] La réaction contre le naturalisme et le positivisme a pris des formes et des directions très différentes. [...] Elle s'appuyait sur tout ce qui contrastait avec le présent bourgeois, elle admirait autant l'exemple des princes solitaires que les attraits de la bohème. Elle s'est jointe aux efforts pour développer les arts décoratifs suivant les modèles anglais et est-asiatiques. » [*Ebenso notwendig ist für das Verständnis der N. die Sonderung zwischen den verschiedenen gleichzeitigen Reaktionen gegen den Geist der voraufgehenden Epoche, der sich besonders in der naturalistischen Kunst, in der Vorherrschaft der positivistischen Naturwissenschaft, in*

programmation de pièces écrites par Justinus Kerner, Ludwig Tieck ou Johann Wolfgang von Goethe[874] permettait de faire revivre la fantaisie formelle de ces œuvres. Alexander von Bernus voulait à la fois faire connaître le corpus historique, matriciel de son entreprise, et faire fructifier cet héritage par des créations originales. *Pan*, sous-titrée « une pièce d'ombres romantique », est peut-être l'exemple le plus probant. Alexander von Bernus s'y réapproprie l'héritage romantique en plaçant son esthétique sous l'égide de Goethe et de ses odes à la nature qui ponctuent *Faust* (I et II). La référence se devine au début de la pièce quand un jeune homme d'église, séduit par la fille d'un prêtre, célèbre la nature, embellie par le solstice d'été :

> LE SEMINARISTE.
> C'est comme si la nature s'était parée de ses plus beaux atours à l'occasion de la Saint-Jean. La Création s'est en quelque sorte libérée de ses entraves. La nuit, les feux sont allumés et la coupe tourne au son de la musique et de la danse. C'est pour ainsi dire une nuit romantique, un vestige du paganisme germanique, à peu près comparable aux fêtes paniques des Anciens. C'est là que le classicisme et le romantisme se marient.[875]

Ainsi formulée, l'idée d'une réunion des esprits romantiques et classiques, en cette nuit de solstice, fait écho aux deux nuits de Walpurgis. Dans le second *Faust*, la « Nuit de Walpurgis classique » fait pendant

---

dem Monismus Haeckelscher Prägung, in demokratischen und sozialistischen Bewegungen darstellt. Aber auch von den verschiedenen Richtungen des frz. Symbolismus ist die dt. N. zu unterscheiden. […] *Die Reaktion gegen Naturalismus und Positivismus erfolgte in sehr verschiedenen Formen und von sehr verschiedenen Richtungen her.* […] *Sie stützte sich auf alle Arten des Kontrastes zur bürgerlichen Gegenwart, sie bewunderte das Vorbild einsamer Fürsten ebenso wie die Lockungen der Boheme. Sie trat in Wechselwirkung zu den Bestrebungen, das Kunstgewerbe nach engl. und ostasiat.*] Article « Neuromantik » dans Paul Merker, Wolfgang Stammler (dir.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin, De Gruyter und Co., 1928, p. 495-496. « Il faudrait éviter d'utiliser le terme de néo-romantisme comme un terme générique, et encore plus comme un terme stylistique intemporel, par analogie avec le 'néoclassicisme'. En effet, la prédominance de ce genre de considérations partielles empêche une définition plus précise et différenciée des différentes possibilités de la modernité contre-naturaliste ; sa force innovante et sa signification pour l'avenir sont niées par le retour au passé — déjà exprimé par le terme 'néo-romantisme'. » [*Die Verwendung des Ausdrucks Neuromantik als eines übergreifenden Sammelbegriffs, erst recht als eines überzeitlichen Stilbegriffs in Analogie zu 'Neoklassizismus' sollte vermieden werden. Denn durch solche Dominantsetzung von Teilaspekten wird eine genauer differenzierende Bestimmung unterschiedlicher Möglichkeiten der gegennaturalistischen Moderne eher verhindert ; deren innovative Kraft und Zukunftsbedeutung werden mit der — schon im Begriffsnamen Neuromantik ausgedrückten Rückbindung an die Vergangenheit negiert.*] Jürgend Viering, « Neuromantik », dans Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Klaus Weimar (dir.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin/New York, 2007, p. 707- 709, p. 707.

[874] Une brochure annonçant les pièces de la saison 1907-1908 indique entre autres : « Goethe, *Pater Brey* », « Ludwig Tieck, *Leben und Tod des kleinen Rothkäpchens* », « Justinus Kerner, *Der Totengräber von Feldberg* ». Programme des Schwabinger Schattenspiele pour la première saison 1907-1908, « Die günstige anerkennende Aufnahme… », Munich, 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele).

[875] « *DER PREDIGTAMTSKANDIDAT.*
Es ist, als habe die Natur besonders festlich sich geschmückt, weit heut Johannistag. Die Kreatur hat gewissermassen ihrer Fesseln sich entledigt. Nachts werden dann die Feuer angesteckt und bei Musik und Tanz kreist der Becher. Es ist sozusagen eine romantische Nacht, ein Überbleibsel des germanischen Heidentums, etwa den panischen Festen der Alten vergleichbar. Hier ist es, wo Klassik und Romantik sich vermählen. » Alexander von Bernus, « Pan, Romantisches Schattenspiel », *Sieben Schattenspiele*, Munich, Georg Müller, 1910, p. 62.

à la « Nuit de Walpurgis » du premier, que l'on devine en creux « romantique ». Le diptyque, qui révèle la puissance mystérieuse et le vitalisme communs à deux mondes *a priori* opposés (celui des sorcières nordiques d'un côté, et celui des divinités grecques de l'autre) semble avoir inspiré à Alexander von Bernus les considérations du séminariste. Sa tirade, prononcée au début de la pièce, en fait le réceptacle d'un idéalisme à la fois dionysiaque et apollinien. Les filiations revendiquées par Alexander von Bernus se fondaient également sur des connaissances historiques plus précises, fournies par les recherches de Georg Jacob, un orientaliste pionnier du début du siècle, qui documenta les premières tentatives des auteurs romantiques. Les travaux de Georg Jacob permettaient en outre au fondateur des Schwabinger Schattenspiele d'inscrire son entreprise dans une histoire plus longue du théâtre d'ombres :

> L'histoire du théâtre d'ombres, qui remonte en Inde aux premiers siècles de notre ère et qui a lentement fait son chemin vers l'Ouest jusqu'à sa première apparition en Occident vers 1650, est un sujet bien plus vaste en soi. Georg Jacob, orientaliste à l'Université d'Erlangen, le premier à avoir mené des recherches scientifiques dans ce domaine, a récemment publié un ouvrage volumineux imprimé sur papier brun : *Geschichte des Schattentheaters* [histoire du théâtre d'ombres] (Berlin, Mayer und Müller, 1907), une compilation de plusieurs écrits antérieurs, fondamentale et digne d'intérêt, comme seule vue d'ensemble historique et sérieuse. « L'astre du romantisme se trouve sous la lumière réjouissante du renouveau, et il est certain qu'un jour se lèvera l'esprit qui conduira les tâches qui l'attendent vers le plus grand accomplissement ». Ainsi se conclut le livre.[876]

Cette assise poétique et scientifique, qui appuyait les ambitions artistiques du projet et distinguait nettement les Schwabinger Schattenspiele des scènes de variétés et des cafés-concerts, contribua à nourrir une nouvelle vision de l'art théâtral, comparable à celui qu'envisageaient au même moment les fondateurs du Künstlertheater (1908-1909), Georg Fuchs, Fritz Erler, Max Littmann et Adolf Hildebrand. Alexander von Bernus proposait une voie possible à l'art dramatique pour échapper au naturalisme, comme le ferait à son ouverture en mai 1908 ce théâtre expérimental, en concevant une scénographie sans profondeur, telle que l'avait théorisée Georg Fuchs sous le nom de « scène relief » [*Reliefbühne*][877]. En annihilant l'effet de perspective, cette scénographie désamorçait l'illusionnisme,

---

[876] « *Das Historische des Schattentheaters, das sich in Indien bis in die frühesten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung zurück — verfolgen lässt und langsam seinen Weg nach Westen nahm, bis es zum erstenmal um 1650 im Abendlande auftaucht, ist ein weitausgedehntes Feld für sich. Von dem Orientalisten an der Universität in Erlangen, Professor Dr. Georg Jacob, dem ersten, der hier wissenschaftlich forschte, ist vor kurzem ein gedrängtes wohlgedrucktes Werk erschienen :* Geschichte des Schattentheaters *(Berlin, Mayer und Müller, 1907), eine Zusammenfassung mehrerer vorangegangener Einzelschriften, grundlegend und beachtenswert als einziger historisch ernster Überblick. — 'Das Gestirn der Romantik steht im erfreulichen Lichte der Erneuerung, und sicherlich wird dereinst der Meister erstehen, welcher jene Aufgaben, die seiner harren, der grössten Vollendung entgegenführt.' So schliesst das Buch.* » Programme des Schwabinger Schattenspiele pour la première saison 1907-1908, « Die günstige anerkennende Aufnahme… », Munich, 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele).

[877] « *Das Künstlertheater hat eine 'Reliefbühne'. Es ist so vergnüglich als erschrecklich, aus den Erörterungen, welche dieses Wort 'Reliefbühne' ausgelöst hat* […]. » Georg Fuchs, *Die Revolution des Theater, Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, Munich, Georg Müller, 1909, p. 94.

auquel Georg Fuchs appelait à renoncer dans son manifeste de 1905 *Die Schaubühne der Zukunft* [le théâtre de l'avenir][878] :

> Le développement du théâtre conventionnel lui-même nous a prouvé que ce théâtre, avec ses coulisses, ses portants, ses praticables, sa rampe, ses frises et ses cintres, était totalement obsolète ; c'est pourquoi nous disons : assez de rampes, de coulisses, de praticables, de maillots rembourrés, assez de théâtre stéréoscopique ! Tout cet univers faux de papier mâché, de fil de fer, de toile à sac et de clinquant est mûr pour la chute ![879]

Les représentations du Künstlertheater suscitèrent de nombreuses réactions et alimentèrent les débats de l'époque sur la manière de réformer le théâtre pour accentuer sa dimension plastique et ses effets esthétiques. Les jeux d'ombres et de lumière y furent particulièrement remarqués :

> La lumière est l'élément primordial des représentations du Künstlertheater ; c'est elle qui donne le plus de liberté à l'imagination.
> Pas de rampe, ou du moins extrêmement réduite : une ouverture circulaire pratiquée dans le plancher du proscenium, livre parfois une faible lumière qui s'est reflétée tout d'abord sur une bande métallique : lumière à peine sensible et qui donne une légère couleur au plancher. Les acteurs sont toujours éclairés par le fond et par les frises ; ils se présentent toujours en relief, c'est une des innovations les plus heureuses du nouveau théâtre. La scène de Faust et du famulus est, à ce point de vue, d'une suprême beauté. Les deux silhouettes noires se détachent puissamment sur le fond noir des collines plongées dans la nuit, le dialogue se poursuit, et l'histoire du barbet, presque toujours comique, acquiert alors une vigueur inconnue, et un caractère fantastique inégalé.[880]

Les Schwabinger Schattenspiele et le Künstlertheater, comme les scènes symbolistes des années 1890 à Paris, Bruxelles ou Barcelone, partageaient le même rejet viscéral du théâtre commercial et dénonçaient avec la même insistance la dénaturation de l'art par les considérations marchandes. Par de telles expérimentations, ils espéraient redonner à l'art théâtral une valeur intrinsèque. Aux Schwabinger Schattenspiele, la séance théâtrale devenait une expérience synesthésique et lyrique où la poésie visuelle du clair-obscur rejoignait le travail des métaphores. Ces recherches sur l'essence du medium, littéraire et visuel, ont donné forme à un théâtre d'ombres empreint de spiritualité.

---

[878] Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin/Leipzig, Schuster und Loeffler, 1905.

[879] « *Die Entwicklung des konventionellen Theaters selbst hat uns bewiesen, dass die ganze Guckkastenbühne samt Kulissen und Soffitten, samt Prospekten und Versatzstücken, samt Rampenlicht und Schnürboden überflüssig ist, dass wir uns da mit einem Apparate schleppen, der jede Entfaltung echter, moderner Kunst ausschliesst. Drum : fort mit dem Schnürboden ! Fort mit dem Rampenlicht ! Fort mit den Versatzstücken, Prospekten, Soffitten, Kulissen und wattierten Trikots ! Fort mit der Guckkastenbühne ! Fort mit dem Logenhause ! Diese ganze Talmiwelt aus Pappendeckel, Draht, Sackleinwand und Flitter ist reif zum Untergang !* » Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin/Leipzig, Schuster und Loeffler, 1905.

[880] Robert Brussel, « La saison à Munich, le Künstlertheater (de notre envoyé spécial), Munich 18 août », *Le Figaro*, 20 août 1908.

Dans ses mémoires, Rolf von Hoerschelmann reparcourait ainsi la brève existence des Schwabinger Schattenspiele :

> L'effet spécifique de ce spectacle, entièrement dédié à la poésie, fut très remarqué par le public et la presse, au-delà de toute attente. Des critiques connus annoncèrent avec enthousiasme le début d'une nouvelle ère théâtrale (le Künstlertheater n'était pas encore né) [...]. La nouveauté et l'originalité étaient si excitantes que tous les magazines illustrés publièrent des articles riches en images, les journaux étrangers et d'outre-mer en parlèrent. [...] Nous avons joué trois hivers à Schwabing et un été à l'exposition[881], puis les Schwabinger Schattenspiele se déplacèrent dans la vallée du Neckar, dans les environs immédiats de Heidelberg, où le dernier chapitre du romantisme se joua, dans un ancien monastère, au milieu du parc et de ses arbres bruissants au bord du fleuve.[882]

Comme le Künstlertheater, le théâtre d'ombres de Schwabing fut une expérience aussi ambitieuse qu'éphémère qui cristallisa, dans un temps très restreint, les aspirations communes d'hommes de théâtre, de poètes et de plasticiens. Très liée au contexte, l'expérience pouvait difficilement se pérenniser comme telle. Sur la fin des Schwabinger Schattenspiele, Alexander von Bernus écrivait :

> Lorsque les Schwabinger Schattenspiele ont fermé leurs portes en 1912, la véritable ère de Schwabing, qui avait commencé en 1901 avec les Elf Scharfrichter, était terminée. Quelque chose d'indéfini et d'oppressant flottait déjà dans l'air à cette époque et ne permettait pas à la merveilleuse impartialité du jeu et de la vie de s'installer.[883]

On peut identifier deux héritiers immédiats des ombres de Schwabing : le pédagogue Leo Weismantel (1888-1964) qui a ouvert la voie à un théâtre d'ombres amateur, le plus souvent destiné aux jeunes, et l'artiste silhouettiste Ernst Moritz Engert (1892-1986), qui a prolongé l'approche artistique des Schwabinger Schattenspiele, en inscrivant encore, pour quelques années, sa pratique dans le champ dialectique des positionnements et des programmes esthétiques.

---

[881] L'exposition « Munich 1908 ».

[882] « *Die spezifische, ganz auf das Dichterische gestellte Wirkung dieser Aufführung wurde von Publikum und Presse über alles Erwarten stark beachtet. Es gab bekannte Kritiker, die enthusiastisch den Beginn einer neuen theatralischen Ära verkündeten (das Künstlertheater war noch nicht geboren)* [...]. *Das Neue, Eigenartige war so erregend, dass alle illustrierten Zeitschriften bilderreiche Artikel brachten, dass ausländische und überseeische Zeitungen darüber berichteten.* [...] *Drei Winter in Schwabing spielten wir und einen Sommer auf der Ausstellung, dann zogen die Schwabinger Schattenspiele ins Neckartal, wo sich in der nächsten Nähe Heidelbergs in einem alten Klosterbau, inmitten rauschender Parkbäume über dem Fluss das romantische Schlusskapitel abspielte.* » Rolf von Hoerschelmann, *Leben ohne Alltag*, Berlin, Wedding, 1947, p. 136.

[883] « *Als die Schwabinger Schattenspiele dann 1912 die Tore schlossen, war die eigentliche Schwabing Ära, die 1901 mit den Elf Scharfrichter begonnen hatte, zu Ende. Etwas Unbestimmtes, Beklemmendes lag damals schon in der Luft und liess die wunderbare Unbefangenheit in Spiel und Leben nicht aufkommen*. » *In Memoriam Alexander von Bernus, Ausgewählte Prosa aus seinem Werke*, édition établie et présentée par Kasimir Edschmid et Otto Heuschele*, op. cit.*, p. 45.

Dans les années 1920, Leo Weismantel, qui avait pu voir les silhouettes des Schwabinger Schattenspiele lors d'une visite à l'abbaye de Neuburg[884], développa toute une pédagogie autour du théâtre d'ombres. Sa réflexion croisait plusieurs courants de pensée. Elle peut être considérée comme une lointaine héritière des travaux pionniers réalisés à la fin du XVIIIème siècle à Dessau, qui replaçaient, entre autres, l'expérience sensible au cœur de l'apprentissage. Elle partageait plus directement avec la Jugendbewegung les mêmes idéaux néo-romantiques et elle mûrit dans le cadre de la Bühnenvolksbund [association du théâtre populaire] dont Leo Weismantel fut un membre important. Cette association fédérale, qui se revendiquait d'un « esprit allemand, populaire et chrétien » [*christlich-deutschen Volksgeist*] et qui réunissait des professionnels, des amateurs, des politiciens et des militants, souhaitait substituer au théâtre dominant, bourgeois et naturaliste, un théâtre national et populaire, inspiré de formes passées et du folklore (comme les mystères, les contes, les chansons et les jeux cultuels). L'éducation des jeunes par le théâtre faisait partie des nombreux domaines d'activité de l'association. Parmi l'une de ses revues, *Die Blätter für Laien und Jugendspiele*r [feuilles pour jeunes comédiens amateurs][885] était consacrée au théâtre des jeunes. Fondateur d'une « école du peuple » [*schule der Volkschaft*] à Marktbreit, Leo Weismantel s'était particulièrement investi dans la réforme de l'éducation et fut très lié aux associations théâtrales de jeunesse pour lesquelles notamment (mais aussi pour les écoles, les jardins d'enfants) il publia un manuel conséquent sur le théâtre d'ombres. Le premier volume *Der Bau der Schattenbuhne* [la construction du théâtre d'ombres] présente sa démarche et donne des conseils techniques. Le deuxième volume *Schattenspiele des weltlichen und geistlichen Jahres* [jeux d'ombres de l'année profane et spirituelle] propose aux amateurs plusieurs pièces, parmi lesquelles des chansons traditionnelles du *Knaben Wunderhorn*[886] et de nombreuses scènes à sujets bibliques[887]. L'intérêt de Leo Weismantel pour le théâtre d'ombres était lié notamment à sa philosophie de l'image. L'image et les symboles façonnant notre rapport au monde, il fallait selon lui nourrir et stimuler l'imagination des enfants, les inciter à voir et à reproduire des images dignes de l'être. Les chansons, les contes, la Bible et le théâtre d'ombres étaient à ses yeux

---

[884] Visite qui eut lieu en 1922. Voir *Alexander von Bernus, Dichter und Alchymist, Leben und Werk,* documents réunis et présentés par Franz Anselm Schmitt*, op. cit.*, p. 144.

[885] Le théâtre, comme activité formatrice, suscitait l'intérêt des pédagogues comme Ludwig Pallat et Hand Lebede qui écrivaient en 1925 : « […] le théâtre de la jeunesse peut s'avérer être un moyen d'éducation artistique global. L'activité théâtrale se veut être l'expression de l'esprit de la jeunesse contre l'activité dilettante. » [*...das Bühnenspiel der Jugend als Mittel der allgemeinen Kunsterziehung auswirken kann. Der dilettantischen Nachahmung der Berufstheater wurde die darstellerische Betätigung gegenübergestellt, die nicht Kunst, sondern nur Ausdruck jugendlichen Gestaltungen.*] Hans Lebede, Ludwig Pallat, *Jugend und Bühne*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1925. Cité dans Ernst Feise, « Jugendspiel und Laienbühne », *Monatshefte für deutsche Sprache und Pädagogik*, 1926, en ligne [https://www.jstor.org/stable/44327791], consulté le 18 avril 2024.

[886] Par exemple : *Mutter, Mutter, es hungert mich* [maman, maman j'ai faim]]*, Ich hört ein Sichelein* [j'entends une chanson], *Es Ritter drei reiter* [voici trois chevaliers à cheval]...

[887] Par exemple : *Es kommen sechs Propheten* [six prophètes viennent], *Mariä Einkehr* [la retraite de Marie], *Da Jesus in den Garten ging* [quand Jésus entra dans la jardin]...

particulièrement à même d'en fournir et de créer des symboles riches et évocateurs[888]. Avec des finalités distinctes de celles des Schwabinger Schattenspiele, Leo Weismantel prolongeait néanmoins leur approche néo-romantique du théâtre d'ombres. Sensible au degré esthétique que l'art de la silhouette pouvait atteindre, à la valeur spirituelle et archaïque de l'ombre, il en redéployait l'héritage dans le champ pédagogique avec des pièces qui privilégiaient les motifs et l'univers atemporels des légendes et des contes. Ernst Moritz Engert à l'inverse, ne creusa pas davantage ce sillon romantique, proposant une nouvelle esthétique des ombres, directement inspirée des recherches plastiques, expressionnistes et cubistes de son temps.

Les mots d'Alfred Happ concernant Ernst Moritz Engert sont éloquents : « Engert avait sa patrie spirituelle dans la bohème de Schwabing, dans le cabaret et dans le cercle d'amis des expressionnistes rhénans ; il resta fidèle à cette patrie toute sa vie. »[889] Après avoir passé son enfance au Japon et fait son lycée à Rinteln (Weserbergland), Ernst Moritz Engert arriva à Munich en 1909[890]. Refusant d'intégrer l'Académie des Beaux-Arts, il étudia à l'école des arts appliqués de Julius Diez, le dessinateur de la revue *Jugend* et à l'école privée de Debschitz, fréquentée avant lui par les silhouettistes des Schwabinger Schattenspiele, Rolf von Hoerschelmann et Dora Polster. Il s'intégra rapidement aux cercles bohèmes de Schwabing. Un carnet de croquis de cette époque[891] témoigne de son sens précoce de la satire dans le style de *Simplicissimus*. Ses premiers dessins stylisés à l'encre de Chine datent des années 1910-1912. Il illustra notamment *Isabella von Ägypten* d'Achim von Arnim. Il taillait les silhouettes de ses amis de Schwabing, en particulier ceux de la Pension Fürmann, où logeaient de nombreux artistes[892], et ceux du Simpl, un restaurant cabaret ouvert en 1903, fréquenté par les contributeurs du *Simplicissimus* et les personnalités qui gravitaient autour[893]. L'art de la silhouette lui

---

[888] Concernant le parcours de Leo Weismantel, en lien avec le théâtre d'ombres et la Bühnenvolkbund, voir le développement « Point de départ, Bühnenvolkbund, Leo Weismantel » [*Ausgangspunkt, Bühnenvolksbund, Leo Weismantel*] dans Alfred Happ, « Scherenschnitt und Schattentheater im 20. Jahrhundert », dans *Licht und Schatten*, Munich, Wolf und Sohn, [1983], p. 50-55.

[889] « *Engert hatte seine geistige Heimat in der Schwabinger Bohème, im Kabarett und im Freundeskreis der rheinischen Expressionisten ; dieser Heimat blieb er ein Leben lang treu.* » Alfred Happ, *Licht und Schatten*, Munich, Wolf und Sohn, [1983], p. 39.

[890] Informations biographiques développées et documentées dans la monographie Joachim Heusiger von Waldegg, *E.M. Engert, Monographie mit Dokumentation*, Cologne, Rheinland Verlag GmbH, 1977. Voir notamment le chapitre « Cabaret et théâtre d'ombres » [*Kabarett und Schattentheater*] (p. 11-18) et la chronologie indiquée à la fin (p. 99-101).

[891] Ernst Moritz Engert, trois feuilles d'un carnet de croquis, vers 1909-1910, reproduites dans Joachim Heusiger von Waldegg, *E.M. Engert, Monographie mit Dokumentation*, *op. cit.*, p. 12. et 43 (cat. 8, ill. 6-8).

[892] Ernst Moritz Engert s'installa à la pension Fürmann en 1912 et resta lié à l'établissement pendant vingt-cinq années. Voir à ce sujet Franz Josef Hamm, « Pension Fürmann und Weinhaus Brennessel, zwei Schwabinger Brennpunkte », dans Klara Drenker-Nagels, Franz Josef Hamm (dir.), *Ernst Moritz Engert, Bohemien, Silhouettist und Schattenspieler*, Bonn, August Macke Haus, 2014, p. 45-57.

[893] Ces deux établissements étaient avec le café Stefanie et la brasserie Brennessel, des lieux emblématiques de la bohème de Schwabing (voir à ce sujet l'article de Franz Josef Hamm mentionné dans la note précédente). Plusieurs silhouettes de ces premières années à Schwabing parurent dans le recueil *Schwabinger Köpfe* [têtes de

était familier depuis ses années au lycée où, inspiré par un silhouettiste observé à la foire, il découpait le profil de ses camarades. Après avoir contribué aux Schwabinger Schattenspiele[894], il présenta à son tour un spectacle d'ombres, en 1911 à Berlin, à une soirée du Neopathetischen Cabaret [cabaret néopathétique]. C'est par l'intermédiaire de son ami poète Georg Heym qu'il était entré en relation avec le Neue Club berlinois[895]. Le 16 novembre 1911, il représenta son premier spectacle d'ombres, *Sansara, Das liebliche Schattentheater* [Sansara, le charmant théâtre d'ombres], d'après un drame de Golo Gangi (pseudonyme d'Erwin Loewenson). Le 16 décembre, il monta la pièce d'Achim von Arnim *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies* [le trou, ou le paradis retrouvé] pour une autre soirée du Neue Club où ses amis poètes Georg Heym et Jakob van Hoddis récitèrent leurs vers, et Herwarth Walden, l'éditeur de la revue expressionniste *Der Sturm* [l'orage], accompagnait au piano. Pendant ces années, Ernst Moritz Engert fréquentait différents cercles artistiques à Bonn, Leipzig, Berlin, où il participa à plusieurs expositions (d'œuvres expressionnistes, d'art graphiques, de silhouettes) tout en revenant régulièrement à Munich où il avait rencontré son éditeur, Heinrich F. S. Bachmair, qui publia un premier ensemble de dessins en 1913, dans le bimensuel *Die Neue Kunst* [le nouvel art].

Que ses silhouettes soient dessinées ou animées, l'art d'Ernst Moritz Engert dialoguait directement avec ces contextes de cabaret. Ses figures parodiques le montrent tout particulièrement, comme celle, étonnamment contemporaine et triviale, du poète antique Ibykus, créée dès 1909, ou bien celle musculeuse d'un haltérophile, au déhanché féminin, avec pompons et chaussures à talon,

---

Schwabing] publié en 1921 (Hanovre, Paul Steegemann). Le catalogue de Joachim Heusiger Waldegg (*E.M. Engert, Monographie mit Dokumentation*, *op. cit.*) en reproduit de nombreuses dans la section « Types de Schwabing » [*Schwabinger Typen*] (p. 68-70), parmi lesquelles celle du fondateur de la pension Fürmann, Heinrich Fürmann (silhouette découpée de 1913, p. 49 et 23) ou celle d'Emmy Hennings (silhouette découpée de 1912, p. 49 et 68) qui interprétait des chansons et ses propres poèmes au café Simplicissimus (ou Simpl), où elle rencontra le poète Hugo Ball.

[894] « Bien sûr, je connaissais les Schwabinger : Wolfskehl, von Bernus. J'ai fait des ombres chinoises avec eux. » [*Natürlich kannte ich die Schwabinger : Wolfskehl, von Bernus. Mit denen habe ich zusammen Schattenspiel gemacht.*] Entretien de Ernst Moritz Engert avec Alfred Happ, 2 mars 1980. Cité dans Alfred Happ, « Ernst Moritz Engert als Schattenspieler », dans Klara Drenker-Nagels, Franz Josef Hamm (dir.), *Ernst Moritz Engert. Bohemien, Silhouettist und Schattenspieler*, *op. cit.*, p. 60.

[895] « Ses relations avec l'association littéraire berlinoise Neue Club, qui regroupait depuis 1909 une jeune génération de poètes expressionnistes, furent particulièrement importantes pour le développement artistique d'Engert. Outre Kurt Hiller, les artistes Erwin Loewenson, Jakob van Hoddis, Ernst Blass, Armin Wassermann et Wilhelm Simon Guttmann faisaient partie de ce cercle. Il existait également des relations avec l'association d'artistes expressionnistes Die Brücke [le pont], notamment par l'intermédiaire de Guttmann. Karl Schmidt-Rottluff conçut le bandeau des derniers programmes néopathétiques. A partir de 1910, le Neue Club, dirigé par Kurt Hiller, se présenta au public sous le nom de 'Neopathetischen Cabaret'. » [*Besonders wichtig für Engerts künstlerische Entwicklung wurden seine Beziehungen zur Berliner literarischen Vereinigung der Neue Club, in dem sich seit 1909 eine junge expressionistische Dichtergeneration zusammenfand. Ausser Kurt Hiller gehörten dem Kreis Erwin Loewenson, Jakob van Hoddis, Ernst Blass, Armin Wassermann und Wilhelm Simon G(h)uttmann an. Es bestanden auch besonders durch G(h)uttmann. Beziehungen zur expressionistischen Brücke-Künstlervereinigung. Karl Schmidt-Rottluff entwarf die Kopfleiste für die letzten Neopathos-Programme. Seit 1910 trat der Neue Club unter Kurt Hiller als 'Neopathetisches Cabaret' an die Öffentlichkeit.*] Joachim Heusiger von Waldegg, *E.M. Engert, Monographie mit Dokumentation*, *op. cit.*, p. 14.

inspirée d'une chanson d'Emmy Hennings[896]. Contrairement à Alexander von Bernus qui avait sorti le théâtre d'ombres des cabarets pour en faire un art dramatique autonome, Ernst Moritz Engert l'y réinscrivait pleinement. Alfred Happ, qui réalisa un entretien avec l'artiste en 1980, indique néanmoins qu'après son passage aux Schwabinger Schattenspiele, Ernst Moritz Engert conserva une conception littéraire du théâtre d'ombres : tous ses spectacles s'appuyaient sur des supports écrits préalables, des textes d'auteurs passés ou contemporains[897]. Techniquement, les premiers dispositifs d'Ernst Moritz Engert devaient être proches de celui des Schwabinger Schattenspiele, avec des silhouettes fixes, guidées verticalement par le bas. L'hypothèse est faite par Alfred Happ, faute d'informations précises sur ces représentations.

L'étape décisive qui transforma véritablement la pratique d'Ernst Moritz Engert fut son expérience au sein du Künstlerische Figurenbühne [théâtre de figures artistiques]. Le Künstlerische Figurenbühne (mars 1917 – automne 1918) vit le jour à Munich, pendant la Première Guerre mondiale, dans un contexte singulier qu'Alfred Happ, en s'appuyant sur les archives conservées au Münchner Stadtmuseum, décrit ainsi :

> Au printemps 1917, des soldats généralement blessés du premier bataillon de réserve du deuxième régiment d'infanterie bavarois Kronprinz, stationné à Munich, se sont réunis pour ouvrir un théâtre de marionnettes dont les recettes devaient être versées aux « survivants des participants à la campagne » de ce régiment. Les représentations ont commencé le 3 mars 1917.[898]

Ce petit théâtre réunit des artistes prometteurs. Harry Kahn, qui en prit la direction le 21 juillet 1917, était un ancien collaborateur de Max Reinhardt au Deutsches Theater de Berlin. La direction musicale était assurée par Walter Braunfels qui avait connu son premier grand succès à Vienne, avec l'opéra *Prinzessin Brambilla* en 1909, d'après la nouvelle d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, dont l'univers « correspondait parfaitement à son tempérament exubérant et à son sens du fantastique et du grotesque »[899]. Réputé pour sa singularité graphique, que les expositions et les publications avaient fait connaître, Ernst Moritz Engert rejoignit la compagnie : « C'est à cette scène — qui a continué à jouer

---

[896] « Qu'il est beau l'athlète, quand il se tient sur scène avec son haltère. » [*Wie schön ist der Athlet, wenn er mit seiner Kugelstange auf der Bühne steht.*] Cité dans Joachim Heusiger von Waldegg, *E. M. Engert, Monographie mit Dokumentation*, *op. cit.*, p. 18. Silhouettes reproduites dans ce même ouvrage, p. 79 (cat. 105, ill. 138) et p. 86 (cat. 129, ill. 162).

[897] Alfred Happ, « Ernst Moritz Engert als Schattenspieler », art. cité, p. 60.

[898] « *Im Frühjahr 1917 taten sich in der Regel verwundete Soldaten des in München stationierten 1. Ersatzbataillons des 2. Bayrischen Infanterieregiments Kronprinz zusammen, um eine Puppenbühne zu eröffnen, deren Spielerlöse den 'Hinterbliebenen von Feldzugsteilnehmern' dieses Regiments zufliessen sollten. Der Spielbetrieb begann am 3 März 1917.* » *Ibid.*, p. 61.

[899] « *Seinen ersten Erfolg hatte Braunfels im Jahre 1909 mit der Oper* Prinzessin Brambilla *errungen, die von Felix Motti herausgebracht und von Feruccio Busoni enthusiastisch begrüsst wurde. Die Welt E.T.A. Hoffmanns, nach dessen gleich-namiger Erzählung sich der junge Komponist das Textbuch selber geschrieben hatte, entsprach auf das glücklichste seinem überschäumenden Temperament und seinem Sinn für das Phantastische und Groteske.* » Hellmut Knackenburg, « Walter Braunfels », *Österreichische Musikzeitschrift*, janvier 1953, p. 17-20.

après la guerre — que le membre du bataillon de réserve Engert a été 'affecté', comme l'indique un rapport. Il en conçut l'affiche et contribua au programme avec plusieurs spectacles d'ombres. »[900] D'après les programmes, Ernst Moritz Engert réalisa les silhouettes et les décors pour quatre œuvres : pour l'opéra *Abu Hassan* de Karl Maria von Weber (dirigé par Walter Beunfels et présenté comme un « opéra d'ombres » [*Schattenspiel Oper*])[901], pour l'opérette *Die schöne Galathee* [la belle Galathée] de Franz von Suppe (dirigée par Walter Beunfels et mise en scène par Harry Kahn), pour une adaptation d'un texte de Henri Sachs, *Der Mann mit den Teufeln im Leibe* [l'homme qui avait le diable au corps][902], et pour une reprise du *Don Juan* d'Alexander von Bernus[903]. Le contexte du Künstlerische Figurenbühne fut propice à la mise au point d'un nouveau dispositif. Les personnages de ce théâtre n'étaient pas des marionnettes mais des silhouettes, découpées dans du carton puis dans du bois, montées sur des baguettes, peintes et articulées. Ernst Moritz Engert développa ce procédé pour concevoir ses silhouettes. Hautes de trente à cinquante cm, elles étaient sciées dans du contreplaqué peint en noir, fixées sur d'épaisses et longues plaquettes de bois. Chaque silhouette résultait de l'articulation entre elles de différentes pièces, mises en mouvement au moyen de ficelles, guidées par des vis à anneaux plantées dans la planchette et rattachées à un tourniquet. Les différents points d'articulation et la quantité de vis à anneaux devaient permettre la fluidité et la précision des mouvements. Comme le montre Alfred Happ, la comparaison entre les silhouettes du *Don Juan* joué aux Schwabinger Schattenspiele en 1907 et celles de sa reprise, une dizaine d'années plus tard, au Künstlerische Figurenbühne, met en évidence la différence esthétique : le profil égypto-grec des personnages d'Ernst

---

[900] « *An diese Bühne — die auch nach dem Krieg noch weiterspielte — wurde der Angehörige des Ersatzbataillons Engert 'abkommandiert', wie es in einem Bericht heisst. Er gestaltete das Plakat dieser Bühne und steuerte zum Programm mehrere Schattenspiele bei.* » Entretien du 2 mars 1980 cité dans Alfred Happ, *Licht und Schatten*, *op. cit.*, p. 42.

[901] Alfred Happ précise : « Dans le programme de 1918, Braunfels indique qu'ils présenteront *Abu Hassan* de Karl Maria von Weber sous forme d' 'opéra d'ombres'. Les figures qui apparaissent sur les photos portent clairement la signature d'Engert. » [*Im Programmheft der Bühne von 1918 berichtet Braunfels, dass sie Karl Maria von Webers* Abu Hassan *als 'Schattenspiel Oper' bringen. Die auf Fotos abgebildeten Figuren tragen eindeutig die Handschrift Engerts.*] Alfred Happ, « Ernst Moritz Engert als Schattenspieler », art. cité, p. 65.

[902] « Sur une affiche du programme de septembre 1918, on peut lire : 'Mardi 24 septembre. *Die schöne Galathee* de Franz von Suppé, direction musicale Walter Braunfels, mise en scène Harry Kahn, silhouettes de Engert. Mercredi 25 septembre. *Der Mann mit den Teufeln im Leibe,* pièce d'ombres d'après Hans Sachs, silhouettes Engert. » [*Auf einem Programmplakat für den September 1918 sind aufgeführt : 'Dienstag 24. September.* Die schöne Galathee *von Franz von Suppé, musikalische Leitung Walter Braunfels, Spielleitung Harry Kahn, Schattenschnitte von Engert. Mittwoch 25. September.* Der Mann mit den Teufeln im Leibe*, Schattenspiel nach Hans Sachs, Schattenschnitte Engert.'*] Cité dans Alfred Happ, « Ernst Moritz Engert als Schattenspieler », art. cité, p. 65.

[903] Concernant la datation, Alfred Happ indique « Le *Don Juan* de Bernus n'est pas mentionné dans le programme. Mais comme la scène, telle qu'elle est décrite, a cessé d'exister à la fin de l'automne 1918, la première de cette pièce a probablement eu lieu en octobre 1918. » [*Der* Don Juan *von Bernus findet im Programmheft noch keine Erwähnung. Da aber die Bühne in der geschilderten Form im Spätherbst 1918 aufhörte, hatte dieses Stück vermutlich im Oktober 1918 Premiere.*] Alfred Happ, « Ernst Moritz Engert als Schattenspieler », art. cité, p. 65-66.

Moritz Engert, ses silhouettes et ses décors géométrisés, s'écartaient radicalement du profil ciselé des silhouettes de Dora Polster et du raffinement de ses décors où les détails servaient l'élégance esthétique et le réalisme[904].

Après les Schwabinger Schattenspiele et les représentations aux soirées du Neopathetischen Cabaret, l'expérience au Künstlerische Figurenbühne permit à Ernst Moritz Engert de concevoir une technique de guidage et un style propres. Il fit évoluer l'esthétique héritée du Jugendstil vers un schématisme expressionniste mais sans créer un répertoire original. Le manque de texte[905] ne permettant pas d'évaluer le degré de réécriture des pièces jouées, on ne peut savoir si le renouveau proposé par Ernst Moritz Engert fut exclusivement plastique ou également dramaturgique.

[904] Alfred Happ, « Ernst Moritz Engert als Schattenspieler », art. cité, p. 62-65.
[905] Il existe une édition de l'opérette *Die schöne Galathee* avec les illustrations silhouettées de Ernst Moritz Engert (*Die schöne Galathee mit Scherenschnitten von M. Engert, Komisch-mythologische Oper in einem Aufzugen von Franz von Suppé, Text von Poly Henrion*, Munich, Bayerischen Radiozeitung, [s. d.]).

IV. Quel héritage ?

IV.A. *Ombres de guerre*

Alors que diverses représentations héritières des spectacles du Chat noir se perpétuaient dans les cabarets avant la guerre ou plus ponctuellement ailleurs, la Première Guerre mondiale, en provoquant la fermeture de nombreux établissements, mit fin à la démultiplication des petites scènes et aux spectacles d'ombres qui s'y épanouissaient. On continua à donner quelques représentations pour financer l'effort de guerre. En France, il s'agit souvent de revues d'ombres, présentées à Paris ou dans des salles de province, dont témoignent quelques publications : celle d'une revue « représentée pour la première fois le 3 janvier 1915 à l'hôpital complémentaire du Val-de-Grâce n°5 »[906] ou celle d'une revue signée par deux militaires du « quarante-cinquième d'Infanterie », jouée au théâtre de Lorient en 1916, *Oh !... Pas de charge !*, « au profit des hôpitaux de la ville et des soldats des pays envahis »[907]. Le journal satirique *La Baïonnette* publia en 1918 un numéro intitulé *Ombres de guerre*, écrit par Jacques Poirier et illustré par Jacques Nam : le texte s'apparente à celui d'une revue et les didascalies montrent qu'il était destiné à être joué[908]. Ces revues d'ombres reprenaient les codes des revues d'acteurs présentées dans les cabarets et sur les scènes de variétés avant la guerre, avec des élans patriotiques évidemment plus appuyés, mais aussi des thématiques macabres et des inflexions railleuses propres au contexte.

Des pièces d'ombres furent aussi jouées au Front. Quelques documents en témoignent. La pièce d'ombres *Fauve qui peut* du chansonnier Dominus (créée en 1906 au cabaret de la Lune rousse[909]) est par exemple mentionnée dans un article du *Canard poilu*. Le journal décrivait ainsi l'activité de sa compagnie durant l'été 1915 :

> L'illustre Théâtre du *Canard Poilu* a donné samedi vingt-neuf courant une représentation à D.. Le programme était composé de *Fauve qui peut*, une pièce d'ombres du chansonnier Dominus, de *Kaiser et Kronprinz*, parodie de la scène des portraits d'Hernani, de M. André-Escourrou, et enfin de *Misé Pelassi*, fantaisie marionnettes en trois tableaux. [...] L'illustre Théâtre du *Canard Poilu* va faire le tour des cantonnements pour la plus grande joie des poilus.[910]

Une pièce intitulée *Le Poilu* fut également imprimée pour être jouée par les soldats en 1915. Sur la page de couverture on peut lire : « *Le Poilu*, pièce d'ombres composée-représentée et éditée sur le

---

[906] L. A. et L. V. (texte), G. R. (dessin), *Revue d'ombres en un prologue et quinze tableaux*, Paris, C. Pailhé, 1915.
[907] V. Moriamé (texte), F. Baud (dessin), *Oh !... Pas de charge !*, Lorient, Le Beau, [1916].
[908] Jacques Poirier (texte), Jacques Nam (dessin), *La Baïonnette, ombres de guerre*, 31 janvier 1918.
[909] « *Fauve qui peut !* ombres zoologisées, texte de Dominus, dessins de Brunner » Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, *op. cit.*, p. 92.
[910] « Un concert au Front », *Le Canard poilu,* 9 juin 1915.

Front. Prix un franc vingt-cinq. Texte du caporal Parisot. Ombres du caporal de Percy. » Après une adresse au lecteur du caporal Parisot, une chanson introduit ainsi la pièce :

> Parisot, de Percy, salut !
>
> Donc, amis, vous auriez voulu
> Pour ce très amusant *Poilu*
> Une préface... il eut fallu
> Chercher un maître de la plu-
> Me, et non pas un autre poilu
> Ayant la main droite velue
> À l'intérieur beaucoup plus
> Que le plus velu des « poilus »...
> [...]
> Et quant aux ombres qui l'illus-
> Trent, profils maigres ou joufflus,
> Soldats ou femmes à poilus.
> Elles sont drôles, à la Lu-
> Ne Rousse où le public afflue,
> On ne fait mieux, c'est le « nec plus ! »
> [...]
> Parisot, Percy, je conclus
> En parigot pur et sans blu-
> Ff : « Il est poilant votre *Poilu*.
> Quoi ! Vous parliez d'ajouter plu-
> Sieurs dessins ?... non, c'est superflu,
> Laissez-le tel votre *Poilu*
> Il est prisé, n'y touchez plus.[911]

IV.B. Ombres de figures et silhouettes au cinéma

Le cinéma allemand du début des années 1920 donna l'opportunité à certains artistes de faire évoluer, sans y renoncer, leur art des ombres et des silhouettes :

> L'insertion de jeux d'ombres intégrés à l'action du film [est] devenue un moyen stylistique du film néo-romantique, certes utilisé occasionnellement, mais très particulier et caractéristique, d'une part en réaction à la mode des jeux d'ombres popularisée par la Jugendbewegung, d'autre part en raison de l'importance des ombres dans les années 1920.[912]

En 1923, Ernst Moritz Engert participa à la réalisation du film *Schatten* (1923) d'Arthur Robison dans lequel un saltimbanque présente un spectacle d'ombres aux convives fortunés d'une élégante soirée.

---

[911] Parisot (texte), Percy (dessin) *Le Poilu,* pièce d'ombres composée-représentée et éditée sur le Front, imprimé à Paris par Ch. Petit, 1915.

[912] « *Mit der Filmhandlung korrespondierende Schattenspiele einzumontieren* [wurde] *zu einem zwar nur gelegentlich verwendeten, aber sehr speziellen und charakteristischen Stilmittel des neuromantischen Films, einerseits eine Reaktion auf die durch die Jugendbewegung popularisierte Schattenspielmode, andererseits auf die Bedeutung der Schatten in der Zeit um 1920.* » Heide Schöneman, Paul Wegener, *Frühe Moderne im Film*, Stuttgart, Londres, 2003, p. 27.

Engert y assura la manipulation, réalisa le théâtre et les silhouettes, selon la technique et l'esthétique qui le singularisaient désormais[913]. Le procédé d'enchâssement, en maintenant l'hétérogénéité du dispositif enchâssé, permettait de préserver la singularité du théâtre d'ombres et de travailler les ressorts expressifs et réflexifs de cette mise en regard. A mesure que les techniques, les moyens et la popularité du cinéma se développaient massivement, ce type de collaboration se raréfia. Le dialogue fut néanmoins fécond : il permit l'essor d'une forme nouvelle, celle du cinéma d'animation, exemplairement illustré par *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* [les aventures du prince Ahmed] de Lotte Reiniger, le premier long métrage de cinéma d'animation, entièrement réalisé au moyen de silhouettes filmées en *stop motion*. Les premiers contacts de Lotte Reiniger (1899-1981) avec l'art des silhouettes étaient déjà anciens : dès ses jeunes années, elle s'était s'initiée au théâtre d'ombres, à l' « école en forêt » [*Waldschule*] de Charlottenburg, où s'appliquaient de nouveaux principes pédagogiques. Elle y réalisa ses premiers spectacles dans le cadre de représentations scolaires[914]. Le désir ensuite de travailler aux côtés de l'acteur et réalisateur Paul Wegener, après avoir assisté à une de ses conférences *Neue Kinoziele* [nouveaux objectifs du cinéma], la décida à se former à l'art dramatique, en 1916 et 1917, à l'école du Deutsches Theater de Max Reinhardt[915]. Très tôt dans sa formation, l'art du décor et du dessin, celui du théâtre et du cinéma, se mêlèrent. Dès 1916, elle commençait ses premières collaborations avec Paul Wegener[916] et expérimenta la technique du *stop motion* pour son court-métrage, *Der Rattenfänger von Hameln* [le joueur de flûte de Hamelin], où les rats étaient représentés au moyen de figures en bois[917]. Elle développa ensuite cette technique au sein de l'*Institut für Kulturforschung* [institut de recherches culturelles], un studio expérimental de films d'animation, fondé à Berlin en 1919, où elle tourna son premier court-métrage de silhouettes, animées en *stop motion*, en décembre 1919 *Ornament des verliebten Herzens* [ornement du cœur amoureux][918] avant le succès des *Abenteuer des Prinzen Achmed* en 1923. Dans ce dialogue entre le théâtre d'ombres et le cinéma et cette hybridation des ombres et de l'image filmée, le théâtre de figures perdait sa dimension proprement théâtrale mais la composante évocatrice et expressive de la silhouette y fut décuplée.

---

[913] Voir les précisions et les images fournies dans Alfred Happ, « Ernst Moritz Engert als Schattenspieler », art. cité, p. 66-71.
[914] Alfred Happ, *Lotte Reiniger, Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst*, Université de Tübingen, 2004, p. 8.
[915] *Ibid.*, p. 11.
[916] *Ibid.*, p. 12.
[917] Lotte Reiniger raconte cette première expérience dans Lotte Reiniger, *Shadow Puppets, Shadow Theaters and Shadow Films*, Boston, Plays, [1970] 1975, p. 82-84.
[918] Alfred Happ, *Lotte Reiniger, Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst*, *op. cit.*, p. 14.

IV.C. Les théâtres d'ombres d'artistes au cours des années 1920

Alors que les cabarets se retrouvaient au cœur de la vie artistique et que les figures (marionnettes, mannequins, automates...) inspiraient des conceptions novatrices de la scène, le théâtre d'ombres ne suscita pas, auprès des avant-gardes, un engouement spécifique aussi remarquable qu'à la fin du XIXème siècle. Il est néanmoins difficile de se faire une idée précise des dispositifs et de la répartition géographique et quantitative des spectacles d'ombres présentés par les artistes pendant cette période tant certaines expérimentations furent ponctuelles et leurs formes diverses. Quelques-unes d'entre elles, qui échappent en partie à l'appellation « théâtre d'ombres », seront abordées ultérieurement.

En marge de ces mouvements, quelques groupes d'artistes perpétuèrent l'art des ombres de figures hérité des cabarets et des années antérieures à la Première Guerre mondiale. A Liège par exemple, les peintres Emile Jaspar et Marcel Jaspar créèrent le Théâtre des poèmes lumineux (le premier réalisait les décors et le deuxième les ombres)[919] mais c'est en Allemagne et au Pays-Bas que des filiations significatives s'observent. Si certains artistes proposèrent de nouvelles esthétiques et apportèrent quelques modifications techniques au dispositif, les propriétés plastiques des figures et la verve du conteur restaient déterminantes.

Après la Première Guerre mondiale, Ernst Moritz Engert, proche des expressionnistes et des sécessionnistes de Darmstadt, poursuivit ses activités théâtrales. Il avait son propre dispositif et présentait ses spectacles d'ombres en tournée[920]. En 1980, il indiquait à Alfred Happ : « Ma scène faisait environ trois mètres sur trois. Nous étions jusqu'à une douzaine de comédiens. »[921] Ernst Moritz Engert se fit surtout connaître pour sa production graphique et ses silhouettes stylisées maintes fois exposées. Les nombreuses silhouettes conservées au Münchner Stadtmuseum et à la August Macke Haus à Bonn témoignent de cette activité, entre 1918 et les années 1930. Pourtant, contrairement à la partie

---

[919] Un article de 1921 rend compte assez précisément de l'esthétique de ces spectacles (*Le Revue moderne des arts et de la vie*, 15 octobre 1921).

[920] « Jusqu'à présent, une lettre conservée datée du 1er décembre 1924 atteste d'une représentation en tournée au théâtre du Wurtemberg de Stuttgart, précurseur de l'actuel Staatstheater, le 14 décembre 1924. » [*Nachgewiesen ist bisher durch ein erhaltenes Schreiben vom 1. Dezember 1924 ein Gastspiel am Württembergischen Landestheater in Stuttgart, Vorläufer des heutigen Staatstheaters, am 14. Dezember 1924.*] Alfred Happ, « Ernst Moritz Engert als Schattenspieler », art. cité, note 23, p. 106.

[921] « Ce qui est sûr, c'est qu'entre 1918 et 1930 au moins, il fit des représentations occasionnelles de théâtre d'ombres. 'Ma scène faisait environ trois mètres sur trois. Nous étions jusqu'à une douzaine de comédiens'. C'est cette scène qu'il a utilisée dans le film de 1923 et avec laquelle il a également donné des représentations. » [*Sicher ist, dass es zumindest zwischen 1918 und 1930 gelegentliche Darbietungen von ihm auf der Schattenbühne gegeben hat. 'Meine Bühne war etwa 3 x 3 Meter. Wir waren bis zu einem Dutzend Mitspieler.' Diese Bühne benutzte er im Film von 1923, mit ihr gab er auch Gastspiele.*] Alfred Happ, « Ernst Moritz Engert als Schattenspieler », art. cité, p. 71.

graphique de son œuvre, très richement et précisément étudiée, son travail pour le théâtre d'ombres reste peu documenté.

Au Pays-Bas, Peter van Gelder (1902-1984) et Frans ter Gast (1880-1970) furent les principaux représentants d'une génération d'artistes qui se forma et débuta pendant les années 1920[922]. Depuis les années 1900, grâce notamment aux associations d'artistes et dans le sillage du cabaret du Chat noir (qui passa à Amsterdam en 1896), des théâtres d'ombres avaient vu le jour dans différentes villes aux Pays-Bas. A la Haye, Willem Roelofs (1874-1940) installa son théâtre d'ombres en 1908 dans une salle de l'édifice de l'association artistique Pulchri Studio. D'après les indications fournies par Hetty Paërl, leur programme privilégiait les pièces aux sujets lyriques et bucoliques, propices aux tableaux contemplatifs. Certaines étaient entièrement musicales[923]. Un des collaborateurs de ce théâtre, le graphiste et décorateur Otto van Tussenbroek (1882-1957), connaissait très bien le travail de Henri Rivière. Plusieurs théâtres d'artistes se créèrent au même moment à Haarlem. Le dessinateur Ko Doncker (1875-1917) et le peintre expressionniste Herman Kruyder (1881-1935), tous deux issus de l'association Kunst zij ons Doel [que l'art soit notre but], fondèrent une autre petite association pour présenter des spectacles d'ombres. Sous le nom Het Schimmenspel [le théâtre d'ombres], les associés présentèrent leur premier spectacle en 1912, devant un public d'invités, dans l'atelier d'Hermann Kruyder. Ko Doncker écrivait les vers et les déclamait. Ses pièces les plus célèbres furent : *De liefde door alle tijden* [l'amour à travers les époques], *De geschiedenis der schilderkunst* [l'histoire de la peinture] et *De geschiedenis der kritiek* [l'histoire de la critique]. D'après les indications d'Otto van Tussenbroek[924], qui connut personnellement Ko Doncker, les vers et l'humour pince-sans-rire de l'artiste firent le succès de son répertoire. Quelques années après la mort précoce de Ko Doncker en 1917, ses silhouettes furent déposées à l'association Kunst zij ons Doel puis restaurées par des artistes du théâtre De Waagspelers[925]. Les pièces originales de Ko Doncker furent ensuite rejouées avec succès avant que de nouvelles pièces ne soient créées. L'héritage du Het Schimmenspel perdura ainsi, à travers De Waagspelers, jusqu'aux années 1950.

---

[922] Tout le développement qui suit sur les théâtres d'ombres d'artistes aux Pays-Bas s'appuie sur un catalogue de la collection du Museum Rotterdam (J. J. Bollebakker, G. J. M. Sonnemans, I. Vink, Caroline E. K. van Tienen-Maclure, *Theater vit handen, Nederlands poppenen schimmentheater na 1900, een collectie*, Dordrecht, Stichting Poppenspelcollecties, 1992) et sur les indications fournies par Hetty Paërl (*Ombres et Silhouettes*, traduit par Jeanne Renault, Paris, Hachette, 1979, p. 72-77).

[923] Parmi les pièces « baignant dans une atmosphère romantique », Hetty Paërl indique les titres *Hiver en Hollande* et *Le Japon amoureux*. Elle mentionne deux pièces musicales : *La Goutte de pluie* et *Second Nocturne* sur des morceaux pour piano de Chopin.

[924] Voir Otto van Tussenbroek, *Speelgoed, marionetten, maskers en schimmenspelen*, Rotterdam, Brusse, 1925.

[925] « De Waag » est le nom de l'édifice dans lequel l'association Kunst zij ons Doel était installée. Les membres du théâtre De Waagspeler étaient tous issus de cette association.

Otto van Tussenbroeck apparaît comme un intermédiaire influent de ces décennies car il fut non seulement un passeur entre le Chat noir et les premiers théâtres d'ombres néerlandais, mais aussi entre les générations. Il encouragea notamment Peter van Gelder à poursuivre son travail avec les ombres. Après avoir suivi des cours à l'Ecole des arts appliqués de Haarlem, Peter van Gelder commença à créer ses figures et ses premières pièces. Il fut actif à la fin des années 1920 ; *Don Quichotte* fut sa pièce la plus célèbre[926]. Son style était très différent de celui de ses prédécesseurs. Comme Ernst Moritz Engert, Peter van Gelder fut perméable aux évolutions expressionnistes et cubistes qui transformaient les arts visuels de son temps. Hetty Paërl explique ainsi sa démarche : « Il partait du principe que l'aspect anguleux et spontané de l'incision dans le carton devait être conservé. »[927] Son dispositif le distinguait également car il ne plaçait pas ses figures contre l'écran mais à une distance d'environ 35 cm, ce qui lui permit de confectionner des figures de taille réduite, plus aisées à manipuler.

Avec les Waagspelers de Haarlem, qui perpétuèrent l'héritage du Het Schimmenspel, mais aussi Chiel de Boer (1896-1978) qui fonda son cabaret à Maarssen puis Amsterdam et présenta des spectacles d'ombres jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, Frans ter Gast est un autre héritier et passeur important du théâtre d'ombres au Pays-Bas. Il est en tout cas le plus célèbre. Après avoir étudié à Haarlem, Londres et Paris, puis travaillé comme dessinateur et décorateur à La Haye, il s'initia au théâtre d'ombres auprès de Willem Roelofs et ses associés en 1910 et il créa sa première pièce en 1926. Il perpétua un art du vers léger, parfois railleur, pour accompagner l'apparition des ombres à l'écran. Le style de ses figures et ses décors étaient proches des illustrations silhouettées du Jugendstil, tantôt fantaisistes tantôt raffinées. Certaines étaient colorées. En modifiant sa technique d'éclairage, il put, comme Peter van Gelder, placer ses figures et ses décors à distance de l'écran. Grâce à la dimension réduite de ses figures, il pouvait réaliser des mouvements précis et variés. L'image obtenue était ainsi très nette et vivante. Le répertoire de sa troupe comptera une quarantaine de pièces[928] et Frans ter Gast réalisera des milliers de silhouettes. En activité jusqu'aux années 1960, il donna des cours et publia des articles pour transmettre son art.

Malgré ces filiations remarquables, notamment en Allemagne et aux Pays-Bas, et la perpétuation d'une culture matérielle, ludique et pédagogique autour des jeux d'ombres, le théâtre d'ombres restait en marge du champ de la création dramatique. Différentes explications peuvent être

---

[926] Hetty Paërl mentionne également : *Roeland de Schildknaap* [Roland l'écuyer], *La Flûte magique de Tom*, *La Lutte fratricide de Frederik van Eeden*, *Prikkebeen* [double-patte].

[927] *Ombres et Silhouettes*, traduit par Jeanne Renault , *op. cit.*, p. 73.

[928] Parmi elles, Hetty Paërl indique les titres suivants : *Rijden door alle tijden* [le voyage à travers le temps], *Baron von Münchhausen*, *Mijnheer Prikkebeen* [monsieur double-patte], *Moor van Raamsdonk* [le meutre de Raamsdonk].

données. D'abord, le théâtre d'ombres se pratiquait majoritairement de manière informelle et non professionnelle. Un peu partout en Europe occidentale, les pratiques non professionnelles se perpétuaient dans les familles, les écoles, les associations pour jeunes. Il connut un essor remarquable au sein des associations de jeunesse allemandes[929] et certains amateurs aguerris furent remarqués[930]. Professionnelles ou amateures, les pratiques en outre évoluèrent peu. Pourtant, le perfectionnement des techniques d'éclairage offrait de nouvelles possibilités (comme celle de placer les figures à distance de l'écran que le polytechnicien Paul Vieillard perfectionnera encore pour son Théâtre noir et blanc[931]) et les traditions d'Extrême-Orient, dont les connaissances se précisaient et se diffusaient, inspiraient de nouveaux récits et de nouvelles techniques d'animation et de conception des figures[932]. Quelques décennies seront encore nécessaires avant que les progrès techniques et la découverte des traditions d'Asie n'enrichissent, de manière décisive et nouvelle, les approches européennes du théâtre d'ombres et ne transforment sa dramaturgie.

---

[929] Comme Leo Weismantel, Margarete Cordes et Heinz Ohlendorf, qui furent très liés au *Jugend-Laienspielbewegung* [mouvement de jeunesse du théâtre amateur] et à la *Bühnenvolksbund* [association de théâtre populaire] s'investirent dans la pratique du théâtre amateur à partir des années 1930. Ils donnaient des cours et des stages de théâtre d'ombres aux jeunes, présentaient des spectacles, écrivaient des pièces et des textes instructifs pour les groupes amateurs. A ce sujet voir le développement « Point de départ, Bühnenvolksbund, Leo Weismantel » [*Ausgangspunkt, Bühnenvolksbund, Leo Weismantel*] dans Alfred Happ, *Licht und Schatten*, *op. cit.*, p. 50-55.

[930] Parmi ces amateurs aguerris, on peut mentionner Otto Kraemer, professeur à la Technischen Hochschule Karlsruhe [école technique supérieur de Karlsruhe], qui conçut un théâtre d'ombres élaboré où, sur un écran en demi-lune, avec des silhouettes au graphisme expressionniste, à la fois grotesque et géométrique, il présenta le mythe d'Hercule, le conte du *Rumpelstilzchen* [nain Tracassin] (1945) et le *Faust* (1933). Le Münchner Stadtmuseum en conserve de nombreuses archives (du début des années 1930 au début des années 1950). En France, il y eut Paul Vieillard (voir la note suivante).

[931] Paul Vieillard, avec son Théâtre Noir et Blanc, fut en activité principalement dans les années 1930. Il se produisit à Paris et en région parisienne. Il reprenait des pièces du Chat noir et de Séraphin mais il se singularisa pour la technicité de son dispositif (documentée notamment par Denis Bordat et Francis Boucrot dans *Les Théâtres d'ombres*, Paris, L'Arche, 1956, p. 181-196).

[932] Déjà Lotte Reiniger avait réintroduit la manipulation des silhouettes au moyen de baguettes horizontales (comme dans de nombreuses formes de théâtres d'ombres en Chine, à Java, Bali…) ; cela permettait d'assouplir et de varier considérablement le mouvement des figures (voir par exemple une photographie du théâtre de Lotte Reiniger reproduite dans Alfred Happ, *Licht und Schatten*, *op. cit.*, p. 68 ; et ce qu'en disent Evamarie Blattner et Karlheinz Wiegmann dans *Lotte Reiniger, « mit zaubernden Händen geboren », Drei Scherenschnittfolgen*, Tübingen, Wasmuth, 2010, p. 4-5, 8-9.). Elève de l'orientaliste Georg Jacob, Max Bührman (1904-1976) se passionna pour les théâtres d'ombres chinois dont il apprit, présenta et enseigna la technique et le répertoire afin, disait-il, d'inspirer de nouvelles pratiques : « Je me suis surtout efforcé d'étudier le théâtre d'ombres chinois, car je voyais qu'il se situait et se situe toujours à un degré artistique très élevé en termes de contenu et de forme et qu'il peut, par sa conception rigoureuse et sa technique intelligemment élaborée, inspirer et susciter de nombreuses idées pour un théâtre artistique d'ombres et de silhouettes. » [*Vornehmlich bemühte ich mich um das chinesische Schattenspiel, da ich sah, dass es künstlerisch in Gehalt und Gestalt auf beachtlicher Höhe stand und steht und durch seine streng durchdachte Form und klug entwickelte Technik sehr viele Anregungen und Impulse für ein künstlerisches Schatten- und Schemenspiel vermitteln kann.*] Max Bührman cité par Alfred Happ. Voir le développement d'Alfred Happ « San mei pan, la compagnie des Trois Pruniers ou l'influence de l'Asie sur le théâtre d'ombres européen » [*San mei pan, die Drei Pflaumenblüttengesellschaft oder Der Einfluss Asiens auf das europäische Schattenspiel*] dans *Licht und Schatten*, *op. cit.*, p. 70-73.

***

Pour reconstituer l'histoire du théâtre d'ombres en Europe de l'Ouest, il a été nécessaire de renoncer au récit linéaire et d'embrasser des pratiques hétérogènes qui ne partagent qu'une appellation ou un dispositif minimal. Le théâtre d'ombres en Europe n'est pas un art anciennement identifié et ancré dans les mœurs dont on pourrait retracer l'évolution continue. Son histoire stratifiée est celle de pratiques qui émergent, cessent, se relaient, convergent ou restent parallèles. Cette stratification montre la nature longtemps indécise des dispositifs dont les spectacles de figures ne parvinrent à se distinguer que ponctuellement, grâce à quelques établissements pérennes qui ont inscrit dans les mémoires une vision plus stabilisée de ce type de spectacle. Cette histoire nous rappelle également le rôle déterminant qu'eurent des productions matérielles adjacentes (imprimés divers, jouets optiques, théâtres de papier) dans leur diffusion via d'autres espaces, d'autres supports, d'autres milieux que ceux que considère d'ordinaire l'histoire du théâtre et des arts. C'est en tenant compte d'un panel suffisamment diversifié de pratiques (des jeux optiques aux portraits silhouettés) et de modalités de diffusion (itinérance des artistes, colportage, réseau des cabarets, presse illustrée, éditions jeunesses) que l'on peut cerner dans le passé et dans l'écosystème des pratiques artistiques et sociales, les moments et les lieux où le théâtre d'ombres a pris consistance comme dispositif et medium artistique distincts.

Compléments nécessaires à ce premier temps historique, l'analyse des pièces et la comparaison des répertoires montrent comment, conjointement à cette difficile mais réelle émergence du théâtre de silhouettes comme pratique spectaculaire à part entière, des genres et des procédés dramaturgiques spécifiques ont peu à peu pris forme.

Chapitre 2

Les genres du théâtre d'ombres

Les pièces écrites pour le théâtre d'ombres entre la fin du XVIIIème siècle et le début du XXème siècle, en français, en allemand, en anglais et en espagnol, constituent des corpus hétérogènes, très dépendants de leur contexte de représentation. La comparaison entre un défilé de crieurs de rue joué aux Ombres chinoises et une revue pour ombres écrite pendant la Première Guerre mondiale, entre une moralité édifiante destinée à un théâtre de société catalan et une féerie galante et fantastique présentée aux Schwabinger Schattenspiele paraît aventureuse et risque de diluer la singularité de ces micro-corpus dans des catégories formelles ou thématiques trop générales qui outrepassent largement le domaine des théâtres d'ombres. L'étroite corrélation entre les configurations énonciatives, le recours au chant ou à la déclamation, et les conditions de production complique tout particulièrement les rapprochements entre les répertoires, car ces configurations vocales et énonciatives sont déterminantes dans l'élaboration et la réception des pièces. Pour comparer des pièces jouées dans un cabaret parisien ou par des théâtres de société, à des pièces présentées par un théâtre indépendant et expérimental ou un établissement bourgeois privilégié, il faut non seulement rapprocher des projets dont les publics et les ambitions artistiques étaient sensiblement opposés, mais aussi confronter des pièces structurellement très différentes (poèmes chantés, drames dialogués, revues récitées, saynètes bonimentées...). Or ces deux aspects, de réception et de forme, sont évidemment déterminants si l'on veut cerner la spécificité de chaque pièce.

Certains modèles traversent pourtant les frontières temporelles et géographiques et, tout en étant sensiblement refaçonnés par des contextes de production disparates, ils conservent une consistance suffisante pour donner à ce corpus une cohérence. A travers des topiques, des procédés et des schémas de composition récurrents, et malgré l'identité très marquée de certains répertoires, il est possible d'identifier des filiations et de montrer qu'un langage dramaturgique propre aux ombres s'est peu à peu élaboré.

La constitution du corpus d'étude a été très dépendante de l'existence et de la disponibilité des ressources[933]. L'enthousiasme pour les « ombres chinoises » qui marque les dernières décennies du XVIIIème siècle ne féconda aucun répertoire imprimé. L'éclosion aussi éphémère que soudaine de petits théâtres d'ombres, souvent des entrepreneurs qui, installés pour quelques mois, intégraient des

[933] Dans le développement qui suit, consacré à la présentation du corpus, on ne fera pas systématiquement les appels de notes : toutes les références des pièces publiées ou des ressources inédites qui constituent le corpus sont rassemblées dans une rubrique spécifique de la bibliographie.

« ombres chinoises » à leur programme, ne produit, comme ressources textuelles, que des imprimés promotionnels. Pour documenter ces spectacles et les analyser, il faut donc se contenter des indications fournies par les affiches, les annonces dans la presse et de quelques rares témoignages. Ces sources lacunaires ne permettent de faire que des commentaires succincts, souvent thématiques. Ce sera notamment le cas concernant les pièces les plus anciennes. Une ponctuelle allusion sera encore faite aux mystères des *bianti ombranti*, décrits par le Jésuite italien Giovanni Domenico Ottonelli dans son traité de 1652, mais, parmi les pièces suffisamment documentées pour être commentées et donc intégrées au corpus, les plus anciennes (celles de l'entrepreneur Ambroise) datent de la décennie 1770. Entre 1791 et 1806, les spectacles de Christoph Breitrück, qui sillonnait les régions germaniques et investit beaucoup dans l'impression d'affiches et de tracts, sont essentiellement documentés par ces annonces. Avec les affiches d'Ambroise à Londres, datées de 1775, ces imprimés promotionnels fournissent des listes de tableaux ou des intitulés de scènes développés, qui permettent de mettre en perspective certains schémas d'intrigues, des topiques et des procédés que l'on retrouvera dans maintes pièces d'ombres ultérieures. La retranscription d'un boniment de Séraphin Dominique François (dans une gazette parisienne de 1797) et celle en anglais d'une pièce d'Ambroise (dans un compte rendu publié en 1809 sous forme d' « *anecdote* ») constituent deux témoignages rares, les seuls vraiment détaillés dont on dispose sur le contenu de ces spectacles.

Parmi les quatre-vingt-quinze pièces que recense l'auteur de *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, très peu de textes ont été retrouvés... Les écueils pour essayer de reconstituer ce répertoire sont multiples : tout en opérant une sélection radicale parmi les publications dérivées, des alternatives fragiles et contestables ont été trouvées pour, malgré tout, intégrer ce répertoire unique à la réflexion et rendre compte de sa diversité. Les pièces qui seront commentées sont les suivantes : *La Chasse aux canards*, *L'Embarras du ménage*, *Le Magicien Rothomago*, *Le Maître d'école, Le Pont cassé* (à l'affiche dès l'époque versaillaise, donc créées avant 1784) ; *Arlequin corsaire* (publiée en 1789)[934] ; *Les Métiers de Paris* et *Orphée aux enfers* (créées en 1789 ou avant cette date, d'après l'inventaire d'André Tissier) ; *Le Carnaval de Venise* et *Arlequin Pluton* (créées en ou avant 1790 d'après André Tissier, la deuxième ayant été publiée en 1875) ; *L'Âne et son maître* (créée avant 1806, date de publication du manuel de Flamand-Grétry) et *L'Île des perroquets* (créée après 1784, publiée en 1875). Leur représentation est attestée par trois sources dont le croisement limite les incertitudes : une affiche de la période versaillaise[935], l'inventaire dressé dans *Feu*

[934] Il existe une version imprimée du texte datée de 1789 (Dorvigny, *Arlequin corsaire*, Paris, [s. n.], 1789, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France, GD-19616).

[935] « Le sieur Séraphin a l'honneur de prévenir le public que, pour mériter de plus en plus sa bienveillance, il n'a cessé de varier son spectacle ; et, pour prouver ce qu'il avance, il donne un répertoire d'après lequel le public jugera de la vérité :

Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)[936] et le répertoire d'André Tissier[937]. La trame de certaines de ces pièces est partiellement restituée par Louis-Victor Flamand-Grétry[938] dans son ouvrage pédagogique de 1806 qui, sous le titre *Théâtre de Séraphin ou des Ombres chinoises*, se compose de dialogues, inventés par l'auteur, entre une mère et ses enfants, qui racontent et commentent certaines des pièces jouées aux Ombres chinoises. Ce recueil est précieux car, en dépit de la glose édifiante qui les enrobe et du caractère fictif des échanges, les souvenirs très vraisemblables des deux enfants sont les seuls témoignages précoces dont on dispose concernant les premières décennies d'activité de l'établissement. En comparant ces trames partielles à celles des premières versions publiées par Dembour et Gangel en 1843[939] et Alphonse Giroux (entre 1834 et 1857)[940], on observe des similitudes : pour certaines pièces, ces éditeurs se sont directement inspirés de celles jouées aux Ombres chinoises, en empruntant les personnages-types, les péripéties saillantes et les airs à succès, mais en réécrivant les dialogues. La comparaison entre ces réécritures ultérieures et les arguments succincts reportés dans l'ouvrage de Louis-Victor Flamand-Grétry le montre. En revanche, d'autres pièces intégrées à ces éditions pour enfants ne font pas partie du répertoire des Ombres chinoises : leur titre et leur intrigue ne recoupent aucune des indications fournies par les sources de référence susmentionnées. Elles sont peut-être (sous un titre distinct) de lointaines réécritures ou des assemblages de plusieurs pièces, mêlées à d'autres références (Molière, La Fontaine...). Sauf indication contraire, les pièces que nous commenterons sont celles qui à la fois figurent dans ces premiers recueils[941], sont commentées dans les dialogues de Flamand-Guétry et/ou

---

Le Pont cassé, — *La Chasse aux canards*, — *La Poule plumée*, — *L'Embarras du Ménage*, — *Le Maître d'école*, — *Le Magicien*, — *Le Danseur de corde*, — etc., etc. »

Affiche retranscrite dans Joseph-Adrien Le Roi, *Histoire de Versailles, de ses rues, places et avenues depuis l'origine de cette ville jusqu'à nos jours*, *op. cit.*, tome 2, p. 212-213. Un doute peut persister quant à la datation de l'affiche retranscrite par Joseph-Adrien Le Roi : l'absence de l'appellation « Ombres chinoises », qui sera utilisée pour l'établissement parisien, et le sujet de cette monographie documentaire, exclusivement consacrée à Versailles, laissent supposer qu'il s'agit bien d'une affiche de la période versaillaise de Séraphin.

[936] *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*

[937] André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution, répertoire analytique, chronologique et bibliographique (1), de la réunion des Etats Généraux à la chute de la royauté (1789-1792),* Genève, Droz, 1992 ; André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution, répertoire analytique, chronologique et bibliographique (2), de la proclamation de la République à la fin de la Convention nationale (21 septembre 1792 – 26 octobre 1795),* Genève, Droz, 2002.

[938] Louis-Victor Flamand-Grétry, *Théâtre de Séraphin ou des Ombres chinoises*, deux tomes, Paris, Courtat, 1806.

[939] *Le Séraphin de l'enfance, recueil de pièces d'ombres chinoises, dédiées à la jeunesse (1)*, Metz, Dembour et Gangel, [1843] 1850.

[940] *Répertoire du théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, Paris, Alphonse Giroux et Cie, [s. d.].

[941] Leur relative fiabilité peut se constater en comparant les différentes versions du *Pont Cassé* : celle reproduite dans l'ouvrage documentaire *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition, (1776-1870)*, correspond précisément aux commentaires qui en sont faits dans le sixième dialogue de Louis-Victor Flamand Grétry (tome 1, p. 85-95). Les versions des deux recueils suivent également de près la même trame, elles reprennent les principaux procédés mais avec quelques variations et étoffements (à vocation didactique, morale ou comique). Le recueil publié par Alphonse Giroux semble être le plus fidèle au répertoire de Séraphin :

dont le titre est mentionné dans l'inventaire de *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)* ou celui d'André Tissier. Le croisement de ces différents critères a donc considérablement réduit la quantité de pièces à commenter mais permet de dégager un noyau de pièces dont les trames furent les plus connues et les plus précocement reprises avant d'être fixées par les imprimeurs. Ces publications précoces pour enfants, à la fois copies et réécritures, ne sont ni des versions originales ni de pures réinventions de libraires, et constituent le premier répertoire imprimé issu des Ombres chinoises, et les trames qui s'en dégagent leur seul héritage fiable. On a donc écarté toutes les pièces publiées plus tardivement au moment où les publications pour la jeunesse se multipliaient. Ces années d'inflation éditoriale ont causé une croissance artificielle du nombre de titres : le contenu de ces pièces pour ombres s'avère souvent très proche, parfois étoffé de variantes peu compatibles avec un théâtre de silhouettes, ou susceptibles d'être jouées avec ou sans ombres.

Les pièces des imprimeurs catalans publiées au cours du XIXème siècle ont fait l'objet d'un tri tout aussi sélectif mais pour d'autres raisons. Les *sainetes* et les *entremes* signés par le « *sombrista* » Amat Andreu par exemple ne présentent aucune caractéristique distinctive qui permette d'affirmer qu'elles ont vraiment été écrites pour être jouées avec des silhouettes : hormis ce titre professionnel (manifestement vendeur) du signataire (« par l'ombriste Amat Andreu » [*per lo sombrista*...]), aucune mention dans le paratexte, ni aucune didascalie ne renvoie aux ombres. Il s'agit de moralités familiales, de farces d'étudiants ou de mélodrames semblables à beaucoup d'autres *plecs de fil i canya* : les mêmes intrigues suscitaient des séries et des variantes qu'Amat Andreu se réappropria très certainement[942]. En offrant des lieux de représentation et de diffusion à des auteurs autrement peu joués, les théâtres de société, alors souvent des théâtres d'ombres, jouèrent en effet un rôle important dans l'émergence du théâtre de langue catalane. Ces textes étaient indifféremment publiés pour les particuliers, quel que fût le dispositif choisi. La pratique du théâtre d'ombres en Catalogne est un phénomène régional, intéressant en tant que tel : la collusion de pratiques marginales (l'écriture dramatique en langue catalane d'une part, l'organisation informelle de théâtres d'ombres privés pendant l'interruption de la saison théâtrale d'autre part) contribua à la reconnaissance officielle d'un théâtre catalan et à la maturation artistique de ses auteurs. Le premier répertoire dramatique catalan qui s'est ainsi constitué à partir de pièces brèves, proches des vaudevilles ou des farces, portait manifestement la marque de cette émergence d'abord discrète auprès d'amateurs, dans les salons. Les *sainetes* et *entremeses* issus de la période baroque et adaptés en ombres par les particuliers furent importants au cours de cette première phase de maturation et intéressent l'histoire des pratiques. Ils sont en revanche moins

---

contrairement à ceux du recueil de Dembour et Gangel, les titres qui figurent à son sommaire sont tous attestés (par le répertoire indiqué dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle…*, par l'inventaire d'André Tissier, et par les commentaires dialogués de Flamand-Grétry).

[942] Voir le développement consacré à ce contexte catalan dans le chapitre 1, p. 94 et suiv.

déterminants du point de vue de notre réflexion sur l'émergence d'un medium, le théâtre d'ombres, et sur son langage dramaturgique propre. La saynète de Josep Robrenyo *Lo alcalde sabater* [le maire savetier] (publiée en 1855) est la seule pièce, formellement et thématiquement apparentée au théâtre imprimé de *fil i canya*, qui sera plus précisément commentée. Ecrite en catalan et signée par un auteur dramatique précurseur de la renaissance littéraire en Catalogne (dite « Renaixença »), elle est un exemple prototypique de cette littérature domestique populaire, tout en étant explicitement sous-titrée « *entremès per sombras chinescas* ». Les autres pièces intégrées au corpus sont toutes issues des collections éditées à Barcelone, pendant la deuxième moitié du XIXème siècle, par les imprimeurs Antonio Borrás et Juan Llorens, avec des planches similaires à celles des imagiers français. Ecrites en espagnol, ces pièces relèvent pleinement d'une production européenne de pièces à jouer en ombres découpées, avec des décors et des topiques de plus en plus identifiables et stéréotypés.

Concernant les pièces jouées à Londres au cours du XIXème siècle, dans les parcs ou chez les particuliers, les analyses se fonderont sur les témoignages retranscrits par le journaliste Henry Mayhew dans *London Labour and the London Poor* [les travailleurs et les pauvres de Londres] et sur les pièces publiées par le libraire londonien de l'époque victorienne, H. G. Clarke. Les titres et les descriptions du showman interrogé par Henry Mayhew[943] recoupent en partie les intrigues de ces livrets destinés aux jeunes. Ces similitudes laissent supposer que le répertoire du libraire londonien s'inspirait en partie de ce que les professionnels jouaient. Ce croisement des sources nous permettra de commenter les pièces suivantes (qu'aucune indication, hormis les dates de publication du reportage, 1851-1861, ne permettent de dater précisément) : *Cobbler Jobson* [le cordonnier Jobson], *Kitty Biling the Pot* [Kitty fait bouillir la marmitte], *Billy Button*, *Barney and the Bull* [Barney et le taureau] et *Sukey and the Cat* [Sukey et le chat]. Les deux premières pièces sont longuement décrites par le showman tandis que les dernières, brièvement évoquées, nécessitent le complément des livrets d'H. G. Clarke pour être plus précisément étudiées.

Parmi les pièces d'ombres écrites par les romantiques allemands au début du XIXème siècle, certaines ont été publiées. Il s'agit des deux pièces de Justinus Kerner, *König Eginhard* [le roi Eginhard]

---

[943] « *Cobbler Jobson* plaît bien, je crois. C'est un premier choix ; il ne demande qu'à être développé. *Billy Button* est une pièce très drôle, et elle plaît tout autant. Il y a une autre pièce, intitulée *Billy Water, The Celebrated London Beggar* [Billy Waters, le célèbre mendiant londonien] ; c'est un grand succès. Il y a aussi *Bull-Baiting* [le combat du taureau]. Voilà toutes les scènes que je connais. Je crois que je suis le seul à en connaître toutes les paroles. *Kitty Biling the Pot* est l'une des plus belles scènes au monde. Elle mérite d'être présentée, vous savez, car vous pourriez la déployer sur toute la longueur du théâtre. » [Cobbler Jobson *is up to the door, I think. It's first rate ; it only wants elaborating.* Billy Button *is a very laughable thing, and equally up to the door. There's another piece, called* Billy Waters, The Celebrated London Beggar *; and that's a great hit. There's the* Bull-Baiting*. That's all the scenes I know of. I believe I am the only man that knows the words all through.* Kitty Biling the Pot *is one of the most beautifullest scenes in the world. It wants expounding, you know ; for you could open it the whole length of the theatre.*] Chapitre « The Chinese Shades », dans Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*, Londres, Griffin, Bohn and Co., [1851] 1861, vol. 3, p. 74-77.

et *Der Totengräber von Feldberg* [le fossoyeur de Feldberg] (publiées en 1811), *Der unglückliche Franzose* [le malheureux Français] de Christian Brentano (créée en 1816, publiée en 1850) et *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies* [le trou ou le paradis retrouvé] d'Achim von Arnim (publiée en 1813). Dans le prolongement de ces pièces merveilleuses et métaréflexives, Franz von Pocci publia en 1869 *Odoardo*, un drame pour ombres en cinq actes. Parmi les pièces pour enfants de ce dernier (celles publiées entre 1854 et 1856), certaines feront l'objet d'analyses développées, tant cette production est un témoin précoce de la spécificité du lieu (au sens large du terme) où le théâtre d'ombres de figures en Europe s'est lentement singularisé, à la croisée de l'illustration, du théâtre de marionnettes et de la poésie.

Les pièces d'ombres écrites en français au cours du XIXème siècle et à l'aube du XXème siècle, par des polygraphes ou des amateurs aguerris, ne seront que partiellement abordées. Ayant fait le choix de privilégier la diversité linguistique et générique du corpus, on a synthétisé l'analyse de ces pratiques modestes et éparses, déjà bien documentées et mises en valeur par Denis Bordat et Francis Boucrot dans leur histoire des théâtres d'ombres[944]. Certaines pièces de Joseph-François de Paule Eudel, créées à partir de 1837 et publiées par son fils en 1886, seront commentées : *L'Âne embourbé*, *Le Savetier*, *Le Petit Ramoneur*, *Les Animaux*, *Une place publique*, *Robinson Crusoé* et *Rose de Tanebourg*. Ce sera également le cas des trois pièces pour pupazzi noirs de Lemercier de Neuville publiées en 1896 (*Types parisiens*, *Un changement de ministère*, *Le Mariage de Bétinette*) et des pièces connues de Jean-Pierre Cottier dont les trames ont été partiellement retranscrites par son petit-fils. Le texte publié d'une « Séance des ombres » de l'Ecole polytechnique sera également commenté : cette session tardive de 1902 servira d'exemple pour rendre compte de ces revues annuelles, dont la composition ritualisée était sensiblement comparable chaque année.

Les pièces représentées au théâtre du Chat noir forment un des deux sous-corpus les plus importants pour notre réflexion. L'analyse des pièces bonimentées se fondera sur les textes de programme, quand ils sont suffisamment étoffés, et sur les comptes rendus de critiques. Il s'agit des pièces suivantes, représentées pendant la période d'activité du théâtre (1886 -1897) : *Plaisir d'amour* de Georges Delaw, *Cruelle Enigme* de Fernand Fau, *Au Parnasse* de Jean Goudezki, *Pierrot pornographe* de Louis Morin, *Les Oies de Javotte* et *Le Casque d'or* de Henri Pille, *La Rue* de Henri Rivière, *La Nuit des temps* d'Albert Robida, *Le Portrait du colonel* de L. Sabatier, *Une partie de whist* de Sahib, *L'Eléphant*, *La Potiche, Le Fils de l'eunuque*, *De Cythère à Montmartre, Cœur inflammable* de Henry Somm, *Le Virtuose* et *Une page d'amour* de Steinlen, *La Conquête de la lune* de Miquel Utrillo, *L'Âge d'or* de Willette. Malgré l'absence de texte et de simples listes de tableaux dans les programmes, *L'Epopée* de

[944] Denis Bordat, Francis Boucrot, *Les Théâtres d'ombres*, Paris, L'Arche, 1956.

Caran d'Ache et *La Conquête de l'Algérie* de Louis Bombled pourront faire l'objet de commentaires développés car leur nombre conséquent de tableaux et leur substrat historique permettent d'identifier certains choix de composition. La première suscita en outre de très nombreux comptes rendus, des témoignages et une production matérielle riche. Quelques pièces dont le texte était récité ont été publiées : *Le Carnaval de Venise* (1891) de Maurice Vaucaire, *Le Secret du manifestant* (1894) de Jacques Ferny, *Héro et Léandre* (1902) d'Edmond de Haraucourt, *Ailleurs* et *Phryné* (1926) de Maurice Donnay. Enfin, la majorité des pièces d'ombres chantées ont fait l'objet de soigneuses publications lithographiées dans lesquelles ont été reproduits les poèmes, les partitions et les décors de Henri Rivière. C'est le cas de toutes les pièces écrites par Georges Fragerolle (publiées entre 1890 et environ 1900) : *La Marche à l'étoile* (1890), *L'Enfant prodigue* (1894), *Le Sphinx* (1896)*, Clairs de lune* (1897), *Le Rêve de Joël* (non datée) ; et de *La Tentation de saint Antoine* de Henri Rivière (publiée en 1888, presque dépourvue de texte). *Sainte Geneviève de Paris* (1893) de Claude Blanc a été publiée dans une édition plus modeste et sans images. Comme le montrent les précédentes remarques, l'étude du répertoire du Chat noir se heurte à une documentation inégale : tandis que certaines pièces ont été publiées ou ont fait l'objet d'abondants commentaires dans la presse, d'autres n'ont laissé presque aucune trace. Or l'analyse dramaturgique, nécessaire pour cerner l'émergence d'écritures et de poétiques spécifiques, exige, à défaut de texte, une documentation minimale. Les arguments succincts ou les courtes listes de tableaux, auxquels se réduisent parfois les descriptifs dans les programmes, peuvent ainsi se révéler insuffisants. Pour ces raisons méthodologiques, il a été nécessaire d'écarter certaines pièces de ce répertoire pourtant incontournable.

L'abondante production de pièces qui a suivi le succès du Chat noir sera abordée à travers quelques exemples. Leur choix s'est fait en fonction de la diversité des sujets et des lieux. Présentée au théâtre Antoine en avril 1898 et publiée la même année, *Le Juif errant* de Georges Fragerolle s'inscrit dans la droite lignée des productions du Chat noir et complète l'étude de ce répertoire. Parmi les pièces d'ombres lyriques jouées dans d'autres établissements parisiens, on abordera celles créées au théâtre de la Bodinière *La Marche au soleil* de Léon Durocher (créée en décembre[945] et publiée en 1899) et *Paris, sa gloire, ses rayons* de Desveaux-Vérité (créée en juillet[946] et publiée en 1900) ainsi que *La Barbe bleue* (publiée en 1910) de Jacques Le Lorrain créée au Quat'z'Arts, *Les Babylones* (publiée en 1899) d'Adrien Vély créée au théâtre d'Antin[947] et *Aladin* (créée en janvier[948] et publiée en 1904) de Lucien Métivet au théâtre des Mathurins. Les pièces publiées du chansonnier Gabriel Montoya *Les Boers* (sans date) et *La Chaîne d'amour* (1898), et celle de Desveaux-Vérité *Lourdes* (1901), dont on ne sait si elles

[945] Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, *op. cit.*, p. 84.
[946] *Loc. cit.*
[947] *Ibid.*, p. 89.
[948] *Ibid.*, p. 88.

furent effectivement représentées en public, et l'oratorio *Aucassin et Nicolette* (publié en 1910), dont la partition indique qu'il fut jouée chez un particulier en mai 1909, émanent aussi de ce contexte parisien. Les pièces d'ombres récitées n'étaient pas aussi fréquemment publiées. Celles qui le furent (et dont on a pu consulter les ouvrages) seront toutes analysées. C'est le cas de *La Chanson* d'Emile Goudeau (créée en février au Lyon d'or[949] et publiée en 1892), d'une revue pour ombres de Franck Alphonse et Gaston Arman de Cavaillet (créée en mars à la Boîte à musique et publiée en 1897) et des trois pièces de Numa Blès et Dominique Bonnaud créées au cabaret de la Lune rousse (ouvert de 1904 à 1914) : *Venise ou la Lagune de miel* (aucune datation), *Le Sacre de Clémenceau Ier* (créée en mars 1907[950], publiée en mai)*, Ulysse à Montmartre* (créée en septembre[951] et publiée en 1910). Parmi les pièces d'ombres françaises dont on peut supposer, à partir du lieu d'édition ou de mentions indiquées dans les ouvrages, qu'elles furent jouées ailleurs qu'à Paris, on a intégré l'oratorio d'Emile Deshays *Christophe Colomb* (créé en juillet 1893 et publié sans date à Rouen), *Le Salut du monde* de Charles Fauchon et Maurice Perrault (créée à Orléans en février et publiée en 1895), le drame versifié de Philippe Jean *La Légende de Mélusine* (créé en mai à Niort et publié en 1899) et la revue *De Bayonne à la Chine* (présentée à Bayonne et publiée en 1916) de Benjamin Gomez, un ancien habitué du Chat noir. Cette dernière pièce borne chronologiquement l'essoufflement d'une production qui, devenue nostalgique de son modèle, peine à se renouveler alors qu'au même moment d'autres revues exploitent l'efficacité des silhouettes et la modestie du jeu d'ombres pour réconforter et mobiliser les esprits pendant la guerre. Ce micro-corpus des revues de guerre prolonge formellement celui des revues légères de cabarets et de music-halls mais en refaçonnant singulièrement certains schémas de composition et certaines topiques pour répondre à l'urgence et au poids du contexte. Trois revues publiées seront ainsi commentées : une revue publiée en 1915 et jouée en février à l'hôpital du Val-de-Grâce, *Oh !... Pas de charge !* de V. Moriamé créée au théâtre de Lorient en mars 1916, et la revue *Ombres de guerre* de Jacques Poirier publiée par le satirique illustré *La Baïonnette* en janvier 1918.

Les répertoires des cabarets artistiques et des théâtres indépendants de Barcelone, Berlin, Bruxelles sont insuffisamment représentés au sein du corpus au regard de leur programme parfois fourni et de leur riche activité artistique. Les pièces jouées dans ces établissements au cours des années 1890 ont laissé peu de traces textuelles et ont rarement été publiées. Le répertoire du théâtre du Sapajou à Genève (mai-octobre 1896) est le mieux documenté. La pièce de Jules Cougnard, *Le Saint-Bernard* a été publiée avec la partition et des reproductions des décors. Les pièces bonimentées

[949] *Ibid.*, p. 79.
[950] *Ibid.*, p. 98.
[951] *Ibid.*, p. 99.

En Valais de Henri van Muyden, *L'Armée suisse à travers les âges* de Louis Dunki et *Un mariage au désert* de Maurice Potter ont donné lieu à des comptes rendus, particulièrement détaillés, et les listes de tableaux, indiquées dans les programmes, sont suffisamment longues pour précisément jalonner les fables. Grâce à un de ces comptes rendus, la singulière adaptation en ombres de la chanson *Recette* d'Emile Jacques-Dalcroze pourra également susciter quelques remarques.

Concernant le répertoire réduit des Quatre Gats à Barcelone (décembre 1897 – avril 1898), les comptes rendus de presse, déjà longuement cités dans la présentation historique du cabaret, fournissent de précieuses indications sur les décors et l'atmosphère des spectacles mais, même en croisant ces articles et les programmes, la matière est insuffisante pour percevoir l'apport des pièces par rapport à celles du Chat noir : l'imitation est manifeste mais il devait y avoir des singularités du boniment ou des vers que, faute de texte, on ne peut que deviner... Seul le poème *Montserrat* (joué en 1897) de Joan Maragall a été en partie retranscrit par Enric Jardí Casany dans sa monographie consacrée aux Quatre Gats. Le répertoire beaucoup plus conséquent du Diable au corps souffre du même manque de ressources textuelles. En croisant les indications des programmes et les comptes rendus, seules quelques pièces prennent consistance. C'est notamment le cas de *Godefroid de Bouillon à travers les âges* de Rhamsès II (programme de septembre 1896), du *Cortège alimentaire* d'Amédée Lynen (représentation de mai 1899 à Liège) et de la pièce récitée par L.-A. Lemesre *La Légende de saint Guidon* (programme de septembre 1896). Deux pièces ont été publiées : la revue de Fernand Wicheler et Henri Enthoven *Bruxelles au Diable !* (représentée avant 1904) et la pièce d'ombres chantée du poète Eugène Vial *Le Trèfle à quatre feuilles* (créée en mars au Diable au corps et publiée en 1898).

Le répertoire des Schwabinger Schattenspiele n'est pas le plus abondant mais il est un des rares, après celui du Chat noir, à avoir été en grande partie publié. Il est en outre le plus dense et donc un de ceux qui sera le plus longuement étudié. Alexander von Bernus intégra à ce répertoire des pièces de poètes romantiques comme Ludwig Tieck ou Goethe pour fonder l'assise romantique de son établissement. Ces textes republiés qui, initialement, n'ont pas été écrits pour le théâtre d'ombres, ne seront pas abordés. En revanche, tous les textes originaux le seront : les pièces d'Alexander von Bernus (*Pan* publiée en 1907, *Vormitternacht* [avant minuit] publiée en 1907, *Don Juan* créée en 1907 et publiée en 1910[952], *Estragon und Pimpernelle* [Estragon et Pimprenelle] publiée en 1910, *Heiliges Spiel* [jeu sacré] publiée en 1910, *Der Dichter* [le poète] publiée en 1907)*, St. Anton oder Der Heiligenschein* [saint Antoine ou l'auréole] publiée en 1910), celle de Will Vesper (*Der Blinde* [l'aveugle] publiée en 1907), celle d'Adelheid von Sybel-Bernus (*Wegewart* [chicorée sauvage] publiée en 1907), les trois

[952] D'après un livret de 1908 qui recense les pièces jouées de la saison passée (livret de présentation des Schwabinger Schattenspiele pour l'exposition « München 1908 », Munich, 1908, brochure imprimée, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum, fonds Schwabinger Schattenspiele).

pièces de Karl Wolskehl (*Wolfdietrich und die Rauhe Els* [Wolfdietrich et la sirène] publiée en 1907, *Thors Hammer* [le marteau de Thor] publiée en 1908, *Die Ruhe des Kalifen* [le repos du calife] créée entre 1907 et 1912, et publiée en 1927) et une pièce de Paula Rösler (*Liebe* [amour] non publiée mais annoncée pour la saison 1908-1909). Exceptée cette dernière pièce de Paula Rösler et *Masken* [masques] d'Alexander von Bernus (pièce de jeunesse créée vers 1899 et publiée en 1910), toutes ces pièces ont été créées aux Schwabinger Schattenpiele, entre 1907 et 1912, et ont été publiées.

Les textes qui bornent chronologiquement la fin du corpus sont ceux du pédagogue munichois Leo Weismantel, publiés en 1930 dans son manuel *Schattenspielbuch* [le livre du théâtre d'ombres]. C'est à travers ses travaux qu'on abordera succinctement les publications ludiques et pédagogiques qui abondent au début du XXème siècle et qui témoignent de l'infléchissement amateur et domestique des pratiques. Le phénomène social et éditorial, particulièrement visible en Allemagne, des théâtres de jeunesse répond à des enjeux et des logiques propres qui dépassent le cadre de notre réflexion. L'intérêt de certains pédagogues pour les jeux d'ombres en particulier mérite néanmoins d'être commenté et l'œuvre de Leo Weismantel nous le permettra.

Formellement très disparates, les pièces sélectionnées peuvent se distinguer et se comparer en fonction de l'effet visé : une majorité fut manifestement écrite pour faire rire le public, l'autre pour susciter différentes nuances d'étonnement (plus ou moins admiratif, contemplatif ou rêveur). Cette distinction repose sur celle de deux registres dominants, le comique et le merveilleux, définis par un ensemble de topiques et de procédés (stylistiques et dramaturgiques), qui ne sont pas propres au théâtre d'ombres mais communs à beaucoup d'autres genres dramatiques et littéraires. Ces registres sont évolutifs en fonction des époques et des pays, et selon les milieux et les types de public visés mais, tout en s'actualisant de manière singulière dans chaque œuvre, ils se manifestent comme un ensemble de procédés et de topiques imités (que ceux-ci soient hérités, appris, inconsciemment assimilés, largement partagés ou en usage à un moment donné). L'identification de ces caractéristiques formelles et thématiques récurrentes permet de déterminer si une pièce fut écrite conformément à ce qui se faisait, parfois depuis des siècles, au théâtre, dans les récits, dans les spectacles de curiosité ou lors de jeux plus informels, pour faire rire ou émerveiller le public. Dans le corpus des pièces étudiées, les registres comiques et merveilleux ont la particularité de se doubler d'une autre distinction formelle entre, d'une part, les pièces qui font primer la parole sur les autres composantes de la représentation, et d'autre part, les pièces qui font primer la dimension visuelle, ou plus largement, les aspects imaginaires et sensoriels du spectacle.

Parmi les pièces des poètes romantiques et des théâtres artistiques, certaines échappent en partie à cette bipartition. Leur originalité ne permet pas d'en faire les prototypes d'une véritable troisième voie générique. Elles témoignent plutôt d'expérimentations ponctuelles où les auteurs ont

exploré d'autres thématiques, macabres ou mystiques, et ainsi apporté au rire ou à l'étonnement visé, des nuances d'inquiétude.

I. Faire rire

Le primat des mots

La parole théâtrale a une fonction prépondérante dans les pièces d'ombres comiques. Les procédés utilisés pour faire rire y sont principalement de nature linguistique. Si l'intrigue et les personnages contribuent à créer les situations propices, c'est presque toujours la parole (un calembour, un accent, un trait d'esprit…) qui rend effectif le potentiel comique d'un type ou d'une scène. Elle peut aussi déclencher seule le rire.

Cette parole théâtrale a différents statuts énonciatifs. Elle peut être celle des ombres qui paraissent à l'écran : internes à la fiction théâtrale, les ombres sont des personnages qui monologuent ou dialoguent et leurs répliques sont des discours directs, dont elles sont les seules et uniques sources, à l'instar de la majorité des textes dramatiques. La parole peut être aussi celle d'un comédien, le plus souvent visible du public, positionné devant l'écran. Il est un interprète intermédiaire entre le lieu de la fiction théâtrale et celui du public. Son discours peut être bonimenté, c'est-à-dire en partie improvisé, ou bien récité, c'est-à-dire préalablement écrit, en prose ou en vers, avant d'être déclamé[953]. Bonimenteurs et récitants s'impliquent dans la présentation des scènes ou des tableaux : la narration des actions est ponctuée d'adresses, de parenthèses lyriques, de commentaires divers. Ces énonciateurs intermédiaires sont des équivalents théâtraux du narrateur omniscient homodiégétique : ils alternent entre des passages narratifs (énonciation non embrayée) qui racontent et décrivent les scènes représentées à l'écran, et divers commentaires ancrés dans le contexte énonciatif de la représentation (énonciation embrayée)[954]. Leur discours, plus ou moins narratif, peut aussi prendre en charge celui des personnages : dans ce cas, les ombres n'ont pas de parole dramatique propre, leur discours est rapporté et c'est l'interprète situé devant l'écran qui prononce leurs répliques.

Les appellations qui désignent ces locuteurs ou énonciateurs intermédiaires varient : récitant, bonimenteur, chœur, présentateur, explicateur, prologue...[955] Pour l'analyse des textes, on utilisera le terme choisi par l'auteur (souvent celui de « récitant ») et, en l'absence de didascalie explicite et pour

---

[953] Le récit peut aussi être intégralement écrit et versifié pour être chanté. Voir l'introduction du développement « Emerveiller », p. 367-368.

[954] On reprend ici la distinction établie à partir des analyses pionnières d'Emile Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976) et des très nombreux travaux qui les ont suivies et complétées.

[955] Les termes « récitant » et « bonimenteur » sont les plus fréquents mais d'autres sont aussi utilisés. Dans *Odoardo* (publiée en 1869), Franz von Pocci utilise celui d' « *Explicator* » ; un « chœur » (au sens théâtral) intervient dans *Héro et Léandre* (créée au Chat noir, publiée en 1902) de Edmond Haraucourt ; dans son cycle de mystères *Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte* [les mystères des douze nuits saintes] (publié en 1930) Leo Weismantel désigne la récitante et maîtresse de cérémonie avec l'appellation « *Vorsagerin* ».

un emploi plus général et systématique, on procèdera ainsi : l'expression « énonciateur intermédiaire » (afin d'éviter celle de narrateur) sera réservée à l'analyse textuelle ; celles de « récitant », de « bonimenteur » ou de « locuteur intermédiaire » seront privilégiées pour l'analyse dramaturgique. Le récitant récite son texte (son discours a été intégralement écrit et publié) tandis que le discours du bonimenteur n'a pas été fixé par écrit et diffère à chaque représentation. Plus générique, celle de « locuteur intermédiaire » peut référer aux deux.

Ces différentes configurations énonciatives singularisent les différents répertoires. Les pièces dialoguées et dépourvues d'énonciateurs intermédiaires (hormis parfois pour le prologue) sont majoritairement les pièces représentées aux Ombres chinoises, par des montreurs de rue à Londres ou chez les particuliers à Barcelone, les pièces écrites pour la sphère privée par les romantiques allemands et celles des Schwabinger Schattenspiele. La présence d'un bonimenteur est avérée dans les représentations de la fin du XVIIIème siècle : on citera plus loin l'extrait d'un boniment d'une représentation à Londres mais aussi une retranscription partielle d'un boniment de Séraphin. Franz von Pocci à Munich écrivit plusieurs « jeux d'ombres » sous forme de poèmes (publiés en 1854) dont l'énonciateur prend des accents de bonimenteur ; il publie aussi en 1856 *Kasperl ist überall* [Kasperl est partout], une petite comédie d'ombres proprement dramatique (entièrement dialoguée) et, en 1869, une pièce en cinq actes, *Odoardo*, qui fait alterner les dialogues avec les interventions d'un « *Explicator* ». C'est le répertoire du cabaret du Chat noir, puis ceux de ses émules, qui se singularise par le recours systématique à un énonciateur intermédiaire (bonimenteur, récitant ou chanteur).

Outre le recours ou non à un énonciateur intermédiaire, les pièces se distinguent par différentes formes de comique. La majorité reprennent des schémas familiers voire rudimentaires, accessibles à un large public. C'est le comique farcesque et carnavalesque des pièces anglaises (jouées dans les parcs et dans la rue avant d'être rééditées et certainement édulcorées par les libraires) ; celui des textes de Franz von Pocci et de certaines pièces des Schwabinger Schattenspiele. Les coups, les tromperies, les inversions de rôles, les références au bas corporel en sont les procédés distinctifs. Ce comique de farce croise un comique de vaudeville, plus bourgeois et moins grossier, dans les pièces des Ombres chinoises, qui revendiquent un public enfantin et respectable, et dans les pièces d'ombres domestiques jouées à Barcelone. Les procédés comiques fondés sur une forte connivence avec le public singularisent les pièces satiriques, parodiques ou burlesques qui présupposent une connaissance de l'actualité politique et artistique, et un intérêt pour les débats philosophiques et esthétiques de l'époque. Ce comique plus élitiste caractérise les pièces écrites pour des représentations privées ou pour des publics choisis, artistiques ou mondains, comme celles des romantiques Achim von Arnim et

Christian Brentano (publiées entre 1813 et 1850), celles de Lemercier de Neuville (publiées en 1896), ou encore les revues d'ombres et les pièces de cabaret (créées au cours des décennies 1880-1910).

L'identité comique de ces pièces étant très liée au traitement de la parole théâtrale, ces différentes manières de faire rire sont en partie déterminées par la configuration énonciative. La présence d'un récitant par exemple facilite la connivence et l'ironie. Il est pourtant difficile d'établir des équivalences systématiques entre une configuration énonciative et une forme de comique, un type de public, un genre. On rencontre des bonimenteurs aussi bien dans les cabarets littéraires que dans une salle à Londres à la fin du XVIIIème siècle ou aux Ombres chinoises. Les farces représentées en ombres sont tantôt dialoguées, tantôt bonimentées, de même que les pièces satiriques. Ces différentes configurations énonciatives, qui ne recroisent aucun autre trait formel, ne constituent pas un critère pertinent pour ordonner le corpus : seul, il est insuffisamment spécifique, et combiné à celui des répertoires, il émiette le corpus et ne permet plus de dégager d'autres traits poétiques structurels et transversaux. C'est donc plutôt un double critère, thématique et poétique, qui sera suivi. On rassemblera d'une part les pièces qui réfèrent à des réalités ordinaires et qui les schématisent à des fins comiques. L'approche est comparable à celle des farces et des vaudevilles, et peut prendre un accent satirique quand le sujet est plus directement lié à l'actualité. De l'autre, on distinguera les pièces qui représentent des mondes merveilleux, qui laissent libre cours à l'imagination et dont les procédés comiques résident essentiellement dans les décrochages de registres, les hybridations génériques, les renversements burlesques.

I.A. Réalités schématisées

Les pièces d'ombres comiques qui représentent des lieux et des personnages ordinaires réinvestissent souvent des schémas d'intrigue éculés. Elles se distinguent par le degré d'actualisation de ces fables anciennes et le registre plus ou moins farcesque ou satirique qui en découle. Tandis que certaines pièces puisent principalement dans un réservoir de types et de situations que les farces, les contes comiques et les chansons populaires ont constitué depuis le Moyen Âge, d'autres y substituent ou y ajoutent des figures ou des situations plus proches des réalités de leur époque, en renvoyant à un contexte vécu plus immédiat, identifié et identifiable par le public visé.

I.A.1. Farces et vaudevilles

Des premières trames connues des années 1770 aux derniers textes de la période étudiée, des saynètes dialoguées aux vaudevilles bonimentés, un certain nombre de pièces reprennent et recomposent des intrigues anciennes : leur transmission, souvent depuis le Moyen Âge, a rendu atemporelles les réalités représentées, en les figeant dans des schémas comiques récurrents. Ces pièces prennent place dans un espace restreint, souvent un décor unique et sommaire : un coin de campagne (un bord de rivière, un bois), un village ou une ville (une rue, une place, une boutique), une pièce de la maison, une salle de classe... Les lieux de passage également sont fréquents (route reliant deux villes, pont, auberge). Les personnages de ces pièces sont des types dépourvus de complexité psychologique et définis par leur statut social ou professionnel (et par tous les stéréotypes associés) : l'enfant polisson, les marchands plus ou moins aimables ou honnêtes en fonction de ce qu'ils vendent, la femme infidèle, le marginal importun, le soldat séducteur, le bourgeois affairé, le jeune amant naïf, etc. Les animaux sont d'autres personnages récurrents, agents efficaces de perturbations et de situations comiques : le chat voleur, le taureau en fuite, l'âne têtu, le chien agressif, etc.

Le répertoire de Séraphin, dès ses représentations à Versailles, comprend plusieurs saynètes dialoguées proches de la farce, dont certaines reprennent des intrigues de fabliaux : *Le Pont cassé*, *La Chasse aux canards, Le Maître d'école*, *L'Embarras du ménage* (créées avant 1784). On peut également ajouter *L'Âne et son maître* (créée avant 1806) et *Le Carnaval de Venise* (créée en ou avant 1790), probablement plus tardives[956].

Inspirée d'un fabliau décliné en chanson, qui fut aussi repris par Molière et Cyrano de Bergerac[957], *Le Pont cassé* (créée avant 1784) fait intervenir trois personnages. Dans la version la plus proche de celle qui fut jouée aux Ombres chinoises, reproduite en 1875 dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, ils sont ainsi désignés : « petit gars », « voyageur », « batelier ». Le cadre champêtre est très peu caractérisé : un « paysage », une « rivière », une « maison avec une enseigne ». La farce ridiculise un « voyageur » pressé qui doit se rendre dans la « ville voisine » mais ne peut pas franchir la rivière car le pont est cassé. Un « petit gars » lui suggère de faire la traversée à la nage puis le provoque : il compare le voyageur aux canards, le traite de « gros dindon », se dérobe à toutes ses questions et finit par lui indiquer l'heure en lui montrant son « cadran solaire » (son fessier). Sollicitant un batelier, le voyageur réussit à atteindre l'autre rive, non sans être

[956] Contrairement aux précédents, ces deux titres ne sont pas indiqués sur l'affiche imprimée par Séraphin pour ses représentations à Versailles (retranscrite dans Joseph-Adrien Le Roi, *Histoire de Versailles, de ses rues, places et avenues depuis l'origine de cette ville jusqu'à nos jours*, *op. cit.*, tome 2, p. 212-213).

[957] « Dialogue du prince et du berger » publié en 1718 dans le recueil *Chansons ambiguës* de la veuve Oudot. Voir *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 34-36.

inquiété par les jets de cailloux du garçon. Le dénouement moral de la farce est une bastonnade : le voyageur frappe le polisson à coups de canne et le garçon se défend avec sa pioche[958]. Le décor de *La Chasse aux canards* est très proche : « c'est un bateau qui navigue, un homme qui manie l'aviron, un autre qui tire un coup de fusil, enfin un canard qui est frappé de mort, et qui tombe raide aux pieds du chasseur, puis deux autres qui s'échappent en nageant ». L'enjeu de la saynète est cette fois liée à la nourriture, comme l'indique le commentaire dialogué de Flamand-Grétry : « ces voix que l'on entend, et qui disent, l'une : Moi, je veux qu'on fasse cuire le canard à la broche ; l'autre, je veux qu'on le mette en daube avec des oignons. »[959] La version du *Répertoire pour théâtre transparent* (publié entre 1834 et 1857), bien qu'ultérieure et remaniée, se concentre également, d'abord sur le tir depuis le bateau, puis sur le repas (dont le menu est précisément détaillé : « je vais d'abord faire cuire la tête et les pattes à la vinaigrette, j'y mettrai beaucoup d'échalottes, des oignons, et une douzaine de cornichons […] »)[960]. D'après le commentaire dialogué de Flamand-Grétry, le désaccord réside dans la manière d'accommoder le canard et, dans la version du *Répertoire pour théâtre transparent*, le chasseur, sans la menace de son compère batelier de le faire basculer, aurait consommé seul le volatile. L'air final célèbre la bonne chère partagée : « Si je suis farceur, / Je n'suis pas égoïste, / Et de mon canard / Chacun aura sa part. » Dans un décor tout aussi naïvement rural, *L'Âne et son maître* (créée avant 1806, date de publication du manuel de Flamand-Grétry) repose sur une inversion de rôles : « Voici notre âne entêté, qui ne veut absolument pas marcher et que son maître est obligé de porter. »[961] Dans l'inventaire de *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle...*, la pièce est attribuée à Charles-Jacob Guillemain sous le titre *La Forêt des animaux, l'âne et son maître*[962]. Sa version dans le *Répertoire du théâtre transparent* prolonge effectivement la première scène (celle d'inversion des rôles) par la présentation successive d'animaux (un éléphant, une girafe, un cerf, une cigogne, un lapin), et porte le titre « L'Âne rétif ou l'Un portant l'autre, monologue, suivi du passage des animaux ». Le « monologue » est une succession d'injonctions puis de jurons adressés par le paysan à l'animal qui refuse d'avancer et finit par le jeter à terre :

---

[958] D'après la version publiée dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 33-43.

[959] Louis-Victor Flamand-Grétry, « Dialogue 5, la chasse aux canards », *Théâtre de Séraphin ou des Ombres chinoises*, Paris, Courtat, 1806, tome 1, p. 67-83.

[960] « La chasse aux canards, petite action en quatre scènes », dans *Répertoire du théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, Paris, Alphonse Giroux et Cie, [s. d.], p. 11-16.

[961] Louis-Victor Flamand-Grétry, « Dialogue 4, l'âne et son maître », *Théâtre de Séraphin ou des Ombres chinoises*, *op. cit.*, tome 1, p. 51-66.

[962] Voir le « Répertoire », dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 23-32.

> Aye donc, marche donc, maudit roussin ! [...]
> Comment, mon garçon, tu t'arrêtes ; allons, hue ; allons, hue donc, diacau [...].
> Ah ! Coquin, tu me jettes à terre, tu me paieras cela à la maison.[963]

L'inversion des rôles et des conditions apparaît ensuite dans sa version la plus élémentaire et explicite. Le maître chute et porte la bête dont il imite le braiment : « Hihan ! Hihan ! Oui, fais hihan tant que tu voudras, tu es bien sûr de ne pas souper. » Ce motif carnavalesque, caractéristique des estampes populaires du *Mundus inversus*, fut peut-être plus immédiatement inspiré par une fable de Jean de La Fontaine, « Le meunier, son fils et l'âne », dont la pièce d'ombres ne retient que la situation initiale :

> J'ai lu dans quelque endroit qu'un meunier et son fils
> L'un vieillard, l'autre enfant, non pas des plus petits,
> Mais garçon de quinze ans, si j'ai bonne mémoire,
> Allaient vendre leur Âne un certain jour de foire.
> Afin qu'il fût plus frais et de meilleur débit,
> On lui lia les pieds, on vous le suspendit ;
> Puis cet homme et son fils le portent comme un lustre ;
> Pauvres gens, idiots, couple ignorant et rustre.
> Le premier qui les vit de rire s'éclata.
> « Quelle farce, dit-il, vont jouer ces gens-là ?
> Le plus âne des trois n'est pas celui qu'on pense.[964]

Descendant plus jeune et assagi des écoliers farceurs des sotties médiévales, le type du « polisson » peu studieux et effronté est au cœur des péripéties comiques du *Maître d'école* :

> [...] c'est un petit garçon auquel un maître d'école donne des férules. [...] Au lieu de dire : « quarante-deux et dix font cinquante-deux », il a eu la folie de soutenir que cela faisait « quarante douze ». Comme j'ai ri de sa balourdise ! [...] Je me flatte mon ami, que vous n'imiteriez pas la conduite de ce petit mauvais sujet, qui après avoir été corrigé s'est mis à injurier son maître.[965]

Dans ce commentaire de la pièce de 1806, le maître est jugé trop indulgent par l'enfant qui commente : « mais peut-être aussi y a-t-il un peu de la faute du maître, qui n'a pas su se faire respecter dans le principe, et qui a donné à ses écoliers une liberté dont ils ont abusé » ; l'autre dit ensuite admirer « la patience de ce maître d'école qui n'a pas couru après lui ». On devine ainsi les péripéties : la faute de l'élève paresseux, la punition, la réaction insolente, la fuite et peut-être d'autres bêtises encore. Parmi les figures cartonnées du théâtre de Christoph Breitrück, plusieurs étaient aussi utilisées pour jouer des bêtises d'écoliers (vers 1790-1810) : l'une d'elle représente un tableau sur lequel apparaît, en ombre blanche, une tête de diable, peut-être le dessin provocant qu'un élève aurait tracé en l'absence

---

[963] « L'âne rétif ou l'un portant l'autre, monologue, suivi du passage des animaux », dans *Répertoire du théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, *op. cit.*, p. 65-68.
[964] Jean de La Fontaine, « Le meunier, son fils et l'âne », *Fables choisies mises en vers*, Paris, Claude Barbin, 1678, tome 1, p. 147-155.
[965] Louis-Victor Flamand-Grétry, « Dialogue 3, le maître d'école », *Théâtre de Séraphin ou des Ombres chinoises*, *op. cit.*, tome 1, p. 39-50.

du maître[966]. Dans le *Répertoire du théâtre transparent*, l'erreur commise par l'élève paresseux est une faute de conjugaison et la « patience » du maître, s'explique par des intérêts pécuniers : « *(A part.)* Je ne peux pas le gronder, car c'est un enfant gâté ; et comme il paie bien, je ne voudrais pas le perdre. » D'autres péripéties se produisent : la première, déclenchée par l'absence du maître, est la dissimulation de la férule. S'ensuivent la tromperie des deux garçons, Finot et Poucet, qui toquent plusieurs fois à la porte du voisin Bridoison sans paraître, puis leur rencontre avec une vendeuse de poires qu'ils moquent par un calcul fallacieux, avant le retour du maître qui croit que sa classe est restée sage. Le voisin dénonce les polissons, qui, en guise de punition, doivent réciter la leçon du jour et conjuguer un verbe. Malgré les fautes commises, le maître reste indulgent par intérêt pécunier. La visée didactique du sujet apparaît finalement assez faible au regard des ressorts comiques des farces successives des écoliers rusés et du maître Ferulus qui, dépourvu de férule et de fermeté, est ridiculisé[967]. D'après le titre indiqué dans le répertoire de *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle...*, la pièce *Le Maître d'école et le Ramoneur*, attribuée à Charles-Jacob Guillemain, faisait aussi intervenir un personnage extérieur au milieu scolaire, comme le « voisin » ou la marchande de poire[968].

L'Embarras du ménage n'est pas commenté dans les dialogues de Flamand-Grétry de 1806 mais ses personnages et son intrigue, tels qu'ils figurent dans les premiers recueils, sont aussi ceux de pièces jouées au XIXème siècle dans les rues de Londres. La pièce fut jouée par Séraphin à Versailles et est attribuée à Charles-Jacob Guillemain[969]. Dans la version du *Répertoire du théâtre transparent*, le père Simon demande à son fils de veiller à la cuisson des tripes pendant son absence mais le jeune garçon les mange en cachette, après les avoir dérobées : « il sort en tenant le bout de fil qui est dans la marmite, et emmène tout avec lui. »[970] Dans la version des éditeurs de Metz (publiée en 1843), la mère François sollicite son fils pour surveiller la cuisson du jambon et entretenir le feu. Le garçon apparaît comme un polisson dont l'étourderie nourrit les jeux de mots : le premier est suscité par les homophones du terme « pot » que la mère utilise pour désigner la marmite et que l'enfant confond avec le pot de confiture et le pot de chambre. Le suivant consiste en l'inversion des termes de la consigne : « tâche qu'elle cuise bien, entretiens le feu dessous, et surtout aye bien soin que Minet ne

[966] Christophe Breitrück, figures en carton, vers 1790, Münchner Stadtmuseum (fonds Sünching, boîte 3). L'élément de décor est un tableau d'école vierge sur lequel apparaît, si on retire quelques bandelettes, un portrait comique. Une autre silhouette, qui devait servir pour la scène de punition, représente un homme qui frappe un enfant.

[967] « Le maître d'école, action en huit scènes », dans *Répertoire du théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, *op. cit.*, p. 33-44.

[968] Voir le « Répertoire » dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 23-32.

[969] *Loc. cit.*

[970] « Les embarras du ménage, action en huit scènes », dans *Répertoire du théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, *op. cit.*, p. 25-32.

vienne pas », que la garçon reformule ainsi : « j'aurai soin de tout ; je ferai du feu, je ferai bouillir Minet, et je chasserai la marmite ». Après avoir fait sortir le chat et constaté les « glou glou glou » dans la marmite, le jeune François sort s'amuser et le chat vole le jambon. La mère à son retour déplore l'attitude de son fils car elle redoute la réaction de son époux qui n'aura pas à manger, et punit le jeune François[971].

L'intrigue est similaire dans *Kitty biling the Pot or The Woodchopper's Frolic* [Kitty fait bouillir la marmite ou la jeu du bûcheron] (retranscrite en 1851). Le *showman* interrogé par Henry Mayhew en restitue l'argument et le développement, très proches de la pièce éditée à Metz, centrés sur l'enfant désobéissant et étourdi et sur le vol de la viande par le chat[972]. Le décor domestique est identique : dans l'un, la didascalie indique : « le théâtre représente une chambre rustique ; à droite du spectateur, une cheminée de cuisine ; la marmite est devant le feu » ; le décor de l'autre est ainsi décrit : « on voit l'ombre de la cheminée avec le feu allumé »[973]. On retrouve une inversion des mots de la consigne et un jeu avec des paronymes : « Puis la mère dit : 'Kitty, apporte le balai pour balayer la pièce', et Kitty répond : 'Oui, maman, je vais apporter la pièce pour balayer le balai »[974] [*broom /room*]. Dans cette version anglaise, c'est non seulement le vol par l'animal mais aussi le feu de cheminée qui constituent les principaux ressorts comiques et étonnants de la pièce. L'éditeur londonien de l'ère victorienne, H. G. Clarke, la publie sous le titre *Sukey and the Cat, A Domestic Drama in One Act* [Sukey et le chat, un drame domestique en un acte] dans une collection destinée aux jeunes gens qui reprenait les pièces jouées en ombres par les *showmen* anglais[975]. On y retrouve *The Broken Bridge* [le pont cassé], qui fut effectivement reprise et jouée en plusieurs langues, avec d'autres farces (celles-ci étaient donc très certainement privilégiées par les montreurs de rue, comme le laissait déjà supposer le témoignage de l'homme interrogé par Henry Mayhew)[976]. Leurs personnages y sont contrariés et ridiculisés, souvent par des animaux. D'après Henry Mayhew et les livrets de H. G. Clarke, dans *Billy Waters*, le joueur de violon, mendiant et boiteux, est attaqué par un chien qui déchiquète sa jambe de bois ; dans *Billy Button*, le héros éponyme menace à chaque rencontre d'être renversé par sa monture ; dans *Barney and the Bull* [Barney et le taureau], le fermier Barney, puis tous les autres personnages, échouent à

---

[971] « L'embarras du ménage », dans *Le Séraphin de l'enfance, recueil de pièces d'ombres chinoises, dédiées à la jeunesse*, Metz, Dembour et Gangel, [1843] 1850, vol. 1, p. 25-29.
[972] Henry Mayhew, « The Chinese Shades », *London Labour and the London Poor*, Londres, Griffin, Bohn and Co., [1851] 1861, vol. 3, p. 74-75.
[973] « *The shadow of the fireplace is seen with the fire alight.* » *Loc. cit*.
[974] « *Then mother says, 'Kitty, bring up the broom to sweep up the room', and Kitty replies, 'Yes, mummy, I'll bring up the room to sweep up the broom.'* » *Loc. cit*.
[975] *Sukey and the Cat, A Domestic Drama in One Act*, Londres, H. G. Clarke, [s. d.].
[976] *The Broken Bridge, A Laughable Farce in One Act*, Londres, J. Murray, [s. d.] ; *The Enraged Cobbler, A Comic Interlude in One Act*, Londres, J. Murray, [s. d.] ; *Barney and the Bull, A Serio-comic Drama*, Londres, H. G. Clarke, [s. d.] ; *Billy Button, An Equestrian Extravaganza in One Act*, Londres, H. G. Clarke, [s. d.] ; *Billy Waters, The London Fiddler, A Laughable Farce in One Act*, Londres, H. G. Clarke, [s. d.].

rattraper le bœuf en fuite. Il existe un verre de lanterne[977] qui figure en ombres cette poursuite comique qui finit par s'inverser, les poursuivants devant à leur tour courir pour échapper au bovin qui les charge.

Le premier noyau de pièces farcesques hérité de Séraphin fut repris par l'éditeur barcelonais Juan Llorens qui transforma complètement les intrigues mais en conservant les personnages et les décors que les éditeurs lorrains avaient popularisées via leur planches de silhouettes. Il en fait des pièces, non plus destinées aux enfants, mais aux théâtres d'ombres de société qui se pratiquaient alors à Barcelone. Le cadre du *Pont cassé* par exemple devient celui d'une pièce morale, *Celestina ó los dos trabajadores* [Celestina ou les deux travailleurs] (probablement publiée durant la deuxième moitié du XIXème siècle), qui promeut la réussite et l'ascension sociale par le travail. Conseillé par la mystérieuse Celestina (figure populaire du théâtre espagnol depuis l'époque baroque[978]), l'un des deux ouvriers persévère dans la démolition du pont tandis que le second préfère se divertir. L'auberge du *Pont cassé* devient le lieu de perdition du buveur fainéant et la barque du batelier est remplacée par le bateau à vapeur du travailleur que la détermination et l'ambition conduisent à la Havane…[979] Le thème du carnaval, décliné aux Ombres chinoises dans la pièce *Le Carnaval de Venise* (créée en ou avant 1790)[980], a également sa variante dans la collection de livrets imprimés à Barcelone sous le titre *Los lances de carnaval* [les piques de carnaval] (probablement publiée durant la deuxième moitié du XIXème siècle). Aucune source ne permet de connaître la trame de la pièce jouée au théâtre de Séraphin, mais, le thème étant repris dans les deux premiers recueils publiés par Dembour et Gangel et Alphonse Giroux, la pièce devait vraisemblablement être un défilé des types de la commedia dell'arte, comme c'est le cas dans ces premières versions publiées (puis d'autres ultérieures). La variante de l'imprimeur barcelonais consacre une scène au défilé des différents masques. Les autres scènes développent une intrigue légère de vaudeville, un jeu de dupe entre une femme et son époux : les conjoints se disputent puis s'aventurent dans le cortège, se soupçonnent d'infidélité avant de se réconcilier. Comme c'est le cas de *Celestina ó los dos trabajadores*, *Los lances de carnaval* est une pièce composite, élaborée à partir de matériaux préexistants : les personnages sont imposés par les figures des planches à découper

---

[977] Plaque déjà mentionnée, datant de la deuxième moitié du XIXème siècle, intitulée *Mad Bull* [le taureau fou], reproduite dans Laurent Mannoni, *Lanterne magique et film peint*, Paris, La Martinière, 2009, p. 93.

[978] Le personnage est initialement une entremetteuse, issue de l'œuvre attribuée à Fernando de Rojas, *La Celestina*, dont les premières versions connues datent de 1500.

[979] *Celestina ó los dos trabajadores, pieza moral en un acto y tres cuadros para representarse en sombras*, Barcelone, Llorens, [s. d.]. Voir la planche de silhouettes n°15, éditée par Antonio Bosch, reproduite dans Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, Biblioteca de tradicions populars, 2004, p. 89. La planche reproduit celle éditée en France : « Personnages divers », planche n°4 de la série *Ombres chinoises,* publiée à Epinal, par Pellerin et Cie, [d'après Pellerin 1852] entre 1890 et 1921, lithographie, 35 x 46 cm, exemplaire conservé à Epinal, au Musée de l'image (990.1.1259 B). On retrouve notamment sur les deux planches un pont rompu, une barque, des canards, un homme avec un haut de forme, un batelier...

[980] En 1790, cette pièce fut représentée vingt fois aux Ombres chinoises d'après le répertoire d'André Tissier (André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution, répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, 1992, tome 1, p. 201).

(reprises aux imprimeurs français), le schéma du défilé découle du thème et du nombre de silhouettes qui lui correspond, et l'intrigue est issue d'un couplet populaire :

> BONIFACIA.
> Oui, oui, maintenant je me souviens bien, on était l'un en face l'autre, et naturellement, on ne s'est pas reconnu, car comme le dit la chanson :
>
> Deux masques
> Même s'ils se regardent
> Jamais ils ne se trouvent.[981]

Parmi le personnel dramatique caractéristique de ces pièces comiques, les types les plus remarquables sont ceux dont l'apparence, la parlure et le caractère sont définis par leur profession. On croise par exemple des marchands de quatre-saisons, dits « *costermongers* » : dans les versions de *Barney and the Bull* et *Billy Button*, éditées à l'époque victorienne par H. G. Clarke, le marchand est accompagné d'un chien, arrive en chantant et apparaît irritable. On retrouve aussi les musiciens de rue, dans *Billy Waters, The London Fiddler* [Billy Waters, le joueur de violon de Londres], également éditée par H. G. Clarke, ou dans une saynète du théâtre domestique de Joseph-François Eudel (postérieure à 1837). Intitulé *Une place publique* (publiée en 1886), ce lever de rideau fait paraître successivement différents marchands et artisans (un marchand de mort aux rats, un rémouleur, un marchand de tamis) et termine avec les « marchands de chanson », un joueur de violon et une femme qui chante des couplets[982]. Le ramoneur est une autre figure fréquente qui intervient dans *Le Maître d'école et le Ramoneur* de Charles-Jacob Guillemain (certainement créée avant 1784), et dans *Le Petit Ramoneur* (publiée en 1886) de Joseph-François Eudel (en activité à partir de 1837). Dans cette pièce, le ramoneur est un garçon vulnérable mais imprévisible et moqueur qui, après avoir nettoyé une cheminée, entonne une chanson grivoise à la demande du client, puis se fait tirer dessus par un chasseur parce qu'il refuse de chanter à nouveau : « Je dis, vilain oiseau, que tu vas dégringoler tout à l'heure. »[983] Le type le plus récurrent de notre corpus est le savetier (ou cordonnier). Il est le protagoniste de la pièce du même Joseph-François Eudel *Le Savetier* (publiée en 1886), de la *sainete* pour ombres *Lo alcalde sabater* [le maire savetier] (publiée en 1855) du catalan Josep Robrenyo et de la pièce racontée par le montreur d'ombres interrogé par Henry Mayhew *The Enraged Cobbler* [le

---

[981] « *BONIFACIA.*
Sí, sí, ahora recuerdo bien, que estábamos el uno al frente del otro, y es natural, no nos conocimos, pues como dice el cantar

Dos con careta
Aun que se estén mirando
Nunca se encuentran »

Los lances de carnaval, pieza en un acto y tres cuadros para representarse en sombras, en vente chez Antonio Borrás, [s. d.], p. 8.

[982] Paul Eudel, « Une place publique », *Les Ombres chinoises de mon père*, *op. cit.*, p. 261-266.

[983] *Ibid.*, p. 208.

cordonnier furieux] (retranscrite en 1851). Ivrogne qui se fait battre par sa femme dans la pièce d'Eudel, il est dans la pièce catalane un notable soucieux de se départir du mépris dont pâtit sa profession. A l'inverse, dans la pièce anglaise, il est un artisan qui, peu consciencieux et injurié par une fillette, crie, la menace puis se bat avec la mère avant de s'enfuir. Dans *Barney and the Bull* (version publiée par H. G. Clarke) il pense pouvoir vaincre le bovin d'un coup de marteau. Un cordonnier apparaît aussi dans une version dialoguée du thème des « cris de Paris », publiée dans le *Répertoire du théâtre transparent*, où il obtient, à l'issue d'une bagarre contre un marchand de salade, la main de la fille d'une vendeuse de coco.

Les personnages de la commedia dell'arte peuvent être ponctuellement repris pour apporter la touche italienne aux pièces de carnaval. Au Chat noir (1886-1897), Louis Morin, dans *Pierrot pornographe*, convoque ces masques pour conter l'idylle empêchée de Pierrot et Colombine. Malgré les avances du juge, un homme vieux et laid, la belle Colombine reste attachée au jeune peintre Pierrot, mais celui-ci est accusé d'atteinte à la pudeur par deux hommes d'église, pour avoir réalisé une toile de Colombine nue. Le juge propose alors à Colombine d'innocenter Pierrot si elle renonce à l'aimer. L'un des deux ecclésiastiques, dont la peinture a attisé le désir, essaie également d'acheter ses faveurs en lui offrant des diamants. Louis Morin reprend ainsi des types connus des histoires d'amour contrarié, telles que les racontaient entre autres les fabliaux (deux jeunes amants naïfs, un juge malhonnête et jaloux, des ecclésiastiques pudibonds dont un libidineux) mais avec une touche fin de siècle : celle-ci est apportée par la figure pathétique et bohème de Pierrot et par l'humour que recèlent notamment l'objet du litige et son qualificatif (la toile « pornographique »), et que le boniment était chargé de décupler[984].

L'importance du boniment reste une différence notable des pièces de cabaret : l'ancrage dans l'espace-temps de la représentation et l'interaction avec le public apportaient nécessairement aux trames éculées une saveur inédite. Partiellement actualisés, et certainement étoffés par ces commentaires, les schémas farcesques et les intrigues de vaudevilles restent néanmoins la matrice principale de plusieurs pièces. C'est par exemple le cas des pièces de Henri Pille, *Les Oies de Javotte ou le Vestiaire mal gardé* et *Le Casque d'or*, jouées au théâtre du Chat noir (1886-1897). Dans le décor champêtre de la première, Henri Pille représente les mésaventures d'un jeune homme. D'abord éconduit par sa belle, partie aux bras d'un soldat, il se fait ensuite voler ses habits, dérobés par les oies de l'ingrate, alors qu'il se baignait dans une rivière. Abandonné et nu, l'amant est en outre arrêté par deux agents pour atteinte à la pudeur. A l'instar de la pièce de Louis Morin, la farce est actualisée par la satire d'une bienséance jugée hypocrite et restrictive, associée à la classe bourgeoise. Dans *Le Casque*

[984] Voir Louis Morin, « Pierrot pornographe, pantomime en sept tableaux », texte retranscrit dans Denis Bordat, Francis Boucrot, *Les Théâtres d'ombres*, Paris, L'Arche, 1956, p. 163-165.

d'or, Henri Pille propose une version nouvelle et humanisée de la fable de la Fontaine « La grenouille qui se veut faire aussi grosse que le bœuf ». Le décor est celui d'un village de « trois cents âmes », Crouy-sur-Ourcq, dont le maire décide de couper les arbres d'une allée de peupliers pour doter sa compagnie de pompiers d' « équipements flamboyants ». Arborant son nouveau heaume, le chef des pompiers est si fier qu'il en gonfle d'orgueil, jusqu'à l'explosion…[985] Dans *Le Portrait du colonel* de L. Sabatier, un des ressorts de la farce renvoie aux débats esthétiques du siècle : le portrait réalisé déplaît à son commanditaire car, étant de la nouvelle école (réaliste), le peintre y a restitué ses traits disgracieux. Le colonel lui demande de suivre plutôt les canons classiques et lui apporte « un vieux portrait tourné selon l'ancienne mode ». Le devoir militaire l'obligeant ensuite à s'absenter, sa femme le trompe avec le peintre et ajoute au tableau une touche fantaisiste : « Puis, du portrait s'étant approchée, elle l'orne / Incongrument d'une belle paire de cornes. »[986] Cette manière d'introduire des allusions anachroniques, qui actualisent de manière superficielle des intrigues comiques convenues, peut être tournée en dérision par les auteurs eux-mêmes. Georges Delaw par exemple donne à sa pièce *Plaisir d'amour* le sous-titre « idylle contemporaine » en raison de l'ultime péripétie (qui n'aurait pu être envisagée à une autre époque) : après une course poursuite sur les toits, les deux amants adultères parviennent à s'enfuir en « aérostat »[987]. L'époque des auteurs peut ainsi être présente sous forme d'allusions et de motifs ponctuels qui ne transforment pas véritablement les schémas hérités. En revanche, traitée comme sujet principal, de manière plus détaillée et étoffée, l'actualité peut apporter d'autres nuances comiques.

I.A.2. Revues et pièces satiriques

Quand la géographie et les types comiques s'actualisent, c'est souvent en se précisant : la ville ou l'intérieur indéfinis, laissent place à un quartier de Paris ou de Bruxelles de la fin du XIXème siècle, à une « cantine de tir fédéral »[988], à un amphithéâtre de cours de physique, à un hôpital pendant la guerre... Des silhouettes de personnalités connues peuvent paraître (politiciens, artistes, journalistes,

---

[985] « *Le Casque d'or*, comédie en un acte par Henri Pille », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, en 1889, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (40-YF-16).

[986] « *Le Portrait du colonel*, comédie en un acte et en prose par L. Sabatier, musique d'Albert Tinchant », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé au Musée d'art et d'industrie de Châtellerault (1991.171).

[987] « *Plaisir d'amour*, idylle contemporaine en deux tableaux par Georges Delaw », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Kugelmann, en 1896, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-13787).

[988] Lieu indiqué pour la saynète *Recette* jouée au théâtre du Sapajou. Compte rendu de *Recette* d'Emile Jacques-Dalcroze (texte et musique), Hyppolite Couteau (ombres) dans « Ça et là, au Sapajou », *Journal de Genève*, supplément du 15 juin 1896.

scientifiques), des renvois explicites à des évènements contemporains peuvent être faits, tout en conservant les atemporels crieurs de rue, les officiers dupés, les voyous et les bourgeois, le médecin et son clystère. Certains types ont été renouvelés comme le touriste (anglais), le pickpocket ou l'infirmière.

En 1907 au cabaret de la Lune rousse, Numa Blès et Dominique Bonnaud dans *Le Sacre de Clémenceau Ier* accusent l'autoritarisme du nouveau Président du Conseil des ministres nommé en octobre 1906. La pièce d'actualité était présentée par un récitant dont le propos, intégralement écrit, a été publié. Pour introduire la pièce, le récitant dit vouloir « commenter, aidé par les dessins d'Edmond Lempereur, un des évènements les plus étonnants de l'histoire contemporaine [...] une nouvelle qui vous plongera dans la stupeur la plus profonde et peut-être dans le désespoir le plus atroce... ». Une phrase laconique explicite cette brûlante actualité : « Depuis une heure, nous ne sommes plus en République. » L'exposition laisse ensuite place à l'explication : le récitant pointe le « ramollissement général » des esprits, à cause des revues, des opérettes et de la réclame « complice ». Il moque la partialité des rondes nocturnes de la police, qui n'empêchent pas le « bourgeois cossu » place Pigalle d'aller à la rencontre d'une « Salomé de contrebande »... Il décrit ensuite les protestations des opposants, les syndicats et les combistes, les gestes burlesques de M. Pelletan, qui se cache dans une fontaine, puis celle de M. Leygues, qui préfère passer le temps avec « la péripatéticienne des boulevards extérieurs ». Le cortège final est celui de la cérémonie du « sacre » où défilent de nombreuses personnalités que le récitant n'épargne guère :

> Des invités surgissent : M. Fallières, fraichement dégommé de ses hautes fonctions […], notre poétesse nationale Mme de Noailles, celle qui célébra notre sympathique fromage de brie et nos délicieux légumes du Vexin […]. Des financiers qui ont eu du nez, beaucoup de nez. […] Des Députés vus, revus, trop vus et considérablement augmentés.[989]

Le contexte très incertain des débuts de la Troisième République est fréquemment abordé dans les pièces françaises de la fin du siècle. Lemercier de Neuville dans *Un changement de ministère, impressions de rue* (publiée en 1896), tourne en dérision cette instabilité parlementaire et le maintien de l'ordre arbitraire. Tandis que deux pickpockets regrettent l'absence de cohue propice à leurs larcins et que deux policiers discutent potage et soupe à l'oignon, le Parlement est à nouveau renversé et une émeute se déclenche à Montmartre. Parmi les passants, un Anglais s'inquiète du désordre (et conseille aux Français de boire un peu de gin) et des bourgeois regrettent le temps passé tout en admettant :

[989] Numa Blès et Dominique Bonnaud (texte), Edmond Lempereur (dessin) « Le sacre de Clémenceau Ier », publié dans *La Vie moderne*, 27 mai 1907, [non paginé].

PREMIER BOURGEOIS.
Ah ! Monsieur, autrefois…

DEUXIEME BOURGEOIS.
Autrefois ! Eh bien, oui !...

PREMIER BOURGEOIS.
N'est-ce pas ?

DEUXIEME BOURGEOIS.
A coup sûr !

PREMIER BOURGEOIS.
C'était comme aujourd'hui ![990]

Ces différentes « impressions de rue » laissent place à une scène d'arrestation burlesque où un commissaire et ses troupes s'attaquent à l'attroupement, jugé menaçant, formé par les deux bourgeois, un « liseur de journal », « quelques badauds et quelques imbéciles ». La satisfaction du brigadier explique ce zèle :

BRIGADIER.
Très bien, messieurs, voici la place nettoyée,
Bravo ! Vous avez gagné votre journée !
Je vais faire un rapport sur ce soulèvement,
Ça pourra servir mon avancement.[991]

Parmi les badauds arrêtés, il y a néanmoins l'un des pickpockets aperçus au début... Le renvoi explicite au contexte immédiat de l'époque n'empêche pas le recours à des types comiques anciens (le policier autoritaire et vénal, les garnements de rue, l'étranger sous les traits du touriste anglais) qui désamorcent la charge politique ou polémique de la pièce. Le sujet n'est pas tant celui mis en avant par le titre, « un changement de ministère », que celui suggéré par le sous-titre « impressions de rue » : la pièce représente moins l'évènement politique que ses répercussions, dérisoires et anecdotiques, car perçues au prisme des préoccupations d'individus, présentés successivement, comme autant de petites vignettes amusantes qui émiettent l'Histoire.

Les revues d'ombres constituent un ensemble de pièces à part qui se distinguent par leur rapport privilégié à l'actualité, celui-ci étant devenu consubstantiel au genre (souvent dit « revue de fin d'année »), tel qu'il s'est singularisé et imposé au cours du XIXème siècle. A l'instar des revues d'acteurs, elles prennent la forme d'une succession de « tableaux », et peuvent mêler l'actualité à des allégories et des figures de vaudeville. La revue *Bruxelles au Diable !* (représentée avant 1904 au Diable au corps), de Fernand Wicheler et Henri Enthoven, avec les ombres de Bienne et de Mertens, fait se succéder

[990] Lemercier de Neuville, « Un changement de ministère, impressions de la rue », *Les Pupazzi noirs, ombres animées*, Paris, Charles Mendel, 1896, p. 39-48.
[991] *Ibid.*, p. 45.

différentes figures plus ou moins pittoresques de la vie bruxelloise. L'imploration des créanciers ouvre la revue, suivie du couplet des « Messieurs » fortunés qui, à l'inverse, déposent à la banque « francs et thunes ». Le « couplet de Jef » réfère directement au contexte bruxellois des cafés-concerts écrasés par le modèle parisien :

> Les théâtres n'allaient plus bien,
> On command' des vers marolliens
> A des poètes parisiens,
> Geâre parisienne.[992]

Certains couplets font allusion à des quartiers et à des types locaux comme les « marchands » de la rue Brogniez et le « jeune de Bouffioulx » venu de Wallonie pour gagner sa vie à Bruxelles, ou encore l'« apprenti menuisier » et ses exclamations en flamand : « Fonske ! Fonske ! Lupt erich, gamin, / Six cents de faro ! Trois de boudins ! » Un « rondeau patriotique » décrit les célébrations de la Révolution (« la rue s'pavoise et se bariole »). La fierté nationale peut être évoquée avec humour :

> Mourir pour la patrie
> Cela n'est jamais trop.
> C'est un sort digne d'envie
> Mourons tous au galop.

Certaines figures chantent sur un ton guilleret des couplets équivoques comme celui du « Petit Cure-dents » entonné par la « petite femme des revues » :

> Je suis svelte et bien faite,
> J'ai le corps transparent
> Ran, ran, ran, ran.
> On m'réclame à tue-tête
> Dedans les restaurants
> Ran, ran.

La chanson intitulée « Le Diable au corps en Chine » s'apparente à une *captatio benevolentiae* fantaisiste qui, au cœur de la revue, demande au public d'excuser la troupe pour l'imprécision railleuse de ses propos, souvent incompris, et qui pourtant « n's'éloignent pas de sa patrie ».

Quelques revues d'ombres publiées pendant la Première Guerre mondiale en France font du conflit et de ses acteurs leur sujet principal. Ces revues constituent un corpus à part : l'humour qui s'y déploie prend des accents singuliers et leur réalisme, si relatif soit-il, introduit des thèmes, des types et des lieux spécifiques. Elles comportent un grand nombre de scènes qui représentent les professions et les couches de la société mobilisées par l'effort de guerre. Constituée de trois actes, la revue

[992] Henri Enthoven, Fernand Wicheler, *Bruxelles au Diable ! revue en un prologue, quatre acte et six tableaux*, numéro spécial édité par Bruxelles Mondain, [s. d.], [non paginé]. Les citations qui suivent sont extraites de cette édition.

Oh !...Pas de charge (1916) commence avec les figures du milieu hospitalier : « le régiment blanc des infirmières », les lingères, le « médecin-chef », les « carabins », les infirmiers, les blessés, la « marraine de guerre »... Le deuxième acte est consacré au dépôt où paraissent des poilus (l'un croulant sous son barda, l'autre élégant, un autre grelottant...), « un petit gars de Pont Aven », un « embusqué », les « secrétaires du Major », un adjudant en quête de nouvelles recrues, les C.O.A.[993], une patrouille... Intitulé « Vers la gloire », le dernier acte représente pêle-mêle la « Reine du dépôt », une fanfare, le « bon bourgeois » au coin du feu, un réformé et de nombreux soldats, ceux qui combattent, ceux qui doutent, ceux qui disparaissent...[994] Une autre revue (1915), jouée à l'hôpital militaire du Val-de-Grâce, représente presque exclusivement les malades et les soignants : divers docteurs et spécialistes (le chirurgien Bazy, le Frère Anatole et son clystère, le docteur Gaillard, un radiographe, un pharmacien chimiste...), les blessés (les « opérés, les « éclopés »...), les femmes (les infirmières, la « mignonne Suzon , les « petites sœurs de charité »...). Dans les treizième et quatorzième scènes, le compère présente en les raillant les « messieurs » de l'administration, avant le défilé final de l'armée (les hussards, les dragons, la garde...)[995]. De la même manière, la revue *Ombres de guerre* (1918) publiée par le satirique illustré *La Baïonnette*, mais dépourvue de compère (contrairement aux deux précédentes), est une suite de séquences consacrées aux différents lieux et acteurs, engagés ou affectés par les combats. Sont ainsi représentés les soldats (l'armée des alliés, les troupes ennemies, un poilu, le chien ambulancier, un brancardier, un aviateur...), les administrateurs et les « stratèges en chambre », des civils (une « paysanne et son fils », le « nouveau riche », la « femme de l'arrière ») et même les aliments rationnés (carotte, choux, pomme de terre, sucre...), personnifiés pour jouer une brève allégorie comique intitulée la « Vie chère »[996].

Bien que les approches soient plus ou moins réalistes, édulcorées ou caricaturales, ces revues négocient de manière comparable la gravité de leur sujet : l'approche comique y prédomine, avec des nuances plus ou moins farcesques, vaudevillesques ou satiriques, et l'exaltation épique des soldats et des victimes contrebalance la moindre inflexion critique. Final convenu, si ce n'est imposé par la censure de guerre, un hymne patriotique clôt les trois revues. Les titres sont éloquents : « Le salut de la France », « Apothéose » et « La victoire ». Sur l'air de *La Fille du régiment*, la chant qui clôt *Oh !...Pas de charge* est un envoi univoque, chargé d'entrain :

> Salut à la Gloire
> De nos drapeaux
> Que la Victoire
> Fera plus beaux ! [...] [997]

[993] Acronyme désignant les Commis d'Ouvriers militaires et d'Administration.
[994] V. Moriamé (texte), F. Baud (dessin), *Oh !... Pas de charge !*, Lorient, Le Beau, 1916.
[995] L. A. et L. V. (texte), G. R. (dessin), *Revue d'ombres en un prologue et quinze tableaux*, Paris, C. Pailhé, 1915.
[996] Jacques Poirier (texte), Jacques Nam (dessin), *La Baïonnette, ombres de guerre*, 31 janvier 1918.
[997] V. Moriamé (texte), F. Baud (dessin), *Oh !... Pas de charge !*, *op. cit.*, p. 53.

Publiée en janvier 1918, *Ombres de guerre* prévoie déjà la libération de Paris (la capitale est pourtant sous les bombes...) :

> Les voici — contemplez, ô Parisiens, ces hommes
> Qui marchent en chantant, le front ceint de lauriers,
> Fils de New-York, fils de Lisbonne, fils de Rome
> Ou de Londres — l'uniforme fripé, souillé,
> Les chaussures que la boue a rongées par place,
> Mains rugueuses, cheveux en broussailles et la face
> Noire de poudre !... Ô Parisiens, regardez-les
> Monter dans le soleil, rayonnants du succès.[998]

Datée de 1915, la revue jouée à l'hôpital du Val-de-Grâce présente un final à peine plus mitigé où le compère conclut ainsi :

> Les voyez-vous, les dragons, les hussards, la garde...
> Ils vaincront tous, conduits par Joffr' qui les regarde
> Fiers enfants... noble race !
> Sonnez clairons !... La gloire passe !...[999]

Le caractère invocatoire et presque prophétique de ces projections vers un avenir victorieux, présenté comme inévitable et imminent (l'usage du présent dans *Ombres de guerre* est à ce titre remarquable) montre que dans tous les domaines, et dès que l'occasion se présentait, y compris dans le cadre de modestes divertissements comme ces revues d'ombres, la mobilisation des esprits était totale et l'effort pour maintenir le moral des populations constant. Cet optimisme patriotique est néanmoins convenu : divertir reste la principale finalité de ces pièces.

Les auteurs y cultivent la variation des tons, appliquant soigneusement l'adage éprouvé : « Passer du grave au doux, du plaisant au sévère »[1000]. L'alternance est systématique quand se succèdent des types masculins et féminins. Après un portrait de poilus, un tableau hospitalier plus ou moins macabre ou la satire agressive d'un bureaucrate, les figures féminines sont l'occasion d'ouvrir des parenthèses édulcorées, où le lexique s'égaie, la métrique varie, où les considérations deviennent frivoles et le discours euphorique. Les infirmières sont décrites comme des anges ou des mères, les femmes en ville comme des cocottes ou des épouses dévouées. Dans *Ombres de guerre*, un blessé loue la « face de Madone » d'une infirmière et évoque ainsi son entrée : « Je crois voir entrer un esprit / Qui glisse par là, par ici [...]. »[1001] La même revue présente en trois temps la journée type d'une « femme de l'arrière » : celle-ci paraît d'abord affairée à sa « toilette du matin » (bain mousseux, maquillage et habillage), puis on a la suit faire un « tour au bois » avant de sortir en soirée (après avoir essayé

[998] Jacques Poirier (texte), Jacques Nam (dessin), *La Baïonnette, ombres de guerre*, 31 janvier 1918, p. 80.
[999] L. A. et L. V. (texte), G. R. (dessin), *Revue d'ombres en un prologue et quinze tableaux*, *op. cit.*, p. 38.
[1000] Boileau, « Chant 1 », *L'Art poétique* dans *Œuvres poétiques*, Imprimerie générale, 1872, vol. 1, p. 206.
[1001] Jacques Poirier (texte), Jacques Nam (dessin), *La Baïonnette, ombres de guerre*, 31 janvier 1918, p. 78.

différentes « robes de dîner », elle se rend « chez une amie » échanger des « potins », se contente d'un « dîner sans viande », avant une séance au théâtre et une nuit d'amour)[1002]. Le traitement est analogue dans les autres textes : la revue jouée au Val-de-Grâce présente les « sœurs de charité » (scène 9) comme des « anges d'éternelle bonté »[1003] et le compère loue les soins délicats des infirmières (scène 7) : « Car, pour panser nos maux, vos doigts se font plus doux / Que le zéphir de mai qui caresse les branches ! »[1004]. Plus développée, la revue *Oh !... Pas de charge !* représente des types féminins plus diversifiés : le compère y célèbre les « femmes de France », en louant leur « bonté » et leur « charité », leurs « pleurs » et leurs « caresses ». D'autres portraits plus allègres évoquent les « lingères » : « trottinant, fines et légères », leurs « beaux yeux » et leur « grâce coquette », « aux blessés font perdre la tête ».[1005] Un passage met plaisamment en regard l'arrivée des filles et des épouses avec celle des éclopés :

Souriantes
Et pimpantes,
On voit, dans nos hôpitaux,
Déambuler tout' la gamme
Des d'moiselles et des bell's dames :
Villageoises
Et bourgeoises,
Coiffes blanch's et grands chapeaux,
Vieilles filles à bandeaux,
Les mains chargées de cadeaux.

Aussitôt, pas gymnastique,
Les amputés, les béquillards, les asthmatiques
Accourent, et, dans un silence,
La distribution commence.
Ce sont des pât's pour la gorge,
Des flor-fina, des caramels, du sucre d'orge,
Et, sous des fruits, l'on peut voir
Des petit's boît's de Lion noir. [1006]

La revue *Oh !... Pas de charge !* est celle dont le rire est le plus léger et le ton le plus varié et fluctuant. Elle est la seule à présenter quelques inflexions méditatives et mélancoliques : intitulés « Solitude », « Le Cafard » ou « Là-bas », ces moments évoquent le mal du pays, l'angoisse, la perte du goût de vivre. Les deux temps qui concluent la deuxième partie, « Solitude » et « Des pas dans la nuit », dépeignent l'atmosphère pesante qui s'abat chaque soir avec le couvre-feu (« Une rue — semblable à toutes les rues des villes de province, depuis la guerre »), en évoquant la détresse d'un passant qui

[1002] *Ibid.*, p. 79.
[1003] L. A. et L. V. (texte), G. R. (dessin), *Revue d'ombres en un prologue et quinze tableaux*, *op. cit.*, p. 25.
[1004] *Ibid.*, p. 16.
[1005] V. Moriamé (texte), F. Baud (dessin), *Oh !... Pas de charge !*, *op. cit.*, p. 5.
[1006] *Ibid.*, p. 14.

« plein d'épouvante » regarde l' « aspect sinistre des murs », mais ces notations inquiètes sont aussitôt dissipées par la scène badine qui suit, où deux amoureux fuyant la patrouille s'accordent un furtif baiser[1007]. Les sursauts patriotiques après les strophes pessimistes sont récurrents. C'est par exemple le cas dans « Sous les étoiles » (acte 3) :

> *(Air* Au clair de la lune *de Marinier.)*
> *Une sentinelle, dans la nuit.*
>
> I.
> Soldat qui là-haut veille, sentinelle,
> Au poste d'honneur tous les soirs fidèle,
> A quoi rêves-tu ?
> Est-ce au doux foyer lointain qui t'appelle,
> Soldat tous les jours au devoir fidèle ?
>
> *Les ruines de la patrie passent dans son rêve.*
>
> — Je rêve à nos vieux beffrois abattus,
> Au chant des clochers qu'on n'entendra plus,
> Aux tours dont la haine a fait immortelle
> La pierre en dentelle.
>
> II.
> Pourquoi courbes-tu ton front noir dans l'ombre ?
> Seul, face au péril, dans la plaine sombre,
> A quoi rêves-tu ?
> Des vainqueurs jamais as-tu craint le nombre ?...
> Pourquoi courbes-tu ton front noir dans l'ombre ?
>
> *Un décor de montagnes avec le pont du Vardar et l'exode des Serbes.*
>
> — Je songe aux malheurs d'un peuple émigrant,
> Si petit de taille et de cœur si grand ;
> Au royal vaincu dont le monde admire
> Le noble martyre.
>
> III.
> Guetteur que la nuit couvre de ses voiles,
> Le front relevé devant les étoiles,
> A quoi rêves-tu ?
> Quelle aube à tes yeux soudain se dévoile,
> Guetteur que la nuit couvre de ses voiles ?
>
> *Nos troupes victorieuses surgissent dans un ciel d'apothéose.*
>
> — Je rêve au retour joyeux des vainqueurs,
> Aux frissons d'orgueil enflammant les cœurs...
> J'entends les clairons, à travers l'histoire,
> Sonner la victoire ![1008]

[1007] V. Moriamé (texte), F. Baud (dessin), *Oh !... Pas de charge !*, *op. cit.*, p. 34-35.
[1008] *Ibid.*, p. 52.

L'évocation des destructions, des peuples persécutés ou la crainte de l'ennemi laissent finalement place à l'espoir ravivé de victoire. Les deux scènes antithétiques et réversibles que décrit « En avant ! » est un autre exemple probant de bascule :

> *Le champ de bataille. La nuit. Les morts.*
>
> ... Les morts sont étendus,
> La nuit plane en silence.
> — Mais de vaincre ou mourir l'instant est revenu...
>
> Les voyez-vous,
> Les héros de la Grande Guerre,
> Glorieux fous
> Dont le sang a rougi la terre ?
> Debout ! Joignez vos efforts
> A leur espérance !
> Debout, les morts !
> En avant ! Vive la France !
>
> *...Et le champ de bataille se ranime. Les morts se redressent pour une charge suprême.*[1009]

La résurrection triomphale des victimes est un procédé singulièrement bien pensé pour le théâtre d'ombres, et devait avoir un effet certain. D'autres passages sont encore plus univoques dans l'exaltation épique des héros de guerre comme « Vers la gloire », « Après l'assaut », « Aux morts de la patrie »[1010]. Quelques remarques plus satiriques peuvent être ponctuellement relevées. Les cibles sont souvent les mêmes d'une revue à l'autre : l'administration, les profiteurs de l'arrière, les « embusqués »... « La baguette magique » raille par exemple le caractère arbitraire et peu intelligible de certains commandements (acte 3) :

> Vous a-t-on dit déjà quelle importance énorme
> A dans toute l'armée un conseil de Réforme ?
> Savez-vous ce que c'est qu'une commission ?...
> Voici. — C'est, en deux mots, une institution
> Qui, tenant de Dieu même, a le ciel pour oracle
> Et dont tous les pouvoirs confinent au miracle.
> Elle peut ajourner, maintenir, réformer.
> Elle peut, d'un seul trait de plume, transformer,
> Suivant le cas, suivant les besoins de la cause,
> Un pauvre fantassin qui ne sait pas grand-chose
> Et n'a jamais été dans le fond qu'un Pitou,
> En un bel artilleur qui ne sait rien du tout...
>
> *Un artilleur, à l'exercice d'équitation. Il est monté, grotesquement, sur un dada à roulettes, en bois peint, comme on en vend dans les bazars...*[1011]

[1009] *Ibid.*, p. 48.
[1010] *Ibid.*, p. 47, 49, 51.
[1011] *Ibid.*, p. 44.

Concernant l'arrière, un diptyque satirique articule ainsi le portrait d'un bourgeois...

> Le soir, au coin du feu, les pieds dans ses pantoufles,
> Bouffi d'aise, vidé d'espoir, manquant de souffle,
> Gémissant tour à tour sur les Neutres peu sûrs,
> Le moratorium et les emprunts futurs[1012]

...et celui du matamore armé de ses billets (ironiquement surnommé « l'artisan de la victoire ») qui entonne ces vers :

> De la victoire
> Le plus notoire
> Et le seul artisan, c'est moi :
> Pour aider Joffre
> Je vid' mon coffre,
> Et j'touch, cinq pour cent par surcroît [...] ![1013]

Le comique léger qui prédomine désamorce les saillies plus polémiques, à l'instar des couplets qui ouvrent les trois parties (les deux premiers, sur des airs d'opérette) :

> [acte 1]
> « Le réveil du blessé »
>
> *(Air* Madame Angot.*)*
> Chambre claire
> Bonne chère,
> Frais minois et lits bien chauds :
> Plus d'un rêve
> Qu'il achève
> La guerr' dans les hôpitaux.[1014]
>
> [acte 2]
> « Oh ! Pas de charge ! »
>
> Mesdames, messieurs,
> Un poète latin l'a dit en connaisseur :
> « Heureux les fantassins s'ils savaient leur bonheur ! »
> [...]
> C'est bien le cas de dire, en voyant leurs fardeaux,
> Que, depuis dix-sept mois, les poilus ont bon dos !...
>
> *(Air* Faust.*)*
> J'arrive sans frayeur
> Au terme du voyage,
> Et je plie sous tous mes bagages :
> Mes amis, à moi tout l'bonheur !
> Je plie, je plie sous tous mes bagages :
> Mes amis, à moi tout l'bonheur ![1015]

[1012] *Ibid.*, p. 42.
[1013] *Ibid.*, p. 43.
[1014] *Ibid.*, p. 3.
[1015] *Ibid.*, p. 19.

[acte 3]
« La reine du dépôt »

(Air Le Chant du départ.*)*
Une gloire immortelle entoure la Manille :
Elle est la Reine du Dépôt !
Et, soumis à sa loi, ses sujets en famille
Fièrement lèvent son drapeau.
Son charme vainqueur nous enflamme :
Chacun lui jure son amour ;
Et, du matin au soir, réclame
L'honneur de lui faire sa cour.[1016]

Dans l'ensemble *Oh !...Pas de charge !* se limite à ces plaisantes variations. Dans la revue d'ombres publiée par *La Baïonnette* les tons sont moins divers et nuancés, les contrastes davantage marqués. *Ombres de guerre* est presque dépourvue de strophes pathétiques. On ne relève que les derniers vers consacrés au « chien ambulancier » qui déplorent la folie des hommes, et un pastiche de correspondance de guerre qui mime les plaintes inquiètes d'une femme souffrant de la vie chère, du manque de bras aux champs et redoutant la mort de son mari. Le thème récurrent du « pinard » est le plus révélateur de la difficulté des épreuves traversées : « Ô bon pinard qui fait dormir, / Pinard qui fait qu'on sait mourir [...]. »[1017] Les séquences patriotiques sont revanchardes et violemment « anti-boches ». Plusieurs tableaux successifs constituent des diptyques antithétiques qui accentuent la charge contre la nation ennemie. Les titres des deux premiers sont éloquents : « Le Défilé des Alliés » et le « Défilé des alié...nés ». Plus loin sont opposés « Le coq », « campé sur ses ergots, triple pattu, sublime »[1018], qui chante déjà la victoire prochaine et « L'aigle » que l'issue des combats jettera « brisé », « sur le col meurtri, béant, souillé, sanglant »[1019]. Ces caricatures appuyées peuvent laisser place à des passages plus plaisants qui s'efforcent d'alléger leur sujet. C'est le cas d'une saynète de la « vie chère » qui fait dialoguer les aliments et les biens rationnés :

LA CAROTTE.
Ah ! Messieurs... Ah ! Messieurs, comme tout renchérit.

LES POIREAUX.
Nous sommes maintenant devenus hors de prix.
Si cela continue, évidemment, ma chère,
On nous accusera de saboter la guerre ;
Nous sommes des oiseaux très rares, vous savez.

LE PERSIL *(au chou)*.
Qu'avez-vous ?

[1016] *Ibid.*, p. 37.
[1017] Jacques Poirier (texte), Jacques Nam (dessin), *La Baïonnette, ombres de guerre*, 31 janvier 1918, p. 68.
[1018] *Ibid.*, p. 72.
[1019] *Ibid.*, p. 73.

LE CHOU.
Je me sens tout à fait énervé.
On me délaisse, c'est affreux, quelle infortune !
Je n'ai plus mon beau gros visage en pleine lune.
Je suis plat et ridé, tout maigre, tout fluet,
D'ailleurs, il paraîtrait que l'on manque d'engrais.

LES POMMES DE TERRE.
Oui, l'on manque de tout, voilà pourquoi nous sommes
Bien mieux considérées par le commun des hommes.
Certes, on est bien heureux de nous trouver encor
Et de nous acheter, au marché, à prix d'or,
Nous qu'on considérait comme très ordinaires
Et comme un aliment, ma foi, des plus vulgaires.

LE CHARBON *(riant).*
Ah ! Ah ! Dans quelques mois je n'existerai plus.
Enfoncé le bourgeois : le bon richard perclus
De douleurs aura froid cet hiver.

LE SUCRE *(à l'oseille).*
Oui madame,
J'ai depuis quelque temps du vide au fond de l'âme.
Songez donc, l'on me rationne pour le thé,
Moi qui étais jadis le premier invité
Des salons.

[...]

LE PETIT POIS.
Oh ! Cette guerre, dieu que c'est long, que c'est long !

L'ENDIVE.
Que dirai-je donc, moi qu'on cultivait au fond
Des provinces du Nord ?

LE PETIT POIS.
Eh bien! La bonne terre

L'ENDIVE.
Où je poussais n'est plus française.

LE PETIT POIS *(goguenard).*
Quelle guerre !

LE JAMBON.
Et moi, mes bons amis, — c'est insensé, le porc
Dont je suis né va disparaître, c'est la mort.
Hélas !

LA COTELETTE.
Je ne suis plus que l'ombre de moi-même.

LE PAIN.
Et moi, le pain sacré, songez-y, moi l'emblème

De la fécondité, de la beauté, de la
Force, je suis hideux, je n'ai plus cet éclat
D'antan, cette couleur charmeuse, appétissante.
Je suis laid, je suis sale et noir, c'est la descente,
C'est la fin, pour le dieu des aliments ; le dieu
Tomber si bas, — mais c'est un horrible crime, messieurs.[1020]

Ombres de guerre se démarque par l'agressivité de sa satire que nourrit une approche plus crue et réaliste, un lexique plus grossier et une ironie plus acerbe. La revue progresse souvent par diptyque contrasté, soit, on l'a noté, pour avilir l'ennemi allemand, soit pour ridiculiser ses cibles : « L'assaut » et « Le cinéma » opposent le « corps à corps » sanglant des poilus au déni puéril du « bon civil » qui se repaît « des tas d'exploits des plus imaginaires »[1021] ; de même, « Le thé » et « Le pinard » mettent en regard le breuvage « chic » de l'arrière, consommé « à cinq heures », « l'air languide », « au fond [des] boudoirs » et la boisson qui « rend du cœur à nos poilus », « En hiver, lorsque les autans / Battent leurs cagnas, en hurlant / Par intervalles » ou « Plus tard, lorsque brûle l'été »[1022]. On retrouve les types méprisés du bureaucrate, qui prie pour que les députés « Doux Jésus, Marie, / Ne viennent pas supprimer / La paperass'rie... »[1023], et de l'officier haut placé (« le stratège en chambre ») qui « sur la table, avec volupté, / Que ce soit l'hiver ou l'été, / [...] s'amuse / A semer de petits drapeaux / Jaunes, rouges, blancs, indigos / Une carte aux lignes confuses.»[1024]. Le « nouveau riche », « ventripotent » et « graisseux » est accusé avec un palpable dégoût :

« La guerre, mais, monsieur, n'est pas si ridicule
Au fond. Il faut parfois stimuler les pays
Qui s'endorment. Jamais, voyez-vous, mes amis
Et moi n'ont encor fait de si belles affaires,
C'est triste évidemment, je ne peux rien y faire ;
Les hommes de tout temps se sont battus, monsieur ;
D'ailleurs je sers la France à ma façon, pardieu,
Je m'échine aussitôt que l'aurore se lève
Que voulez-vous de plus ?... »
Mon cher un peu de rêve,
Un peu de tout cela qui te manque vraiment,
De la pitié, de l'idéal et de l'élan ;
Mais tu n'auras jamais, hélas ! quoi que tu fasses,
Que de la bouffissure au corps et sur la face,
Empile donc, entasse donc l'or dans tes coffres,
Avec, devant tes yeux, le bon maréchal Joffre.[1025]

[1020] *Ibid.*, p. 75.
[1021] *Ibid.*, p. 69.
[1022] *Ibid.*, p. 68.
[1023] *Ibid.*, p. 71.
[1024] *Ibid.*, p. 71.
[1025] *Ibid.*, p. 77.

L' « embusqué » fait aussi l'objet d'une caricature chargée : « N'a qu'un but, boire du whisky / Avec des filles pas bégueules, / Pendant que ses frères, pour lui, / Là-bas se font casser la gueule !... »[1026]. Dans *Oh !... Pas de charge !* l'embusqué était également raillé dans un portrait singulièrement ironique (acte 2) :

> Marié sans enfants ; une belle fortune ;
> Un nom à ne jamais dormir au clair de lune ;
> Champion au fleuret, champion au tennis
> Et (çà ne gâte rien) beau comme un Adonis.
> Cheveux châtains ; menton fuyant ; nez variable
> (Ça dépend des événements) ; poids respectable;
> Taille : un mètre soixante-neuf ; — rien d'anormal.
> Sait écrire et nager ; sait monter à cheval ;
> Pomponné, pommadé, ciré comme un bellâtre,
> Il promène au café, dans la rue, un théâtre,
> Son uniforme bleu, ses guêtres, son ennui,
> Son monocle, ses gants : on peut compter sur lui ![1027]

Non titrée, la « revue d'ombres » jouée à l'hôpital militaire du Val-de-Grâce en 1915 fut certainement écrite par des employés de l'établissement ou des personnes familières de l'institut. Contrairement aux textes précédemment abordés, les auteurs n'y cultivent pas autant l'alternance des registres. Presque dépourvue d'élan épique, elle manifeste un patriotisme plutôt discret et très convenu, et semble éviter la satire ; elle est avant tout dominée par un comique trivial, gras et macabre ; les types et les procédés sont ceux de la farce. Le rire recherché peut être qualifié de cathartique, au sens médical de purgatif. Le corps n'y est traité que sous un angle anatomique, physiologique et organique, et la médecine y apparaît comme un art sadique et charcutier. Les médecins charlatans, les plaisanteries scatologiques, les clystères et bistouris aussi cruels qu'équivoques abondent... Le ton est posé dès la deuxième scène où le compère interrompt le chant bravache et patriotique qui s'amorçait pour introduire les docteurs :

> Hé ! Poète manqué, l'enthousiasme t'emporte !
> Mais tu n'entends donc pas que l'on frappe à la porte ? [1028]

Chaque docteur et éminent spécialiste fait ensuite l'objet d'une présentation burlesque ; ces caricatures sont telles que le personnel paraît monstrueusement farcesque. Les brutes les plus remarquables sont les chirurgiens. Le premier est le docteur Bazin, présenté à la fois comme un héros de guerre et un maniaque de l'amputation. La biographie développée dont le compère l'honore pastiche les hagiographies ou les biographies d'« hommes illustres » (scène 3) :

[1026] *Ibid.*, p. 71.
[1027] V. Moriamé (texte), F. Baud (dessin), *Oh !... Pas de charge !*, *op. cit.*, p. 22.
[1028] L. A. et L. V. (texte), G. R. (dessin), *Revue d'ombres en un prologue et quinze tableaux*, *op. cit.*, p. 7.

Il eut le goût du scalp dès ses tout premiers mois,
Suçant des bistouris, mesdames, si j'en crois
Ce qu'en ont rapporté les légendes fidèles,
Comme d'autres enfants sucent des téterelles.[1029]

Ses activités médicales sont exaltées comme des faits d'armes :

Quand la guerre éclata, Bazy fit ce pari
D'opérer à lui seul plus que dans tout Paris
Ne pourraient opérer ses dix mille confrères.
Et c'est, en vérité, ce qu'il parvient à faire !
[...]
La foule des blessés entre par les fenêtres,
Les portes ne pouvant endiguer ce torrent,
Bazy jette un coup d'œil sous chaque pansement
Et sait dire à chacun une parole douce.
A l'un : « Il va falloir vous arracher le pouce »...
A l'autre : « Vos deux bras, l'ami, sont à briser »...
Au troisième : « Voici ce qu'il faut inciser »
En lui passant la main des épaules au ventre...
Ainsi chacun d'entre eux sait fort bien, quand il entre,
Ce qu'on doit lui sortir. Après ces premiers soins
Notre grand chirurgien, messieurs, n'arrête point
De tailler, de recoudre et de tailler encore :
Il recoud le dernier quand reparaît l'aurore
Et repart en courant attendre un autre train.

Maintenant croyez-vous qu'avec un tel entrain
Il ne gagnera pas son pari fantastique ? [...]

(M. Bazy chante. Air On a beau faire le malin*.)*
Si vous avez soit dans les flancs,
Soit aux pieds, soit à l'occiput,
Un projectile trop gênant
Je vous l'extrais en un' minute.
J'opère à l'œil pour les soldats,
Pour les officiers de tous grades,
Et j'en charcute ainsi des tas,
Des bien portants et des malades.
Les appendic's ça ne sert à rien,
Les bras, les jamb's, à pas grand'chose...
Quand j' les leur coupe à ces malins,
Ça leur fait tout d'mêm' quelque chose.[1030]

La caricature se fonde sur une réalité à laquelle les hôpitaux militaires étaient confrontés : le nombre de victimes considérable et inédit pendant la Première Guerre engendra une perception soudainement déshumanisante et quantitative des soldats, massivement envoyés au front, comme de la « chair à canon ». Dépourvue de visée polémique, la revue souligne pourtant, en exacerbant le souci de rendement du chirurgien, cette réification radicale des corps blessés. L'expression hyperbolique et

[1029] *Ibid.*, p. 8.
[1030] *Ibid.*, p. 8-9.

l'énumération des pathologies prennent en outre une dimension morbide et jubilatoire, probablement cathartique. Le « chœur des opérés » clôt cette séquence consacrée au chirurgien Bazy (scène 4) :

> Comme vous le voyez à nos moignons
> Nous venons d'la sall' d'opérations,
> Où ça sent le chloroforme
> Et la poudre d'iodoforme ;
> Avec des pinc's autour du nombril,
> Des sondes, des scies et des outils,
> Nous somm's les p'tits opérés,
> Toujours prêts à r'commencer.
> Ah ! Ah !...
> Fait's comm' nous, n' vous gênez pas,
> L'grand Bazy n'demand' que ça !
> Ah ! Ah !...
> Quand il ne nous reste que l'tronc,
> Il nous donne une permission
> Ah ! Ah !...[1031]

La légèreté du couplet contraste avec la précision du lexique médical : ce chœur d'opérette laisse deviner l'odeur et les difformités des corps opérés. Le refrain achève le portrait du docteur Bazy : le chirurgien s'illustre comme un amputeur compulsif, prêt à couper tout ce qui dépasse. Son perfectionnisme morbide suscite quelques saillies ironiques et tranchantes du compère (scène 4) : « Aimer la vérité dépourvue d'artifice », « N'avoir d'autre bonheur qu'apaiser la souffrance », « Voici l'âme de la France »[1032]. A la fin de la revue, un autre chirurgien orthopédiste se distingue par son approche zélée (scène 12) :

> Quand un de ses malad's a un membre cassé,
> Jamais il ne l' répare : il préfère l'amputer !
> Ah ! Mes enfants !
> Je me suis laissé dir' que, par économie,
> Il conserve le plâtre et l'emporte chez lui.
> Ah ! Mes enfants !
>
> Mais j'ai bien cru comprendr' que s'il gardait ainsi
> Tant de plâtr', c'est afin qu' les goutteux, ses amis,
> Ah ! Mes enfants !
> Puissent après sa mort, comme à son associé,
> Lui élever un buste en beau plâtre « esculpté »
> Ah ! Mes enfants ![1033]

Outre les chirurgiens, la revue n'épargne guère les autres spécialistes. Muni d'un clystère, frère Anatole est un gastro-entérologue qui semble tout droit issu d'une farce médiévale. Dans les vers qui le présentent, le compère mêle allègrement les allusions liturgiques et scatologiques (scène 6) :

[1031] *Ibid.*, p. 10-11.
[1032] *Ibid.*, p. 11.
[1033] *Ibid.*, p. 32.

Deux cent quarante-trois cas de péritonite,
Et quand le ventre est pris, vous savez, ça va vite !
Au lutrin, c'est navrant, tout marche à hue à dia ;
Les uns chantent en *ut* et les autres en *la* ;
Les barytons ont pris de vraies voix de crécelles ;
Quant aux ténors, ils nous envoient des notes telles
Qu'elles semblent sortir du métropolitain.
Ah ! Que n'étiez-vous là, mon frère, ce matin
Pour verser l'harmonie à flots dans la chapelle !
Mais enfin vous voici ! Nous remontons en selle,
Tout prêts à repartir pour de nouveaux exploits.

[...]

(Le compère chante.)

Frère Anatole et son clystère
Dans nos murs vient de revenir ;
Soldats, préparez vos arrières !
Rien que d'y penser ça fait frémir !
Car, sans souci de vos prières
Il va falloir prendr' des repas
    Emollients,
    Débilitants,
    Mais certain'ment
    Très excellents.
Pour vos intestins délicats.
(bis.)[1034]

Moins empêtré dans la matière et les fluides corporels, le docteur Midy est le laborantin aventureux, le pharmacien chimiste qui concocte des remèdes, aussi efficace que dangereux :

Quand il met un acid' dans un de ses bocaux
Il s'efforce surtout d'avoir des tons très chauds
    Ah ! Mes enfants !
Si chauds que ces bocaux entrent tous en fusion !
Simplement sur sa fiche il met cette mention :
    Ah ! Mes enfants ![1035]

La huitième scène fait culminer la parodie farcesque et rabelaisienne du corps médical. Le compère rapporte les propos d'un soldat blessé qui raconte les visites successives de différents spécialistes dont les diagnostics contradictoires et alarmistes s'accumulent : le docteur Arnoux repère d'abord une balle dans son bas ventre et lui pronostique (parmi d'autres infections) une phlébite ; or, d'après le docteur Gaillard, la balle serait « perdue dans les omoplates » et risque de lui causer des ulcères et une gangrène ; le radiographe Desterne situe quant à lui le projectile dans les reins et lui diagnostique une typhoïde ; le docteur Achab enfin affirme que le soldat est atteint de tuberculose...[1036] Le procédé fait

[1034] *Ibid.*, p. 14-15.
[1035] *Ibid.*, p. 31.
[1036] *Ibid.*, p. 18-20.

songer au *Malade imaginaire* où Argan indiquait également à propos de ses médecins (acte 3, scène 10) : « Il dit que c'est du foi, et d'autres disent que c'est de la rate ». Un des docteurs de la revue, pour défendre ses pairs, interrompt le compère et brosse un éloge de ses confrères, où l'antiphrase et la double énonciation sont évidentes (scène 8) :

LE DOCTEUR.
Car chacun sait fort bien que j'y soigne le nerf...

LE COMPERE.
Le nerf ?...

LE DOCTEUR.
— Mais oui, parbleu, le grand nerf de la guerre :
Je suis le médecin de la Banque de France !
Ma voix doit s'élever ici pour la défense
De ceux que vous venez d'attaquer aussi fort.
Les Docteurs, sachez-le, sont toujours tous d'accord
Quand bien même ils pourraient ne pas l'être, profanes !
Voilà ce qui jamais n'entrera dans vos crânes !
Nous vous examinons chacun pour notre part,
Seulement sur ce que nous savons du grand art
Dont le total échappe en général à l'homme.
De nos observations votre mal est la somme.
Arnoud taille et recoud comme un grand couturier ;
Moi, qui m'excuse ici de ne pas m'oublier,
Je sais l'anatomie des plus humbles microbes ;
Desterne tient dans sa main tous les pôles du globe :
Il sait rendre la vie aux nerfs les plus dolents
Et voir si dans le corps vous cachez votre argent.[1037]

Cette tirade ironique pointe une certaine vénalité du corps médical et l'excès de spécialisation des sciences modernes. La critique est succincte mais elle se devine nettement. Seule femme médecin de la cohorte, l'anesthésiste suscite un portrait élogieux, analogue à celui des autres soignantes (« façon charmante », « vraiment maternelle »), mais auquel la précision du lexique médical apporte une nuance étrange (scène 10) :

LE COMPERE. [...]
A petits pas comptés, il... ou elle... circule ;
Car je n'ai pu très bien déterminer encore

[...]
Ce qui, pour le moment, surtout nous intéresse

C'est la façon charmante et vraiment maternelle
Dont elle vient ainsi le soir nous réveiller
Pour avoir le plaisir de voir en nos prunelles
Le sommeil médical lentement s'infiltrer...

[1037] *Ibid.*, p. 21.

Qu'elle recueille l'écho de notre admiration !...
Regardez l'instrument avec quoi elle injecte
Dans nos corps enfiévrés la calmante potion ![1038]

La nécessité de faire des économies et de rationner le matériel et la nourriture, fait l'objet d'un nouveau développement truculent, conforme au registre farcesque dominant : le bas corporel, le lexique alimentaire et organique se mélange pour décrire un festin cannibale et thérapeutique... (scène 11) :

Mais nous avons pris la détermination
D'économiser sur les rations :
La sall' des opérés désormais fournira
De la viande pour tous les repas.
Nous pourrons même avoir d'une façon très sûre
Comm' potag'... du bouillon de culture,
Et c'est le seul moyen jusqu'à présent connu
De rendre à tous leurs membres perdus.

Hop, Eha, Di Ohé, Ohé ! *(bis)*
Ce sera la greff' des moignons
Par la méthode de l'absorption
Hop, Eha, Di Ohé, Ohé ! *(bis)*
Fini les éclopés,
Les boiteux, les mal faits !
Hop, Eha, Di Ohé ![1039]

Comme dans les autres revues, l'administration est la cible de railleries. Ses règles stériles font l'objet d'un duo comique entonné par deux agents administratifs, messieurs Derain et Sauer qui entendent faire régner le silence dans l'hôpital (scène 14) :

Partout on chante, on rit ! Partout on joue, on cause :
C'est un bruit infernal le long des corridors !
Tu n'as pas l'énergie de tenter quelque chose
Pour ramener de l'ordre : en cela tu as tort !

Car tu le sais fort bien que ce bruit fait la honte
De l'établissement qu'ensemble nous gérons !
Au troisième, surtout, chaque fois que je monte
Je me sens défaillir, car on y danse en rond !

Un hôpital, cela doit sentir le malade,
Être muet, mortel, abrutissant d'ennui,
Être à l'intérieur comme sur la façade
Gris comme un ciel d'automne ou noir comme la nuit !
Il faut que l'ordre règne ici en toutes choses !
Il y va de l'honneur de l'établissement !
Aussi, depuis des mois, tandis que tu reposes,
J'y songe... et j'ai trouvé ! Oh ! C'est simple et charmant.

[1038] *Ibid.*, p. 27.
[1039] *Ibid.*, p. 30.

Il fallait y penser, voilà tout !... Mon idée
Je l'ai réalisée, mon frère, sur le champ,
Avec un mot, un seul, l'affaire est liquidée
Et nous faisons cesser et le rire et le chant.

Regarde !... Hein? Que dis-tu, Sauer, de mon astuce !
Est-elle assez trouvée ma pancarte « Silence » !
Je l'ai faite imprimer en belge, anglais et russe :
Ma tâche est terminée et la tienne commence.

Cours à la pharmacie demander de la colle
Puis, va coller partout ma très simple parole :
Colle dans les couloirs, colle sur les paliers,
Sur les portes, les murs, le long des escaliers,

Colle sur les cloisons, colle sur les fenêtres,
Chez les pères surtout tu peux, Sauer, en mettre ;
Ce sont gens, tu le sais, menant toujours grand bruit !
Ne reposant jamais, ni le jour, ni la nuit !...[1040]

La joie et la vie paraissent paradoxalement du côté des blessés et des docteurs. Dans la dernière scène, « Apothéose », le compère rappelle l'ambition modeste de la revue, celle de divertir, au sens premier de « détourner le regard », mais aussi la valeur psychologique de ce rire :

Allons, réveillez-vous ! C'est l'heure du réveil !
Ce que vous avez vu, bonnes gens, c'est du rêve !
Comme notre pensée trouve dans le sommeil
Le repos et l'oubli et, quand le jour se lève,

Est reprise aussitôt par les réalités,
Ainsi nous avons pu pendant quelques minutes
Donner un libre cours à nos jeunes gaités,
— Tant il est vrai que rire est dans nos habitudes,

Mais nous n'oublions pas que nous sommes français !

Notre cœur s'en retourne, au-delà des murailles
Où nous sommes ici condamnés à souffrir,
Vers ceux qui sont là-bas, luttant sous la mitraille,
Vers qui nous voudrions dès demain repartir !

Car nos rires, ici, cachent notre souffrance ![1041]

Ce rire qui soulage et libère est aussi celui d'un milieu (« Tant il est vrai que rire est dans nos habitudes ») où la distance, nécessaire pour affronter quotidiennement la souffrance, s'aide de la dérision, d'un humour noir ou d'un comique cru, susceptibles de heurter le profane. Tout en rendant accessibles au plus grand nombre des difformités et des extrémités autrement peu supportables, la

[1040] *Ibid.*, p. 35-36.
[1041] *Ibid.*, p. 37.

représentation en silhouettes autorisait tous les excès et permit de laisser libre cours à un comique aussi jouissif que violent, qui se délecte de représenter des corps estropiés, découpés, recollés...

I.A.3. Procédés saillants

Oppositions contrastées

Ressort élémentaire et nécessaire au déploiement d'une « intrigue », selon la conception la plus commune du drame, le conflit devient dans ces pièces comiques une opposition binaire et contrastée. L'opposition de deux personnages y est souvent accentuée par une différence de rang social, entre l'aristocrate et la paysanne dans *Leonardo y Luisilla, nobles y villanos* [Leonardo et Luisilla, nobles et roturiers] (publiée en 1865), entre le jeune piocheur polisson et le voyageur affairé dans *Le Pont cassé* (créée avant 1784) ; par une différence de statut socio-professionnel, entre un maître d'école et ses élèves, un commerçant et ses clients ; par une différence de genre ou d'âge, entre deux conjoints, un parent et son enfant, etc. Le nombre nécessairement réduit de figures susceptibles de paraître en même temps, incite les auteurs à avoir recours à ces scènes de confrontation binaire, qui permettent de nouer une intrigue minimale, en usant efficacement des procédés du théâtre d'ombres. L'absence de profondeur renforce la traduction visuelle et spatiale du conflit en mettant sur le même plan, de part et d'autre de l'écran, les deux camps. Le théâtre d'ombres turc est peut-être celui qui exploita le plus le duel, parfois le duo, de ses deux protagonistes emblématiques, Karagöz et Hacivat. Parmi les trois temps qui constituaient traditionnellement les représentations, le deuxième, après le prologue et avant la pièce principale, consistait en un dialogue entre les deux personnages : « une sorte de tournoi d'esprit, de jonglerie verbale entre Hacivat et Karagöz » qui mettait l'accent « sur le contraste entre le savoir formel et superficiel de Hacivat et le bon sens, le manque fortuit de compréhension de Karagöz »[1042]. Ce dernier est impulsif, vit de débrouilles, parle comme le peuple ; le premier est érudit et réfléchi, et incarne les valeurs de la classe privilégiée[1043]. La pièce publiée par l'imprimeur catalan Juan Llorens, *Leonardo y Luisilla, nobles y villanos* repose sur la même opposition, spatialement et symboliquement figurée par la mise en regard des deux habitations : la maison rurale de la famille de Luisilla d'un côté, la demeure aristocratique de Leonardo[1044] de l'autre. Contrairement aux décors colorés du théâtre d'ombres turc, ceux du dispositif modeste et amateur auquel la pièce espagnole

[1042] And Metin, *Karagöz, théâtre d'ombres turc*, Ankara, Editions Dost, [1975] 1977, p. 74.
[1043] *Ibid.*, p. 84-86.
[1044] « Dans le cadre, la maison de campagne apparaît à droite et le palais à gauche. » [*En el bastidor, aparecera a la derecha la casa de campo y a la izquierda el palacio.*] *Leonardo y Luisilla, nobles y villanos, pieza en un acto para representarse en sombras*, Barcelone, Llorens, 1865, p. 2.

était destinée, suggéraient cette dissymétrie sociale par des détails architecturaux que seule la découpe pouvait rendre saillants : les volutes de la ferronnerie des rampes d'escalier, les colonnes et chapiteaux corinthiens du « palais » d'une part, le grillage de la fenêtre, la gouttière, une poulie et les pots en terre cuite, de l'autre[1045].

Racontée par un artiste de rue à Henry Mayhew, la pièce *Cobbler Jobson* [Jobson le cordonnier] (retranscrite en 1851), qui représente une dispute violente entre un cordonnier, une cliente et sa fille, se déroule intégralement dans la boutique du cordonnier. Pourtant, le *showman* décrit ainsi le décor : « Ça commence avec l'ombre d'un cottage d'un côté de la toile et l'échoppe d'un cordonnier de l'autre. Des bottes et des chaussures sont accrochées aux fenêtres de l'échoppe du cordonnier. »[1046] L'opposition entre la boutique et la petite maison rustique, que l'intrigue n'exige pas de représenter, permet de spatialiser le conflit. Celui-ci se double d'une dimension sociale voire morale. La profession de cordonnier étant très négativement connotée et socialement méprisée, la cliente refuse de reconnaître le comportement injurieux de sa fille. Les allers-retours de la jeune fille qui se réfugie chez elle quand le cordonnier menace de la frapper, et la crainte finale du cordonnier de devoir affronter un éventuel renfort, dramatisent le conflit en l'assimilant à un affrontement entre deux camps : celui de la respectable maisonnée et celui du rustre cordonnier, qui décide finalement de décamper : « [...] le vieux Jobson s'écrie alors : 'Je ferais mieux de partir, avec tout mon étal, de peur qu'elle ne revienne avec le tisonnier'. Cela met fin à la scène, n'est-ce pas, car il emporte l'étal avec lui. »[1047] *Le Pont cassé* (créée avant 1784) est une des pièces qui sut le mieux exploiter la traduction spatiale de la confrontation, en intriquant la configuration du décor aux ressorts du conflit. Ce décor fut peut-être la seule véritable invention du spectacle de Séraphin, le dialogue et les couplets étant en grande partie repris à un fabliau populaire déjà ancien. L'ouvrage rompu, les pierres suspendues, la rivière et les canards en dessous, et l'auberge d'un côté, rendent immédiatement intelligible l'enjeu, et les potentielles péripéties, tout en spatialisant la confrontation par l'opposition des deux rives[1048].

[1045] Silhouettes et éléments de décor à découper (ouvriers agricoles, aristocrates, maison rurale, palais...), planche n°1 de la série *Colección de figuras para sombras chinescas*, publiée à Barcelone, par Juan Llorens, en 1863, xylogravure, 30 x 43 cm, exemplaire conservé à Barcelone, Arxiu Joan Amades, collection « Ombres xineses ».

[1046] « *It opens with the shadow of a cottage on one side of the sheet, and a cobbler's stall on the other. There are boots and shoes hanging up in the windows of the cobbler's stall.* » Henry Mayhew, « The Chinese Shades », *London Labour and the London Poor*, *op. cit.*, vol. 3, p. 75-76.

[1047] « [...] *then old Jobson cries, 'I'd better be off, stall and all, for fear she should come back with the kitchen poker.' That finishes up the scene, don't you see, for he carries off the stall with him.* » *Loc. cit.*

[1048] Ce décor servit de frontispice à de nombreux livrets pour enfants et d'illustration à des boîtes de jeux. Les planches imprimées par Dembour et Gangel à Metz, puis par Pellerin à Epinal, contribuèrent à cette large diffusion. Voir, parmi beaucoup d'autres, les exemples iconographiques suivants : l'illustration chromolithographiée d'une boîte de jeu intitulée *Ombres chinoises*, éditée par Léon Saussine (actif entre 1860 et 1899 à Paris) ; et le décor de la première scène de *The Broken Bridge*, reproduit dans *The Broken Bridge, A Laughable Farce in One Act*, Londres, J. Murray, [s. d.], p. 5.

Ces pièces structurées par une opposition contrastée sont le plus souvent dialoguées. Les dialogues conflictuels exploitent notamment la différence des parlures et des voix, le rythme et la mécanique dialogale, dont la mise en exergue permet de compenser la gestualité réduite. Les coups néanmoins en sont souvent l'inéluctable conséquence. De manière prototypique, la dispute conjugale est récurrente. D'emblée annoncée par le titre de la pièce « *Los lances de carnaval* » [les piques de carnaval] (probablement publiée durant la deuxième moitié du XIXème siècle), la dispute conjugale sert d'exposition : échange d'injures, parallélisme des répliques (« Si seulement je ne m'étais pas mariée » / « Si seulement j'étais resté célibataire »[1049]), répliques brèves et rebonds sur les termes employés par l'autre (« Mais même si vous criez et enragez comme un fou, je sortirai. Je vais mettre ma mantille. » / « Eh bien, mettez ce que vous voulez, vous ne sortirez pas. »[1050]) rythment ce premier dialogue, vif, entre époux. Dans la pièce *Leonardo y Luisilla, nobles y villanos*, la dispute initiale entre les deux amants (scène 2) est une opposition caricaturale entre deux parlures, dont la confrontation est aussi celle de deux milieux, deux univers de référence, tellement distincts que leur passion réciproque suscite le rire. Le montreur d'ombres interrogé par Henry Mayhew met en exergue un procédé comparable quand il rapporte une de ces confrontations dialoguées, dans *Kitty Biling the Pot* (retranscrite en 1851), entre la fille distraite et sa mère :

> La femme appelle alors sa fille Kitty et lui dit de veiller à ce que la marmite ne déborde pas et, surtout, de s'assurer que le chat ne vole pas la pièce de mouton dans la marmite. Kitty répond : « Oui, maman, je veillerai tout particulièrement à ce que le mouton ne vole pas le chat dans la marmite ». Des questions croisées, voyez-vous — du comique. Puis la mère dit : « Kitty, apporte le balai [*broom*]» pour balayer la pièce [*room*] » et Kitty répond : « Oui, maman, je vais apporter la pièce [*room*] pour balayer le balai [*broom*]». *Exeunt* à nouveau. Il s'agit d'un jeu de scène habituel et de questions croisées.[1051]

Le simple jeu sur les mots annonce d'emblée l'incompréhension et la conflictualité, le dialogue étant grippé, l'enfant distrait et désobéissant sera frappé. Dans *Cobbler Jobson*, la virulente dispute entre le cordonnier, peu soucieux de satisfaire sa clientèle, et la fillette venant chercher les chaussons de sa mère, oppose également deux intonations : d'une part, les vaines tentatives du cordonnier qui s'efforce d'acheter le silence de l'impertinente, de l'autre, les exclamations et les reproches calomnieux de la fillette : « Ah, vilain cordonnier ! [...] qui a vendu la chemise de sa femme pour acheter une

---

[1049] « *Ojalá Dios, no me hubiera casado !* » / « *Ojalá Dios, hubiera permanecido soltero !* » *Los lances de carnaval, pieza en un acto y tres cuadros para representarse en sombras*, en vente chez Antonio Borrás, [s. d.], p. 2-3.

[1050] « *Pero aunque grites y rábies como un energúmeno, saldré. Voy a ponerme la mantilla.* » / « *Pues ponte lo que quieras no saldrás.* » *Loc. cit.*

[1051] « *Then the wife calls the daughter Kitty, and tells her to see that the pot don't boil over ; and above all to be sure and see that the cat don't steal the mutton out of the pot. Kitty says, 'Yes, mother, I'll take particular care that the mutton don't steal the cat out of the pot.' Cross-questions, you see — comic business. Then mother says, 'Kitty, bring up the broom to sweep up the room,' and Kitty replies, 'Yes, mummy, I'll bring up the room to sweep up the broom.'* Exeunt *again. It's regular stage business and cross-questions.* » Henry Mayhew, « The Chinese Shades », *London Labour and the London Poor*, *op. cit.*, vol. 3, p. 74-75.

demi-bouteille de gin ? »[1052] La dispute est rythmée par les insultes répétées de la fillette : « Sale vieux cordonnier, cireur de godasses ! Cireur de godasses ! »[1053]

La mécanique dialogique de ces pièces témoigne d'une attention portée au potentiel comique des répétitions, des paronomases et des parallélismes, qui non seulement génèrent des confusions et soulignent les différends, mais aussi séduisent l'oreille et rythment les échanges. L'insertion de couplets dans le dialogue du *Pont cassé* est un autre procédé comique, jouant avec la matière sonore du dialogue. L'opposition entre le gredin et le bourgeois qui doit se rendre en ville se traduit dans le dialogue par l'alternance entre les questions posées et les réponses chantées : la polissonnerie du garçon s'exprime dans les couplets qu'il entonne, en guise de réponses aux questions répétées du voyageur. Le succès populaire de ce dialogue repose à nouveau sur une mécanique simple et efficace. Il apparaît comme un condensé de concaténations comiques, de rebonds sur le mot, d'inductions farfelues et de pléonasmes qui esquivent la question :

> Pourrais-tu me dire si la rivière est profonde ?
> Les cailloux touchent à la terre, lire lire laire !
> [...]
> Dis-moi donc, mon petit, si je pourrais passer l'eau ?
> Les canards l'ont bien passée, lire lire laire !
> [...][1054]

Le piétinement du dialogue est redoublé par la répétition de l'apostrophe du voyageur « Mais, dis-moi l'ami ? » et la réponse du garçon « Hé ! Monsieur ? ». Plusieurs apartés font également varier les inflexions de voix et relancent l'échange à mesure que le voyageur essaie de déjouer son interlocuteur : « Voyez un peu l'impertinent ! Mais c'est un jeune et cela veut rire... », « Je commence à croire décidément que le petit drôle se moque de moi. Il faut que je sache son nom, afin de me plaindre aux autorités »[1055]. La situation se dénoue avec des cris et des coups de canne et de pioche. Vecteur de rebonds et d'opposition dans *Le Pont cassé*, les couplets et, en particulier le vaudeville ou le chœur final, manifestent néanmoins plus souvent la réconciliation ou le dénouement heureux, par la réunion des voix.

[1052] « *Ah, you nasty cobbler!* […] *who sold his wife's shirt to buy a ha'porth of gin ?* » *Ibid.*, p. 75-76.
[1053] « *You nasty old cobbler waxy ! Waxy, waxy !* » *Loc. cit.* D'après le *Green's Dictionary of Slang* (accessible en ligne), « *waxy* » était un terme d'argot pour désigner les cordonniers. Il est probablement dérivé du nom « *wax* » qui signifie « cire ».
[1054] « Le pont cassé », *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 35-36.
[1055] *Ibid.*, p. 37-38.

Sérialité

La sérialité est un autre principe de composition récurrent des pièces d'ombres comiques qui présentent souvent des structures séquentielles et répétitives. En utilisant d'autres termes, And Metin souligne aussi cette sérialité quand il décrit les pièces du théâtre d'ombres turc comme des « formes ouvertes ou transformables » : « l'action [a] un caractère accessoire », « chaque séquence est une entité en elle-même complètement indépendante » susceptible d'être « changée de place, réduite, augmentée ou enlevée »[1056] ; « des schémas identiques avec des personnages différents sont des éléments essentiels de l'action comique dans le théâtre de Karagöz »[1057]. Comme le montre Didier Plassard, ce type de composition se retrouve plus anciennement dans les premières pièces pour marionnettes à gaine caractérisées par leur « construction modulaire » :

> La représentation enchaîne des séquences faiblement reliées entre elles, décomposables et recomposables à volonté, chacune centrée sur un affrontement et formatée par une routine gestuelle : combats à coups de bâton de différentes dimensions, duel avec un animal, pendaison du bourreau, jeu avec un cercueil dans lequel le mort ne peut rentrer, disparition et réapparition de cadavres...[1058]

Dans les pièces d'ombres, le schéma répété est aussi souvent une confrontation, plus verbale que gestuelle, essentiellement formatée par des topiques de farces puis de vaudevilles. Combinée à une structure actancielle même ténue, cette composition séquentielle et répétitive permet de multiplier les péripéties en conservant le même décor ou un même personnage dans des scènes successives ; leur ordre est essentiellement déterminé par une logique de surenchère ou de variation.

Parmi les pièces publiées par l'éditeur londonien H. G. Clarke à l'époque victorienne, la transposition en ombres de la farce équestre *Billy Button* comprend par exemple deux scènes (sur trois) qui mettent en série les situations : ce sont d'abord les rencontres que fait le marin éponyme sur le chemin vers Brentfort, puis les arrivées et chassés-croisés des personnages à l'auberge. *Billy Button* était un numéro équestre populaire joué par des saltimbanques. L'un d'eux, interrogé par Henry Mayhew, en donnait la trame[1059], centrée à la fois sur la figure du domestique maladroit et les culbutes

---

[1056] And Metin, *Karagöz, théâtre d'ombres turc*, *op. cit.*, p. 94.
[1057] *Ibid.*, p. 77.
[1058] Didier Plassard, « Chapitre 3, scènes de la rue, l'humanité en raccourci », monographie à paraître dans le cadre du projet ERC Puppetplays (2019-2025) aux Presses universitaires de la Méditerranée.
[1059] L'homme est présenté comme un « *penny-circus jester* », littéralement « un clown travaillant à la manche ». Il raconte ainsi son numéro : « Après le numéro de jonglage et de boules, nous faisions toujours un sketch amusant intitulé *Billy Button's Ride to Brentford* [Billy Button en route pour Brentford], et je jouais Jeremiah Stitchem, un serviteur de Billy Button, venu pour une 'situation'. Ça commence ainsi. Jeremiah réclame cette situation. Il demande : 'Que pouvez-vous faire ?' 'Tout et rien.' 'Peux-tu nettoyer des assiettes ?' 'Je peux les casser.' 'Tu peux faire des courses ?' 'De toutes les façons.' Il est engagé pour 4s. par semaine avec pension ; puis vient une histoire comique à propos d'une lettre qui arrive par la poste. Billy lui dit d'apporter une lampe pour lire cette lettre, et il y met feu. Cette lettre vient de Brentford et dit que sa sœur est malade et qu'on a besoin de lui immédiatement. Il se rend dans une écurie et demande un poney de dame, tout en disant qu'il en veut un

à cheval de Billy Button. Le numéro fut beaucoup repris, également joué avec des marionnettes ou à l'aide d'une lanterne magique par des *galanty showmen*[1060]*.* Il variait en fonction des interprètes mais le principe comique essentiel restait la chute de Billy Button, malmené par sa monture, alors qu'il doit se rendre d'urgence à Brentford. Un montreur de *fantoccini* y référait ainsi : « La suite montre un paysan qui n'arrive pas à faire avancer son âne, lequel le secoue et le jette en bas, puis toutes sortes de pitreries comiques, à la manière de Billy Button. »[1061] La recherche d'une « situation » par le domestique, mentionnée à la fois par le saltimbanque et le montreur d'ombres interrogés par Henry Mayhew[1062], se retrouve dans le texte publié par H. G. Clarke où Billy propose au pauvre Charley de l'aider en échange de ses services : « BILLY. [...] Je veux dire que je vais vous trouver une situation ; allez me

---

tranquille. L'homme lui répond qu'il en a trois : l'un est aveugle et a jeté le dernier gentleman qui le montait dans un fossé, et Billy ne veut pas de ça. L'autre est boiteux d'une jambe, et Billy n'aime pas ça, car il veut un poney de dame qui soit très calme. Le palefrenier lui recommande alors ce poney, en disant qu'il est très calme, mais qu'il donne des coups de pied. Il se hisse d'abord dans le mauvais sens, la tête positionnée du côté de la queue du cheval ; Jerry lui dit alors qu'il a tout faux, puis lui propose de lui donner un 'bon coup', et le projette par terre de l'autre côté, par-dessus le dos du poney. Il monte ensuite correctement sur le poney, prêt à partir, et dit à Jerry qu'il peut l'attendre à la maison dans un jour ou deux. Il essaie de faire démarrer le poney, mais celui-ci ne veut pas avancer. Jerry prend une aiguille et fait semblant de la planter dans le flanc du poney, ce qui le fait ruer et se cabrer jusqu'au moment où il jette Billy Button au loin ; le poney poursuit ensuite Jerry autour de la scène, la bouche ouverte pour le mordre. Il y a ensuite la confusion habituelle, et c'est la fin du spectacle. » [*After juggling and globes, we always did a laughable sketch entitled* Billy Button's Ride to Brentford*, and I used to be Jeremiah Stitchem, a servant of Billy Button's, that comes for a 'sitiation'. It opens this way. Jeremiah makes applications for this situation. He asks, 'What can you do ?' 'Everythink and nothink.' 'Can you clean plates ?' 'I can break 'em.' 'Can you run errands ?' 'All ways.' He is engaged at 4s. a-week and his board ; and then comes some comic business about a letter coming by post. Billy tells him to bring him a light to read this letter, and he sets fire to it. This letter is from Brentford, saying that his sister's ill and that he's wanted directly. He goes to a livery stable and asks for a lady's pony, at the same time saying he wants it quiet. The man says he's got three : one that is blind, and threw the last gentleman that rode it into a ditch, and Billy won't have that. The other is lame of one leg, and he don't like that, for he wants a lady's pony that is very quiet. Then this stable-keeper recommends this pony, saying it's very quiet, but it's a kicker. Then first he gets up the wrong way, and the head comes round to the tail of the horse ; Jerry then tells him he's wrong, and then offers to give him a 'bung up', and chucks him right over the pony's back on to the ground on the other side. He then gets on properly, ready for starting, and tells Jerry he may expect him home in a day or two. He tries to start the pony, but it won't go. Jerry takes a needle and pretends to stick it into the pony's flank, which causes it to kick and rear until he throws Billy Button off ; and then the pony chases Jerry round the stage with his mouth open to bite him. Then there's a regular confusion, and that winds it up.*] Henry Mayhew*, London Labour and the London Poor*, Londres, Griffin, Bohn and Co., [1851] 1865, vol. 3, p. 132-133.

[1060] Un vieux forain [*old street shwoman*] expliquait à Henry Mayhew : « Il y avait Arlequin, et Billy Button, et d'autres du même genre. Nous recevions entre dix et six pence et quinze shillings pour chaque représentation, et nous nous en sortions très bien. J'ai maintenant ce *galantee show*, mais il ne rapporte pas grand-chose. » [*There was Harlequin, and Billy Button, and such-like. We had ten and six pence and fifteen shillings for each performance, and did very well indeed. I have that galantee show now, but it brings in very little.*] *Ibid.*, vol. 3, p. 73.

[1061] « *Then the next is a countryman who can't get his donkey to go, and it kicks at him and throws him off, and all manner of comic antics, after Billy Button's style.* » *Ibid.*, vol. 3, p. 63.

[1062] Le montreur d'ombres ne mentionne que brièvement la pièce dont il développe simplement le titre : « Le Voyage à cheval de Billy Button vers Brentford et son domestique bien aimé, Jeremiah Stitchem, en quête d'une situation » [*Billy Button's journey to Brentford on horseback, and his favorite servant, Jeremiah Stitchem, in want of a situation*]. *Ibid.*, vol. 3, p. 74.

chercher un cheval et suivez-moi à Brentford. »[1063]. On y retrouve également la lettre brûlée par le domestique maladroit. La scène centrale en revanche, consacrée au trajet, qui représente les rencontres faites par Billy Button sur la route, n'est mentionnée dans aucun témoignage collecté par Henry Mayhew. Qu'elle soit reprise ou inventée, il est significatif que cette variante, caractérisée par sa structure sérielle, soit celle choisie pour le théâtre d'ombres. Billy Button y croise d'autres personnages qui menacent à chaque fois d'effrayer sa monture : un joueur de violon et son singe veulent lui faire danser la polka ; un recruteur pour la marine anglaise, Mr Collar, se moque du pauvre aspect de l'animal (« Vous appelez ça un cheval ? Je pensais que ce n'était que l'ossature »[1064]) ; un chien, dont le jeune maître refuse d'indiquer à Billy Button le chemin, l'approche en aboyant ; un marchand de quatre-saisons semble enfin désireux de défier le cavalier (« Je vais vite lui faire perdre son lustre. Allez, Nancy. C'est ça le style de l'aristocratie »[1065]). Chaque rencontre est l'occasion d'un bref dialogue, que rendent comique un accent, des insultes imagées, un calembour insolent. La scène finale, dans l'auberge du Lion rouge à Brentfort, se présente à nouveau sous une forme sérielle. On assiste successivement à l'arrivée de Billy Button (qui cherche un certain Snipwell avant de repartir), à celle de Snipwell (qui cherche Billy Button avant de faire demi-tour), puis au retour de Billy Button qui décide cette fois de rester et de manger. Les deux personnages, qui devaient initialement se rejoindre, se sont donc suivis, cherchés et finalement manqués.

La boutique, où les clients se succèdent, est un cadre particulièrement propice aux compositions sérielles. C'est par exemple le cas de l'intermède *Lo alcalde sabater* (publié en 1855)[1066] de l'auteur catalan Josep Robrenyo. La boutique du protagoniste est le lieu unique où se déroulent les trois scènes de la pièce. Le titre (oxymorique pour le public de l'époque) annonce le défi du protagoniste : profession méprisée, souffrant de nombreux préjugés, le savetier de cette pièce jouit d'un statut étonnant. Dans chaque scène, il cherche à démontrer sa légitimité. A trois reprises, il s'agit d'un conflit à résoudre. Le premier est une bagarre, que raconte l'apprenti, qui déclenche un tumulte, des cris, des vols et des moqueries. Le savetier lui rétorque que, s'il avait été présent, il aurait réagi avec fermeté :

> GERONI.
> Si j'avais été là
> Jésus ! J'aurais donné une leçon !
>
> L'APPRENTI.
> Une leçon ? Eh bien, dans le fond,

[1063] « *BILLY.* [...] *I mean that I'll get you a situation ; go and get me a horse, and then come after me to Brentford.* » *Billy Button, An Equestrian Extravaganza in One Act*, Londres, H. G. Clarke, [s. d.], p. 4.
[1064] « *Do you call that a horse ? I thought itw as only the framework.* » *Ibid.*, p. 8.
[1065] « *I will soon take the shine out of him. Gee up, Nancy. This is the style of the aristocracy.* » *Ibid.*, p. 11.
[1066] La pièce est sous-titrée « intermède pour ombres chinoises » [*entremes per sombras chinescas*].

Dites, qu'auriez-vous fait ?

GERONI.
J'aurais saisi la canaille
Qui braillait, puis
J'aurais attrapé ceux qui riaient [...] !

L'APPRENTI.
Ah ! Ah ! Ah ! Quelles balivernes ! *(Il rit.)*

GERONI.
Qu'est-ce qui te fait rire ? Ah l'impertinent !
Fais en sorte que je ne t'attrape pas, toi [...].

L'APPRENTI.
Aller, aller, je ne ris plus,
Ne le prenez pas tant à cœur ;
Depuis qu'ils vous ont fait maire,
Vous vous fâchez pour rien.

GERONI.
Je veux être quelqu'un de sérieux,
Comme cela est requis.[1067]

Dans la deuxième scène, un couple demande au maire de régler un litige. La solution trouvée par le savetier suscite les railleries de la femme qui rejette son verdict :

[1067] « *GERONI.*
Si yo hages estat allí,
Jesus ! Feya un escarment.
APRENENT.
Escarment ? Y be, en sustancia,
Digui, quels' haguera fet ?
GERONI.
Haguera pres als tunantes
Ques brallaban, y depues
Egafat an als que reyan ;
[*Si comvé tota la grent*
Que hi havia en la muralla !]
APRENENT.
Ah ah ah quina platxéria ! (riu.)
GERONI.
¿Qué ten rius ? Ay densatent !
Fes que no t'agafi á tú
[*Y t'emvià á partaments.*]
APRENENT.
Vamos, vamos, ja no rich,
No ho prenguía tan pel'valent ;
Desde que l'han fet Alcaldo
Que s'enfada per no res.
GERONI.
Vull ser un home fermal,
Conforme á tots requereix. » Josep Robrenyo, « Lo alcalde sabater, entremès per sombras chinescas », *Obras poéticas de Jose Robreño*, Barcelone, J. A. Oliveres, 1855, p. 337-338.

CATARINA.
C'est une très mauvaise sentence,
Mauvaise ; et je ferai appel,
Même si cela coûte deux mille *duros*,
Au tribunal compétent !
Nous verrons qui aura la plus grosse moustache !
Que savez-vous faire d'autre
Que de tailler des chaussures ?
Dites, quels livres lisez-vous ?
Le Pèlerin dévot ?
Les Miracles du rosaire ?
L'Histoire de Charlemagne ?...

GERONI.
L'impertinente, ce n'est pas possible !
Priorité ici à la justice !
Allez à la prison du roi
Apprentis ![1068]

Dans la dernière scène, c 'est à nouveau pour résoudre un conflit, entre un homme et sa domestique, que le maire est sollicité. Après avoir efficacement démontré la faute du maître, le personnage revendique fièrement, dans sa dernière réplique, son rôle de juge intraitable : « Tant que je brandirai la baguette / Je jure que je poursuivrai / Et ma foi on se souviendra / Du maire savetier. »[1069]

La composition sérielle des pièces comiques peut prendre la forme plus rudimentaire d'une simple succession de figures. La série de figures fut pour les spectacles d'ombres un principe de composition récurrent et spécifique, antérieur à l'essor et au succès des revues. Ces présentations successives de figures travaillent principalement deux aspects : le plaisir de reconnaître les individus représentés et la variété des commentaires ou des couplets qui les accompagnent. On a déjà indiqué que, dans les années 1790, Christoph Breitrück annonçait, dans ses feuillets de réclame, la présentation

---

[1068] « *CATARINA.*
Això es molt mala sentencia,
Mala ; y men apelaré,
Ni quem' costi dos mil duros,
Al tribunal competent !
Veurem qui té mes bigotis.
Que sap vuste que s'entén
Mes que de tallar sabatas ?
Diguia, quins llibres llegeix,
Lo devoto Peregrino *?*
Los miracles del roser *?*
La historia de Carlo magno *?...*
GERONI.
Desatenta, cóm se entén !
Favor aquí á la justicia !
Vagi a la presó del rey
Aprenent ! […] » *Ibid.*, p. 339.

[1069] « *Mentres empuña la vara / Juro quels perseguiré, / Y á fé ques' recordarán / Del Alcalde Sabater.* » *Ibid.*, p. 341.

d'une longue liste de « personnages intéressants » : « Leurs majestés et empereurs Joseph II et Léopold II, Marie-Thérèse, Frédéric II, roi de Prusse, Henri IV, roi des Francs, le maréchal London, Voltaire, Rousseau, Franklin et bien d'autres. »[1070] A la fin du XIXème siècle, le procédé est également utilisé par Lemercier de Neuville qui transposa en ombres ce qu'il faisait déjà avec ses *pupazzi*. La simple succession fut beaucoup utilisée par Lemercier de Neuville pour ces figures, initialement planes, qu'il concevait comme des caricatures parlantes ou des « épigrammes animées » :

> Je compris qu'il fallait souligner d'une façon quelconque mon épigramme animée et mettre pour ainsi dire, une légende au-dessous de la caricature. Oubliant alors le but de mon jouet, je redevins critique et journaliste dans les paroles que je mis dans la bouche de mes personnages. Les rondeaux, quatrains, sonnets se succédaient, je fis une série de pastiches critiques de mes contemporains.[1071]

Son intermède pour ombres intitulé *Types parisiens* (publié en 1896)[1072] fait ainsi apparaître différentes célébrités, chacune étant présentée par une strophe de forme différente : un poème de sizains accompagne le passage d'Emile Zola, un monorime celui de Coquelin Cadet ; le poète Hyacinthe est moqué par un rondeau et Paulus par une strophe en rimes alternées qu'encadre le vers « Place ! Place ! Je suis Paulus ». Le jeu de la tragédienne Sarah Bernhardt est parodié dans une forme de rondeau dont l'exclamation « Je meurs ! » constitue le refrain. La variation des formes poétiques est théâtralisée par des variations énonciatives. La silhouette de Sarah Bernhardt s'exprime à la première personne pour répondre à la question qui ouvre le poème :

> Que faites-vous au théâtre,
> Sarah, vous qu'on idolâtre,
> Qui jusqu'à l'amphithéâtre
> Faites verser tant de pleurs ?
> — Je meurs !
>
> Dans chaque pièce où je joue
> Mon fard pâlit sur ma joue !
> Quand l'intrigue se dénoue,
> Pour charmer les spectateurs,
> Je meurs !

Cette caricature dialoguée de la tragédienne succède à celle de Paulus dont le monologue dénonce l'orgueil et la cupidité : les rimes Paulus/omnibus/écus/crésus y explicitent, de manière appuyée, le

---

[1070] « [...] *sah man in jeder Vorstellung eine ganze Reihe 'interessanter Personen' : 'Se. kaiserl. Majestät Joseph II und Leopold II, Maria Theresia, Friedrich II. König von Preussen, Heinrich IV. König der Franken, Feldmarschall London, Voltaire, Rousseau, Franklin nebst vielen anderen'.* » Notice biographique de Christophe Breitrück (avec extraits d'annonces), dans Stephan Oettermann, Lars Rehben, *Bio-bibliographisches Lexikon zur Geschichte der Öffentlichen Vergnügen,* tapuscrit non corrigé à usage interne, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum, Gerolzhofen, 1998, vol. 1, p. 166.

[1071] Lemercier de Neuville, *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, *op. cit.*, p. 179.

[1072] Lemercier de Neuville, « Types parisiens, intermède en vers », *Les Pupazzi noirs, ombres animées*, *op. cit.*, p. 31-36. Toutes les citations qui suivent sont extraites de ces pages.

vice pointé. Sa silhouette, dont tous les membres devaient être articulés, hormis la jambe fixée au socle de guidage, devait avoir une gesticulation clownesque[1073]. Emile Zola et Coquelin Cadet ne prennent pas la parole. Leurs silhouettes sont présentées par le récitant, dès le début du commentaire pour Emile Zola (« Le voici qui sort [...] Il a sur son dos sa hotte fidèle / C'est là qu'il recèle / Mille documents / Que son dur crochet attrape au passage / Pour en faire usage / A certains moments »), à la fin pour Coquelin Cadet (« [...] pour résumer, il est parfait / De Cadet voici le portrait »). Les strophes qui accompagnent la silhouette d'Emile Zola esquissent une petite scène, où le critique Francisque Sarcey fouille dans les ressources que l'auteur chiffonnier a accumulées dans sa « hotte », avant de dénoncer « la façon de faire / Du célèbre auteur ». La silhouette correspondante, pour figurer cette petite action, est pourvue de deux têtes, celle de l'auteur et celle du critique qui émerge de la hotte[1074]. La présentation plus élogieuse de Coquelin Cadet imite la verve d'un bonimenteur en commençant par une adresse au public (« Cadet ! Vous connaissez Cadet ? ») avant de faire le portrait physique et moral du comédien.

De manière comparable, la « séance des ombres » de l'Ecole polytechnique consistait à passer en revue le personnel de l'établissement devant un public familier. La monotonie du procédé y était aussi compensée par la variation formelle des commentaires, récités ou chantés, en prose ou versifiés. Chaque spectacle était élaboré à partir des silhouettes et des airs des années passées auxquelles de nouvelles silhouettes et de nouveaux couplets étaient ajoutés. Comme le décrit Edouard Estaunié dans un article de 1894, cette « revue » annuelle, « agrément[ée] de discours drolatiques où se résument en une synthèse habile les tics et les ridicules de chacun »[1075], évolua avec son siècle. Reprenant le modèle des cafés-concerts, les ombres qui ne tenaient initialement que des discours se mirent à chanter : « Les membres austères de l'Institut s'approprient les refrains d'Yvette Guilbert. »[1076] Plusieurs polytechniciens signaient les textes et les couplets[1077]. Le plaisir de reconnaissance et de déchiffrage des couplets railleurs par des spectateurs qui connaissaient l'institution faisait pleinement partie du succès de ces séances. Dépourvu de ces références et de cette expérience commune, le lecteur extérieur ou actuel sera davantage séduit par les jeux langagiers. Par exemple, lors de la séance de 1902, l'ombre de M. Javary, le « chef des travaux graphiques » déverse un flot de conseils pour réussir son dessin technique. Son propos sinueux est parsemé de termes et d'expressions qui renvoient, par homophonie, aux noms des personnes dont certaines silhouettes défileront ensuite : « Et le

[1073] Silhouette reproduite dans Lemercier de Neuville, *Les Pupazzi noirs, ombres animées*, *op. cit.*, p. 99.
[1074] Silhouette reproduite dans *Ibid.*, p. 85-86.
[1075] Edouard Estaunié, « La séance des ombres à l'Ecole polytechnique », *La Revue hebdomadaire*, 19 mai 1894, p. 453-467.
[1076] *Ibid.*, p. 458.
[1077] Dans un album manuscrit compilant les textes et les dessins d'une de ces séances, on constate que les signataires de chaque portait diffèrent (*Séance des ombres du 22 mars 1902*, Paris, manuscrit, fonds Léopold Dor, M858).

papier ! Il faut aussi choisir le papier ; ne pas prendre du papier où il y a des *failles* [M. Faye], parce que cela *brisse* [M. Brisse] les lignes [...]. »[1078] Le propos tenu par l'ombre du Colonel Mannheim pastiche l'implacable logique de la démonstration scientifique :

> Voyons maintenant la perspec. C'est en perspec que j'ai précisément été le plus en désaccord avec mon éminent prédécesseur, monsieur de la Gournerie. — Ainsi, prenons un exemple : supposons que nous avons au premier plan deux vaches qui paissent sur le géométral puis, que le plan vertical devenu transparent nous permet d'apercevoir une autre paire de vaches paissant sur le géométral, puis une autre, encore une autre, enfin une succession infinie de paires de vaches qui paissent sur le géométral, jusqu'au-delà du point de fuite deux vaches infiniment petites qui paissent infiniment peu..... Eh bien, messieurs, c'est moi qui ai démontré que ces deux dernières vaches paissaient du premier ordre, contrairement à monsieur de la Gournerie, qui prétendait qu'elles paissaient du deuxième ordre, autrement dit qu'elles ne paissaient pas du tout ![1079]

L'attrait de la revue dut aussi beaucoup à la sophistication et à l'originalité des silhouettes dont seuls l'apparition et le mouvement devaient, conjointement au commentaire, susciter l'intérêt. Certaines de ces silhouettes en zinc, de grande dimension et aux visages partiellement ajourés, présentent un graphisme à la fois réaliste et stylisé, soucieux de restituer des postures singulières ; d'autres évoquent davantage les formes comiques des dessins d'animation[1080]. Les anciennes silhouettes, en carton, pouvaient être reprises et perfectionnées[1081]. Edouard Estaunié les décrivait ainsi : « C'est un monde minuscule qui va, vient, s'agite, remue les bras, la tête, le corps, singe l'être réel avec une surprenante aisance et sans que nul effort se voie. »[1082] Cette mise en série de portraits se retrouve encore en 1916 dans la pièce *De Bayonne à la Chine* de Benjamin Gomez. Présentée à l'hôtel de ville de Bayonne pendant la Première Guerre mondiale, « au profit des œuvres de guerre »[1083], la pièce, contrairement à d'autres revues d'ombres écrites au même moment, et hormis quelques vers introductifs en l'honneur des disparus, est presque dépourvue d'allusion au contexte. Elle visait à divertir le public en passant en revue les personnalités locales, comme l'indique l' « Ouverture » : « Ce sont des ombres, rien de plus, / De toutes petites ombres / De Bayonnais bien connus ». Chaque silhouette y est accompagnée d'un ou plusieurs couplets, chantés sur des airs populaires (*Auprès de ma Blonde*, *La Digue dondaine*, etc.), ou de poèmes, le plus souvent des alexandrins ou des octosyllabes rimés, réunis en une strophe unique ou en plusieurs quatrains. La variété des conditions représentées est annoncée dans le prologue par un « chœur » :

[1078] *Ibid.*, p. 7-8.
[1079] *Ibid.*, p. 9.
[1080] Reproduction imprimée d'une figure en métal articulée pour une Séance des ombres de l'Ecole Polytechnique, dans Denis Bordat, Francis Boucrot, *Les Théâtres d'ombres*, *op. cit.*, p. 174.
[1081] Edouard Estaunié, « La séance des ombres à l'Ecole polytechnique », art. cité, p. 456
[1082] *Loc. cit.*
[1083] Voir la préface dans Benjamin Gomez, *Bayonne à la Chine*, présentée par Maurice martin, Bayonne, Impr. du Sud-Ouest, 1916, [non paginé]. Toutes les citations qui suivent sont extraites de cette édition.

Vous allez voir des richards et des prolétaires ,
Des radicaux, socialos et réactionnaires ;
Vous allez voir des civils et des militaires,
Des mendigots et même le Commissaire.

Parmi les couplets qui présentent les notables de la ville, M. Lacombre, est décrit avec une légèreté respectueuse :

(Air de Hérodiade*.)*
[...] sa parole est sereine
Il parle, tout se tait,
Voyez-le, il se promène
Et l'air pensif, passe sans bruit ;
Il parle... Tout se tait.

Le ton est plus moqueur concernant l'avocat M. Labrouche et les entrepreneurs Broca, père...

Il dirigea des orphéons,
Des sociétés tauromachiques,
Aujourd'hui dans un pavillon,
Il a monté une fabrique

...et fils...

Je vous présente Broca
L'Enfant,
Mise élégante
Chic épatant. [...]

...ou encore les journalistes regroupés sous l'appellation « La presse régionale » :

(Air Les Trois Canards*.)*
Trois canards, déployant leur zèle,
Nourrissent leurs lecteurs fidèles
De can, can, can, can *(bis)*
Ternaux, Gouiry et Cazauran
Ran, ran, ran, ran !

Paraissent aussi quelques figures pittoresques connues des locaux comme « Les laitières de Tarnois », accompagnées d'une longue chanson en dialecte, ou encore le vieux mendiant introduit par les alexandrins :

Loqueteux et tremblant, dans les rues de Bayonne,
N'avez-vous jamais vu, lecteurs, ce mendigot,
Ce vieillard qui se plaint, récrimine et bougonne,
Quand les gosses taquins, l'appellent l'Escargot.

En mêlant ainsi des personnalités connues, identifiées par leur nom, à quelques anonymes (le bouvier, les laitières), réduits à leur profession (les pianistes, la presse locale), ce type de revue fait écho au thème des métiers de rue, très prisé par les théâtres d'ombres de papier au XIXème siècle. Le thème

était déjà populaire au XVIème siècle, représenté sur des gravures de qualité puis décliné en chansons avant d'être repris par les imagiers populaires[1084]. D'après l'inventaire d'André Tissier, il fit l'objet d'une pièce présentée aux Ombres chinoises sous le titre des *Métiers de Paris* (créée en ou avant 1789), puis de plusieurs réécritures par les éditeurs lorrains. La version du recueil de Dembour et Gangel (1843), intitulée *Les Crieurs de Paris*, fait paraître successivement un marchand de figures, un marchand d'allumettes chimiques, un marchand de pipes, un marchand d'eau, un marchand de peaux de lapin, un marchand de parapluies, un marchand de coco, un gagne-petit, une marchande de gaufres, une marchande de légumes, un facteur, un marchand de brosses, un marchand d'articles à quatre sous, un étameur de chaudrons, une marchande d'oies (et un écolier), un marchand d'oublies et une laitière. Chaque figure énonce une réplique que différents traits singularisent : ce peut être un accent (« marchand de figoures, nous vendons l'Apollon du Belvédère, les lapins pour les petits enfants et le grand Napoléon, l'Hercoule-Farnèse et des fruits en panier »), un zozotement (« à raccommoder saudrons, pots de fer ; à raccommoder tourtières, cazeroles »), un lexique propre à la marchandise (« allumettes chimiques s'allumant, s'enflammant au simple frottement ; allumette sans explosion, à la fleur d'orange »), un jeu de mot (« qui veut vendre sa peau », « j'achète tout, peau de lapin, peau d'agneau, peau de chat ; j'achète les vieux souliers ») ou une faconde particulièrement sonore et rythmée :

> Voyez la boutique à quatre sous ; voyez, fouillez là-dedans, il y a d'la bijouterie, d'la quincaillerie, d'la mercerie, d'l'orfèvrerie, d'la coutellerie, d'la miroiterie, voyez, prrrrrrofitez du bon marché, c'est d'une banqueroute, c'est d'une déroute, tout est prrrien.[1085]

Ponctuellement, un dialogue peut s'esquisser : le facteur par exemple délivre une lettre à une femme qui essaie de négocier le prix de la taxe ; la marchande d'oies croise un écolier et lui demande où il va. Sans savoir si la pièce jouée aux Ombres chinoises suivait la même structure rudimentaire, on peut néanmoins imaginer une composition analogue, fondée sur un principe de variation, car c'est la diversité et la singularisation pittoresque des métiers qui faisaient la séduction du thème.

Plus ou moins développées, ces séries de figures eurent différents statuts lors des représentations : elles pouvaient être un moment de la séance (une pièce parmi d'autres ou un intermède comme c'était le cas dans les spectacles de Christoph Bretrück ou comme l'envisageait Lemercier de Neuville), la pièce centrale si ce n'était l'intégralité de la soirée (le succès du genre de la revue fut déterminant dans ce développement). Le cortège pittoresque ou satirique de silhouettes pouvait aussi constituer, au sein d'une pièce, une scène ou un tableau qui interrompait ponctuellement

---

[1084] Voir le développement consacré aux « Cris de Paris » dans Martine Sadion (dir.), *Ombres chinoises et autres variations*, Epinal, Musée de l'image, 2016, p. 135-157.

[1085] [auteur inconnu] *Le Séraphin de l'enfance, recueil de pièces d'ombres chinoises, dédiées à la jeunesse*, Metz, Dembour et Gangel, [1843] 1850, vol. 1, p. 8-11.

l'intrigue. Dans *Venise ou la Lagune de miel* par exemple, jouée au cabaret de la Lune rousse (ouvert de 1904 à 1914), la présentation successive des touristes (anglais, russes, français) et des « autochtones » qui traversent la place Saint-Marc apparaît comme un tableau distinct, presque un intermède, qui précède l'arrivée des protagonistes à Venise[1086].

Micro-actions

La brièveté des pièces était essentiellement déterminée par l'économie des séances. D'après les affiches et les annonces dans la presse, celles des Ombres chinoises par exemple, qui changèrent certainement beaucoup en fonction des directions et des bouleversements de la période révolutionnaire, auraient comporté plusieurs pièces et des intermèdes[1087], à l'instar des spectacles de curiosités et de variétés. Des pièces comme *Le Pont cassé* (créée avant 1784) ou *Arlequin corsaire* (publiée en 1789) étaient effectivement des saynètes. Un compte rendu paru dans *Le Thé ou le Contrôleur général des finances* en août 1797[1088] décrit une séance aux Ombres chinoises comme une succession bonimentée de saynètes dont l'interruption, soudaine, était indiquée par l'injonction « disparais », devenue un trait spécifique des spectacles de Séraphin[1089]. Parmi ces saynètes, le journaliste rapporte les deux suivantes :

> Une école hollandaise. — Des vieillards, vêtus en enfants, avec des bavettes et des bourrelets ; les uns à genoux, les autres recevant le fouet. Ils n'en sont encore qu'à l'alphabet ; mais le plus âgé n'a que soixante ans. Écoutez le maître, écoutez les écoliers. — Ah ! Ah ! Petits polissons, petits étourdis, vous

---

[1086] Numa Blès (texte), Abel Truchet (dessin), *Venise ou la Lagune de miel, pièce d'ombres en six tableaux*, Paris, Société d'éditions de la Lune rousse, [s. d.], [non paginé].

[1087] On peut à nouveau citer un extrait de l'affiche « Ombres chinoises et feux arabesques » de la collection d'Arthur Maury. La liste ouverte est éloquente : « Le spectacle sera augmenté de plusieurs scènes nouvelles, entr'autres *Le Tableau du Palais-Royal*, précédé des *Chaises parlantes*, et de plusieurs métamorphoses, etc. » Affiche reproduite dans Arthur Pougin, « Un théâtre enfantin, les Ombres chinoises de Séraphin », art. cité, p. 15.

[1088] Bertin d'...y, « Mélanges, les Ombres chinoises », *Le Thé ou le Contrôleur général des finances*, 31 août 1797. L'auteur de cet article introduit ainsi sa description de la séance : « Des enfants, des bonnes, des hommes sensés, même des jeunes gens à collets noirs, attendaient, au son d'un violon passablement discordant, le lever de la toile. Séraphin, courbé sous les ans, sous les travaux, sous la gloire, sous le poids de son entreprise, se montre à l'assemblée, compte de l'œil et du doigt la recette, se retire d'un air satisfait, et le spectacle commence.
Silence, messieurs ! Silence, mesdames ! Silence, citoyens et citoyennes ! Regardez bien, écoutez bien, vous allez voir ce que vous n'avez jamais vu. »

[1089] Une brève allusion y est faite dans *La Sentinelle de la noblesse* : « Il me semble déjà voir une foule de Gentilshommes accourir aux Etats des extrémités les plus reculées de la Province. Les voilà arrivés, on met sur le tapis les demandes du Roi ; elles sont accordées ou refusées ; après quoi, on dit à ces messieurs, comme dans les Ombres chinoises, *disparais*. » (*La Sentinelle de la noblesse*, 1er janvier 1789, p. 15). A propos de M. Necker, dans la rubrique « Nécrologie » du *Courrier extraordinaire ou le Premier Arrivé par Marcel* (10 septembre 1790, p. 7- 8) on pouvait également lire : « [...] il n'assit ses calculs que sur la cupidité du cœur humain et sur l'égoïsme ; sous lui le numéraire tomba tout entier dans la caisse des banquiers, et ces avares magiciens, cachés derrière la toile, comme l'auteur des Ombres chinoises, ne prononçaient jamais que ces deux mots *paraît*, *disparaît*, suivant le plus ou moins de besoins de la place. »

vous avisez de vous émanciper ; en pénitence, en pénitence. Lisons : ré, ré...pu, pu...bli, bli...que, que. — République ! — *Disparais.*
Trois ânes chargés d'éponges, traversant une rivière à la nage. Regardez bien ; ils vont se noyer ; ils s'enfoncent ; ils reviennent sur l'eau ; ils nagent encore ; ils n'en peuvent plus ! — *Disparais.*[1090]

Probablement inspirée de *L'Âne rétif* jouée aux Ombres chinoises, la pièce intitulée *L'Âne embourbé* (publiée en 1886), présentée par Joseph-François Eudel dans son théâtre domestique (à partir de 1837), est un autre exemple de saynète farcesque particulièrement courte. Alors que le protagoniste Mathurin doit rejoindre « mam'zelle Suzon », sa monture s'enfonce et ne semble plus vouloir s'extraire du bourbier : « chien d'animal que c't'animal là !... Mais voyez donc cette vieille bourrique !... Assassin d'baudet !... Bourrique scélérate ! Faudra-t-il pas bientôt que j'la porte ! Elle ne bouge pas plus qu'si elle avait pris racine dans c'te mare. » Trois silhouettes sont nécessaires pour représenter cette farce réduite : « Mathurin, sur son âne », « Mathurin tirant son âne par la bride », « Mathurin portant son âne sur le dos ». Concernant la seconde, « Mathurin tirant son âne par la bride », seule la tête de l'animal est figurée (elle paraît au-dessus de la ligne de sol) tandis que la silhouette de Mathurin, certainement articulée, s'incline en arrière pour mimer la traction[1091]. Parmi les silhouettes des Ombres chinoises conservées à la Cinémathèque française, celle d'un âne, plus sophistiquée que d'autres, pourrait avoir servi à jouer *L'Âne rétif*. L'articulation mécanisée de la silhouette[1092] apparaît en effet susceptible d'en garantir le principal ressort comique en mimant les réactions de la monture entêtée.

L'action comique peut ainsi être extrêmement brève, très peu développée dans les saynètes, embryonnaire dans les vignettes. Comme on a pu ponctuellement l'observer, concernant certains « types parisiens » de l'intermède de Lemercier de Neuville (publié en 1896) ou le thème des « Cris de Paris », des petites actions embryonnaires ou des dialogues très brefs pouvaient s'esquisser au sein de ces séries et ainsi constituer des vignettes indépendantes les unes des autres. Equivalent miniature des tableaux, ces vignettes sont des micro-actions, souvent mises en série, parfois thématiques (la rue, le carnaval). Emmanuel Cottier par exemple, dans son théâtre d'atelier à Carouge (en activité entre 1881 et 1930), présentait une « suite de tableaux » qui, dépourvue d'intrigue, avait pour unique décor le lac Léman. D'après les retranscriptions de son petit-fils, on voyait passer :

Le cygne qui, selon la relation d'un chroniqueur de 1900, « nage, plonge, mange, s'ébroue, lisse son plumage, ondule, contourne ou redresse son cou avec une grâce et un naturel frappant ».
***

[1090] Bertin d'...y, « Mélanges, les Ombres chinoises », *Le Thé ou le Contrôleur général des finances*, 31 août 1797.
[1091] Paul Eudel, « L'âne embourbé », *Les Ombres chinoises de mon père*, *op. cit.*, p. 49-53.
[1092] La notice établie par la Cinémathèque française indique : « quinze éléments articulés en métal découpé ; base en bois ; tige en métal ; roue d'entraînement ; disque excentrique ; ressort ». Séraphin Dominique François, Joseph François, figure articulée en métal (âne remuant la tête, ouvrant la bouche et marchant), à partir de 1790, Cinémathèque française (AP-94-1110).

Deux gamins, Polyte et Gugus sur un bateau ; Gugus ne veut pas apprendre à nager.
***
Le vieux pêcheur qui bougonne.
Les pêcheurs à la nasse qui causent ensemble en bégayant et parlant du nez.
***
Le bateau à vapeur qui passe au large.
***
Le bateau d'agrément : le batelier promène un couple d'étrangers et leur chien. Madame est prise d'une grande frayeur lorsque la barque se met à bouger sous l'effet des vagues du bateau à vapeur.
***
La barcarolle et ses marins d'eau douce.[1093]

Chaque vignette est ainsi centrée sur des types : leur milieu social et leur caractère sont signalés par l'embarcation et des traits de langage, et leur légère caricature permet de faire aussitôt sourire. Jean-Pierre Cottier indique aussi que : « Sur le thème de la rue, Emmanuel Cottier avait dans son répertoire quelques saynètes ou sketches — le mot n'existait pas encore — qui avaient trait aux métiers. » Contrairement à la « suite de tableaux » consacrée au lac, aucune indication ne permet de savoir si ces « sketches » composaient une suite de vignettes (jouées successivement) ou si Emmanuel Cottier n'insérait qu'un ou deux de ces « sketches » par séance. Parmi ces vignettes ou saynètes consacrées aux métiers, on peut deviner, à partir des personnages indiqués, une version actualisée du « malade imaginaire » : « Le docteur et son appareil de rayons X, le malade imaginaire, la domestique Fanchette, le garçon. » Une autre saynète était consacrée aux métiers du bâtiment : « Les paveurs faisaient aller leurs dames, le terrassier et sa brouette, le piocheur, Margueron, patron des paveurs (la scène est prétexte à une chanson), l'orgue de Barbarie. » Une autre représentait les métiers agricoles : « Le laboureur et sa femme (accompagnant une romance de Pierre Dupont), le petit pâtre, le clown. »[1094]

Le resserrement de l'action dramatique peut n'opérer qu'à l'échelle de la péripétie : dans les pièces plus tardives de la fin du XIXème siècle, ces péripéties en raccourcis s'apparentent aux gags des premiers courts métrages et films muets, tels que François Mars les définit : « Le gag est une incidente brutale, brève et soudaine, qui trouve en elle-même son accomplissement burlesque. »[1095] Les animaux à nouveau en sont des protagonistes privilégiés. Dans *Kitty Biling the Pot* (retranscrite en 1851), le nœud comique et catastrophique de la scène est un gag : la fillette, chargée de veiller sur la cuisson, manque de mettre feu à la cuisine en essayant de chasser l'animal avant que celui-ci ne parvienne à dérober la viande :

[1093] Emmanuel Cottier, « Le lac », dans Jean-Pierre Cottier, *Le Théâtre d'ombres d'Emmanuel Cottier*, album inédit daté de 2003, conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève, non paginé.
[1094] Emmanuel Cottier, « Les travaux », dans Jean-Pierre Cottier, *Le Théâtre d'ombres d'Emmanuel Cottier*, *op. cit*, non paginé.
[1095] François Mars, *Le Gag*, Editions du Cerf, 1964, p. 11.

> Elle prend le balai et la chatte arrive pendant qu'elle balaie. La chatte fait « Miaou ! Miaou ! Miaou ! » et Kitty lui donne un coup de balai. Puis Kitty prend le soufflet et fait flamber le feu. C'est une belle représentation, car on la voit actionner le soufflet, puis le feu prend et les étincelles s'envolent dans la cheminée. Elle se dit : « Si je ne me dépêche pas, le mouton ne manquera pas de voler le chat dans la marmite. » Elle éteint le feu et dit : « Le feu a fait éclater le soufflet ! Mais ce n'est pas grave, je vais aller jouer au volant. » Comme une enfant, vous voyez.
> La chatte entre à nouveau et dit « Miaou ! Miaou ! » Et elle se dresse pour voler la pièce de mouton. Vous la voyez le prendre par les griffes, se brûler et cracher ! Cracher ! La mère entre, voit le feu éteint et dit : « Où est ma fille ? Voilà le feu éteint, mon mari rentre à la maison et il n'y a pas un peu de mouton à manger. »[1096]

Dans la version publiée par H. G. Clarke, sous le titre *Sukey and the Cat*, l'animal, en volant la cuisse, ne déclenche pas la même confusion mais il effectue une petite pantomime, rapide et furtive, précisément décrite[1097]. S'ensuit une poursuite comique où tous les personnages de la pièce courent après le chat. Dans la comédie en un acte de Henri Pille, *Le Casque d'or* (créée au Chat noir), c'est aussi un gag, motivé par une acception littérale et physiologique de l'expression figurée « gonfler d'orgueil », issue de la fable de Jean de La Fontaine, qui constitue la bascule soudaine et burlesque de la pièce. Alors que le capitaine parade fièrement devant un public admiratif, la scène de gloire est soudainement éclipsée par celle de son enterrement :

> « Qu'il est beau ! » faisaient les dames. Le cœur du capitaine accéléra sa cavalcade furibonde ; dressé sur la pointe des pieds, le superbe officier se gonfla d'orgueil, se gonfla, se gonfla tellement, qu'au bout d'une minute, lorsqu'il voulut crier : Halte ! Il éclata !
> ***
> L'enterrement fut magnifique. Toute la commune y assista […].[1098]

[1096] « *She brings up the broom, and the cat's introduced whilst she is sweeping. The cat goes Meaw ! Meaw ! Meaw ! And Kitty gives it a crack with the broom. Then Kitty gets the bellows and blows up the fire. It's a beautiful representation, for you see her working the bellows, and the fire get up, and the sparks fly up the chimney. She says, 'If I don't make haste the mutton will be sure to steal the cat out of the pot.' She blows the fire right out, and says, 'Why, the fire's blowed the bellows out ! but I don't mind, I shall go and play at shuttlecock.' Child like, you see. Then the cat comes in again, and says, Meaw ! Meaw ! And then gets up and steals the mutton. You see her drag it out by the claw, and she burns herself and goes, spit ! Spit ! Then the mother comes in and sees the fire out, and says, 'Where my daughter ? Here's the fire out, and my husband's coming home, and there isn't a bit of mutton to eat !'* » Henry Mayhew, « The Chinese Shades », *London Labour and the London Poor*, *op. cit.*, vol. 3, p. 74-75.

[1097] « Pour cette scène, prenez le chat et attachez la cuisse de mouton à sa nuque, de façon à ce qu'on ne la voie pas. Le chat miaule et se tient devant la cheminée, ce qui fait tomber le couvercle de la marmite. Ensuite, vous approchez la tête du chat de la marmite et vous laissez tomber la cuisse de mouton jusqu'à sa bouche ; après cela, vous éloignez rapidement le chat avec sa prise. » [*For this scene take the cat and fasten the leg of mutton to the back of his neck, in such a way that it is not seen. The cat mews and stands at the fireplace, causing the lid of the pot to fall off. Then you push the cat's head near the pot and let the leg of mutton drop down to his mouth ; after which, you draw the cat quickly off with his prey.*] *Sukey and the Cat, A Domestic Drama in One Act*, Londres, H. G. Clarke, [s. d.], p. 15.

[1098] « *Le Casque d'or*, comédie en un acte par Henri Pille », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, en 1889, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (40-YF-16).

L'éclatement, qui fait disparaître le personnage et engendre la scène suivante, sert à la fois d'acmé gaguesque à la pièce et de transition dynamique. Un tel procédé sera fréquemment utilisé dans les films d'animation.

Les gags peuvent aussi s'enchaîner. Dans *Barney and the Bull*, la fuite du taureau sert de prétexte à une succession de gags qui provoque un état de confusion généralisée. La version publiée par H. G. Clarke s'achève ainsi par une course poursuite burlesque (qui inverse les rôles) des paysans par le bovin. Entretemps, l'animal en fuite a projeté dans les airs son gardien, Barney et le policier, ce qui inspire à Smike deux vers de comptine : « Trois policiers marchent dans le Zoo, / Le taureau en renverse un, et il n'y en a plus que deux. » [1099] Dans *Le Secret du manifestant* (créée au Chat noir et publiée en 1894), Jacques Ferny et Fernand Fau mettent aussi en série des péripéties soudaines pour ridiculiser les agents et leur application grégaire d'une doctrine parodique du maintien de l'ordre, notoirement anti-démocratique. Le caractère mécanique et disproportionné de la première péripétie amorce une suite d'actions comparables :

> Un passant qui passait, de ce pas compassé
> Dont passe un passant pas pressé d'être passé,
> Les aperçoit, s'arrête, et soudain *manifeste*,
> En élevant les bras vers la voûte céleste...
> Sa surprise de voir, si nombreux en ce lieu,
> Des gens ceinturonnés de cuir par le milieu ![1100]

Les policiers, croyant assister à la manifestation qu'ils cherchaient, se précipitent sur le passant :

> Et Cassepif, ravi de ce coup de fortune,
> Prend sept agents, malins et forts...comme la lune,
> Et fait empoigner l'homme avec tout le respect
> De règle en pareil cas, plus quelque chose avec.[1101]

La réaction immédiate, le déséquilibre entre les partis, l'excès et le calembour rudimentaire, qui joue sur le changement de sens du verbe « manifester », selon son emploi transitif ou intransitif, rendent cette péripétie initiale gaguesque. Au rythme d'une succession d'actions tout aussi précipitées, l'intrigue de *Cruelle Enigme*, un autre vaudeville policer de Fernand Fau créé au Chat noir (1886-1897), conduit à une échappée merveilleuse que clôt une ultime culbute :

> Lorsque tous les meubles sont en miettes et les locataires en morceaux, Jim, Jack, John et Joë gagnent les toits, toujours poursuivis par les sergents essoufflés. [...] voici une échelle. En une seconde elle est dressée, et les quatre impayables fumistes gagnent la lune, gîte sûr et inaccessible [...]. Les gardiens de

[1099] « *Three policeman walking in the Zoo, / The Bull toss'd one, and then there was only two.* » *Barney and the Bull, A Serio-comic Drama*, Londres, H. G. Clarke, [s. d.], p. 11.
[1100] Fernand Fau (dessin), Jacques Ferny (texte), *Le Secret du manifestant, drame express en cinq actes*, *op. cit.*, p. 4.
[1101] *Ibid.*, p. 7.

> l'ordre veulent les suivre ; déjà le brigadier a franchi quelques échelons ; mais, repoussée d'un vigoureux coup de pied, l'échelle retombe lourdement, entraînant le malheureux.[1102]

I.B. Fantaisies composites

Une partie conséquente des pièces comiques se distingue des précédentes par un matériau thématique où prime la « fantaisie », autrement dit l'imagination. La géographie y est souvent irréelle et déterminée par les nécessités fictionnelles et les symboles ; leurs personnages sont empruntés aux contes, aux mythes ou aux romans d'aventure. L'imaginaire s'y déploie d'autant plus légèrement que leur visée est comique, parfois satirique, ce qui en fait des pièces hétérogènes, pouvant mêler l'épopée et la farce, les mythes et l'actualité. Ces fantaisies sont majoritairement dialoguées ou présentées par un récitant ou un bonimenteur, et quelques couplets peuvent être insérés.

Les protagonistes de ces pièces sont des figures légendaires ou mythologiques (magicien, diable, Ulysse, des dieux scandinaves, Orphée, saint Antoine, la courtisane Phryné, Don Juan...), des allégories (un « oiseau de la liberté »[1103], la vertu sous les traits d'une femme hideuse[1104]), des poètes (Voltaire, le poète Terminus ou le comédien Murget dans des revues de cabaret, Hermann Hesse[1105]), des aventuriers plus ou moins héroïques (Arlequin, Kasperl, les naufragés sur l' « île des perroquets »[1106], un roi de Bohême[1107])... Ce personnel dramatique s'ordonne selon des schémas actanciels élémentaires (protagoniste en quête, opposants), avec diverses péripéties réparties en scènes ou en tableaux.

Leur espace-temps est proche de celui des féeries. La grotte par exemple est le décor d'une des pièces les plus populaires des théâtres d'ombres de la fin du XVIIIème siècle, que présentèrent Ambroise à Londres et Séraphin à Versailles (entre 1772 et 1784), et qu'un almanach anglais décrivait ainsi (en 1809) :

> Dans la dernière scène il y avait la grotte ou la caverne d'un magicien, où il se présentait en tenant le discours suivant : « Depuis trente ans, doté de pouvoirs magiques, je règne en maître dans cette caverne

---

[1102] « *Cruelle Enigme*, pantomime burlesque par Fernand Fau », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-13783).

[1103] « *Die Freiheitsvokel* » dans *Der unglückliche Franzose oder Der Deutschen Freiheit himmelfahrt* [le malheureux Français ou l'ascension de la liberté allemande] (créée en 1816, publiée en 1850) de Christian Brentano.

[1104] Dans la pièce d'Alexander von Bernus, *Don Juan, Eine moralische Szene mit einem unmoralischen Nachspiel* [Don Juan, une scène morale avec un épilogue immoral] (créée en 1907, publiée en 1910).

[1105] Dans *Hermann Hesses Indienreise* [le voyage en Inde d'Hermann Hesse] (créée en 1911, publiée à titre posthume) d'Otto Blümel.

[1106] *L'Île des perroquets*, pièce de Capperonnier jouée aux Ombres chinoises.

[1107] Le roi Eginhard, personnage éponyme de la pièce de Justinus Kerner *König Eginhard*.

> moussue, où, aidé par des agents invisibles, des démons terribles et des lutins nocturnes, j'ai, par mon pouvoir, transformé et métamorphosé en différentes formes ces murs rocailleux.[1108]

Lieu de sorcellerie, la grotte sert aussi de cadre au *St. Anton* d'Alexander von Bernus (publiée en 1910). Antichambre des enfers, la didascalie la décrit ainsi : « Grotte d'Antoine. Crucifix, tête de mort, le reste nu et sans ornement. »[1109] L'opposition symbolique entre le ciel et la terre ou entre la terre et l'enfer (ou les enfers) peut être reprise ou détournée. Alexander von Bernus convoque cette cosmographie symbolique tout en s'inspirant de son traitement burlesque dans les castelets de marionnettes, où l'on chute, surgit, rechute ou ressurgit des dessous infernaux. Dans *St. Anton oder Der Heiligenschein* [saint Antoine ou l'auréole], les enfers sont limités au hors-scène, d'où proviennent Belzebuth et ses démons, et où le malheureux Hanswurst est précipité. Une réplique particulièrement développée permet de les imaginer :

> HANSWURST.
> [...] Il me frappa
> Peut-être à mille millions de lieues
> Sous terre — parfois en frissonnant
> Je voyais dans les crevasses, des dragons et des géants
> Qui crachaient vers moi des roches et du feu,
> Tous les environs bouillonnaient, tonnerres et éclairs.
> Et d'un seul coup, je suis arrivé
> Devant le siège princier
> De Belzebuth, au milieu de l'étang infernal.[1110]

Reprenant un procédé très habituel dans les formes théâtrales populaires, Alexander von Bernus mêle l'enfer chrétien aux enfers mythologiques pour dépeindre la descente aux enfers héroï-comique d'Hanswurst. En opérant une inversion spatiale et axiologique, Christian Brentano, dans la scène finale

---

[1108] « *In the last scene was a magician's cave or grotto, where he was introduced by the following speech : 'For thirty years, with magic powers invested, have I reign supreme of this mossy cave, where, assisted by invisible agents, awful daemons, and nightly sprites, I have transposed and metamorphosed, by my power, into different shapes these shelly walls* [...].' » Paragraphe « Les ombres chinoises » dans la partie « Anecdotes théâtrales » [*Theatrical Anecdotes*] dans W. Oxberry, *The Theatrical Banquet or the Actor's Budget, Consisting of Monologues, Prologues, Adresses, Tales, etc. etc. Serious and Comic, Together with Collins's Evening Brush, and a Rare and Genuine Collection of Theatrical Anecdotes, Comic Songs, etc. etc.*, Londres, W. Calvers, 1809, p. 129-131.

[1109] « *Höhle des Antonius. Kruzifix, Totenschädel, sonst kahl und schmucklos.* » Alexander von Bernus, « St. Anton oder Der Heiligenschein, Ein Hanswurstspiel », *Sieben Schattenspiele*, Munich, Georg Müller, 1910, p. 39.

[1110] « *HANSWURST.*
[...] *es schlug*
Mich gleich tausend Millionen Meilen
In die Erde — ich sah zuweilen
Schaudernd im Klüfte mit Drachen und Riesen,
Die nach mir Felsen und Feuer bliesen,
Ringsherum Brodeln und Donner und Blitz.
Hui und in einem einzigen Flitz
Fuhr ich so bis vor den fürstlichen Stuhl
Beelzebubs mitten im Höllenpfuhl. » Alexander von Bernus, « St. Anton oder Der Heiligenschein, Ein Hanswurstspiel », *op. cit.*, p. 53.

de sa pièce *Der unglückliche Franzose* [le malheureux Français] (créée en 1816, publiée en 1850), fait régner le diable au ciel d'où il déploie sa queue pour permettre à la foule de monter :

> [didascalie indiquant le décor du dernier acte]
> *Le transparent représente en bas la terre, en haut le ciel, qui sont délimités par une bande de nuages.*[1111]
>
> [acte 5, scène 2]
> LE PEUPLE.
> Oui, oui, nous voulons vous rejoindre, nous voulons aussi du lait et du miel. *(Sauts en vain vers le haut.)* Ah ! Nous ne pouvons pas, noble oiseau, nous ne pouvons pas, le ciel est trop haut pour nous.
>
> SAUTEAUCIEL.
> Attendez ! Attendez ! Je fais descendre l'échelle du ciel. *(Il fait descendre la longue queue du diable ; ils s'y accrochent tous et sont tirés au milieu de grandes acclamations.)*[1112]

Caron dans *La Manie corrigée ou Arlequin Pluton* (créée en ou avant 1790, publiée en 1875) propose au dernier acte un enfer d'opérette où le protagoniste, M. Robert, croit se réveiller au royaume de Pluton, alors qu'il est encore dans son salon... Une autre symbolique géographique est représentée dans *Thors Hammer* [le marteau de Thor] (publiée en 1908). Conformément à celle du chant mythologique dont Karl Wolfskehl s'inspire, elle oppose le mont des dieux au monde des glaces où règnent les Géants. Justinus Kerner choisit un décor de roman de chevalerie pour *König Eginhard* [le roi Eginhard] (publiée en 1811) qui se déroule en Bohême, dans un couvent, une forêt, un château.

Très souvent, le chronotope de ces pièces d'ombres imaginaires et comiques est celui de l'aventure et du voyage. Les personnages de *L'Île des perroquets* de Capperonnier, pièce jouée aux Ombres chinoises (après 1784 et publiée en 1875), échouent sur une île déserte. La troisième pièce du cycle *Ein neues Schattenspiel* [un nouveau jeu d'ombres] (publiée en 1854) de Franz von Pocci retrace les mésaventures de Kasperl en pleine mer, dans le ventre d'une baleine, sur une île d'anthropophages, dans les airs entre les serres d'un aigle, au sommet d'une montagne... Des revues pour ombres font s'aventurer leurs compères dans l'espace et le temps. *La Loi de l'ombre* par exemple (créée en 1897 à la Boîte à musique) commence à Paris, dans le quartier de l'Odéon, se poursuit à Marseille puis dans les fonds sous-marins, et s'achève à Alexandrie. La revue de Maurice Donnay, *Ailleurs* (créée au Chat noir et publiée en 1926), traverse aussi des contrées diverses, plus ou moins imaginaires : le « Cap des mages », un étang mélancolique et une clairière silencieuse, une galerie de statues antiques, un temple

---

[1111] « *Das Transparent stellt unten Erde, oben den Himmelvor, welche durcheinen Streifen Wolken, unterschieden werden.* » Christian Brentano, *Der unglückliche Franzose oder Der Deutschen Freiheit himmelfahrt*, édition établie et présentée par Herbert Levin, Munich, Parcus und Co., 1923, p. 75.

[1112] « *VOLK.*
Ja, ja wir wollen zu ihm — wir wollen auch Milch und Honig. (Allgemeines vergebliches in die Höh' hüpfen und Springen.) *Ach ! Wir können nicht, edler Vogel, wir vermogens nicht, der Himmel ist uns zu hoch.*
SAUTEAUCIEL.
Wart ! Wart ! Ik schik si 'inunder di Immelsleiter. (Er lässt des Teufels langen Schweif hinab ; sie hängen sich Alle dran und werden unter grossem Jubel aufgezogen.) » *Ibid.*, p. 79.

satanique en ruine, les rivages du Nil, un champ de bataille... Deux pièces au répertoire du Chat noir (1886-1897), *La Conquête de la lune* et *La Nuit des temps*, proposent des échappées vers l'avenir. Dans *La Nuit des temps*, Albert Robida imagine ce que pourrait être la guerre du futur :

> Tableau 39, « L'invasion chinoise »
>
> Ils arrivent pour déjeuner dans un restaurant établi sur la dernière plateforme d'une tour archi-Eiffellienne. [...] Tout à coup une détonation dans le ciel. Un obus tombe sur la table. C'est une invasion aérienne. Des torpilleurs chinois perçant nos croisières aériennes se précipitent sur Paris... L'avant d'un torpilleur chinois pénètre dans le restaurant et emporte M. Cambrenaz accroché à son ancre.
>
> Tableau 40, « Combat naval aérien »
>
> Bataille ! La flotte française, torpédistes, bombardistes, voltigeurs aériens, etc., tombe sur l'escadre chinoise. Des trombes de fer traversent l'atmosphère enflammée... Il y a des éclaboussures pour les gens d'en dessous.[1113]

I.B.1. Féeries et diableries comiques

L'univers des contes (les fables, les personnages, les lieux, les motifs) est exploité dans de très nombreuses pièces d'ombres. Une partie de ces féeries incorpore leur matériel merveilleux à des intrigues de farces ou de vaudevilles, parfois doublées d'une visée satirique : les diables et les sorciers sont risibles, les princes et princesses ridicules, la magie y est source de péripéties bouffonnes, le thème du monde à l'envers ressurgit fréquemment.

Le magicien Rothomago, une des figures emblématiques des Ombres chinoises, était à la fois un personnage de vaudeville et de féerie. Charles Monselet en parlait ainsi dans *Le Monde illustré* :

> L'enfance a ses héros et ses dieux , comme la jeunesse, comme l'âge mûr, comme la vieillesse. Rotomago ou Rothomago (car l'orthographe est indécise) fait partie de cet Olympe dont rêvent les imaginations de sept ans ; sa place est marquée entre Croquemitaine et Parafaragaramus, à côté de Turlututu et de Riquiqui. Quoique très fameux, on ne connaît rien de bien particulier sur son compte ; c'est un enchanteur, voilà ce qu'il y a de certain. Une petite pièce du théâtre Séraphin est intitulée : *Le Magicien Rothomago* ; je le sais pour l'avoir entendu aboyer autrefois, pendant plusieurs années, tous les soirs, sous les arcades du Palais-Royal. [...] Et tant de fois j'avais entendu annoncer *Le Magicien Rothomago*, qu'un soir je me décidai à en finir et à le voir. Sur un transparent huilé, j'aperçus une petite silhouette, représentant un homme en longue robe et en bonnet pointu, avec une baguette à la main ; c'était Rothomago. Il évoquait quelques damnés pour se distraire, et il les replongeait dans l'enfer, après les avoir raillés.[1114]

[1113] « *La Nuit des temps ou l'Elixir de rajeunissement*, pièce à grand spectacle en deux actes et quarante-deux tableaux, par A. Robida, musique nouvelle et arrangée par M. Albert Tinchant », texte retranscrit dans Pierre Dufay, « Au temps du Chat noir, le théâtre d'ombres », *Le Courrier d'Epidaure*, 1939, p. 81-82.

[1114] Charles Monselet compare ensuite la pièce des Ombres chinoises avec la féerie représentée au Cirque impérial. Charles Monselet, « Théâtres, Cirque impérial, Rothomago en vingt-cinq tableaux, par MM. A. d'Ennery, Clairville et Albert Monnier », *Le Monde illustré*, 8 mars 1862.

Parmi les commentaires dialogués de Flamand-Gretry (1806), celui consacré au *Magicien Rothomago* décrit un sorcier typique de féerie. Il fait apparaître et disparaître toutes sortes d'êtres et de choses : un « géant » qui « se décompose et tombe pièce par pièce », une « pyramide » qui « semblait s'élever et disparaître au commandement de Rothomago ». Les sorts du magicien étonnent les jeunes spectateurs mais ils les font aussi rire par leur trivialité :

> HENRI.
> Voici le célèbre Rothomago, qui, après beaucoup de sortilèges de sa façon, donne des ordres pour qu'il paraisse une jeune fille qui lui peigne la barbe.
>
> CHARLES.
> Mais auparavant elle lui apporte un miroir.
>
> HENRI.
> C'est juste, et aussitôt qu'elle a eu fait ce que le magicien lui a commandé, celui-ci, courroucé de ce qu'elle l'avait trouvé laid, l'a sur-le-champ enfermée dans une cage entourée de vautours.[1115]

Le miroir ou la cage sont les accessoires qui permettent de reconnaître les silhouettes utilisées pour cette pièce dont les variantes reprennent toutes l'une de ces péripéties[1116]. Le magicien y apparaît moins effrayant que capricieux : les apparitions et disparitions des figures semblent s'opérer sans véritable motif et l'encagement résulte d'une vexation triviale.

A partir de la planche de figures imprimée par les imagiers lorrains pour la pièce du *Magicien*, un éditeur catalan publie la pièce intitulée *Merlín el encantador* [Merlin l'enchanteur] (probablement durant la deuxième moitié du XIXème siècle), dans laquelle le sorcier prononce deux monologues et plusieurs tirades qui rendent manifeste le caractère grotesque du personnage. Celui-ci prétend détenir le secret de la vie immortelle et revendique la supériorité de son art maléfique sur celui des médecins. Son premier monologue s'apparente aux tirades jargonneuses des médecins de farce, truffées de néologismes et de termes macaroniques. Une autre tirade le fait apparaître comme un Matamore s'enorgueillissant de son omnipotence (scène 4) :

[1115] Louis-Victor Flamand-Grétry, « Dialogue 9, le magicien Rothomago », *Théâtre de Séraphin ou des Ombres chinoises*, Paris, Courtat, 1806, tome 2, p. 35-37.

[1116] Au musée municipal de Munich sont conservés la silhouette à métamorphoses d'une femme qui peut paraître soit seule, soit enfermée dans une cage surmontée de monstres volants, et un décor représentant l'entrée d'une grotte (figures en zinc de France, vers 1800, Münchner Stadtmuseum). Parmi les silhouettes en carton attribuées à Christophe Breitrück, l'une d'elles représente un miroir porté par des animaux infernaux (figure en carton, vers 1790, Münchner Stadtmuseum, fonds Sünching, boîte 5). Des figures comparables furent reproduites sur les planches à découper imprimées à Metz (« Le magicien » [figures à métamorphoses, diables, cage, miroir...], planche n°5 de la série *Ombres chinoises*, publiée par Dembour et Gangel, en 1843, exemplaire conservé à Epinal, au Musée de l'image, 2010.5.4703 B) et à Barcelone (silhouettes à découper de figures à métamorphoses et de personnages merveilleux [magicien, diables, cage, miroir...], planche n° 11 de la série *Colección de figuras para sombras chinescas*, publiée par Juan Llorens, en 1867, xylogravure, 28 x 43 cm, exemplaire conservé à Barcelone, Arxiu Joan Amades, collection « Ombres xineses »).

MERLIN.
Approche-toi.

SATAN.
Je m'approche.

MERLIN.
Ecoute attentivement.

SATAN.
Parle.

MERLIN.
Sais-tu, Satan, mon pouvoir
Et tout ce que ma science embrasse,
Car il n'y a pas de pouvoir que je ne puisse vaincre,
Il n'y a pas de risque dont je ne sorte sauf,
Pas de secret que je ne connaisse,
Ni entreprise ardue pour moi.
Je fais sortir des tombes
Les spectres et les fantômes ;
Je transforme les lacs en forêts,
Les palais en huttes,
Les déserts en jardins,
Et les plaines en montagnes :
Je marche dans le feu brûlant
Et sur la mer salée,
Et je traverse les nuages d'altitude
Plus rapide que l'aigle.
Tous les quatre éléments,
L'air, la terre, le feu et l'eau,
M'obéissent aussitôt
Au seul signal de ma baguette.
Je peux tout faire, tout faire ;
Rien ne m'est impossible, rien.[1117]

[1117] « *MERLÍN.*
Acércate.
SATÁN.
Ya me acerco.
MERLÍN.
Escúchame atento.
SATÁN.
Habla.
MERLÍN.
Sabes, Satán, mi poder
Y mi ciencia cuanto abarca,
Pues no hay poder que no venza,
Riesgo en que con bien no salga,
Secreto que no conozca,
Ni empresa para mí árdua.
Yo hago salir de las tumbas
Los espectros y fantasmas ;
Convierto en bosques los lagos,
Los palacios en cabañas,

Cet exposé hyperbolique de toute puissance ridiculise d'autant plus le sorcier que les métamorphoses qu'il invoque prêtent à rire : il transforme une paire d'oreilles humaines en oreilles d'âne, puis un corps chétif en un corps rond et massif. Ce dernier tour donne lieu aux portraits antithétiques de deux morphologies grotesques qui renforcent l'effet produit par les métamorphoses de la silhouette :

> [scène 1]
> M. LIQUIDE.
> Quel malheur est le mien ?
> Je suis livré aux diables.
> Et toujours quoique je mange
> Je suis toujours plus maigre que maigre
> Mon corps n'est pas un corps, c'est
> Une quenouille sans pelote,
> Mes jambes, mes mollets
> Mes bras, sont des fils de fer.
> S'il fait froid, je gèle,
> S'il fait chaud, je grille,
> Et le moindre vent m'emporte
> Comme une plume qui s'envole.
> Si je marche, mes os craquent ;
> Si je m'assoie et me repose,
> Mes os me transpercent
> La peau. Si je sors de chez moi,
> L'un m'appelle sardine,
> L'autre morue,
> Celui-ci dit que je ne mange pas,
> Celui-là que l'air me traverse,
> Et celui là-bas m'assure
> Que je suis un squelette ambulant.[1118]

Los desiertos en jardines,
Y los llanos en montañas :
Yo ando por el fuego ardiente
Y sobre la mar salada,
Y cruzo las altas nubes
Mucho más veloz que el águila.
Todos los cuatro elementos,
Aire, tierra, fuego y agua,
Me obedecen presurosos
Solo á un señal de mi vara.
Todo en fin lo puedo, todo ;
Nada imposible me es, nada. » *Merlín el encantador, pieza en un acto y tres cuadros para representarse en sombras*, en vente chez Antonio Borrás, [s. d.], p. 4-5.

[1118] « *D. LÍQUIDO.*
¿Hay desgracia cual la mía ?
Dado estoy á los diablos.
Yo siempre come que come
Y siempre flaco que flaco
Mi cuerpo no es cuerpo, es
Rueca que no tiene cáñamo,
Y unos alambres mis piernas,
Mis pantorrillas y brazos.
Si hace frio, me yelo,

[scène 8]
M. LIQUIDE.
Seigneur de Satan, mon maître,
Je suis livré aux démons ;
Et toujours j'ai beau jeûner,
Je suis toujours plus gras que gras.
Mon corps n'est pas un corps, c'est
Comme vous le voyez, une grosse caisse,
Mes jambes sont des jarres
Et ma grosse tête une balle de bowling.
Si je marche, je transpire ;
Si je ne marche pas, je m'affaisse ;
Si je descends les escaliers, je roule ;
Et si je les monte, je m'étouffe.
Celui-ci me traite d'éléphant ;
Celui-là de cochon ; un autre, de taureau :
Et celui-ci me dis de moins manger,
Alors que je pourrais manger un poulet.
Alors, avertissez tout de suite
Le sage Merlin, car lui seul
Peut de ces viandes
M'alléger un peu.[1119]

Si hace calor, me aso,
Y el menor viento me lleva
Como una pluma volando.
Si ando, los huesos me crujen ;
Y si me siento y descanso,
Me agujerean los huesos,
La piel. Si de casa salgo,
Uno me dice sardina,
Otro me diz bacalado,
Este dice que no como,
Aquel que del aire paso,
Y el de más allá, asegura
Soy un esqueleto andando. » *Ibid.*, p. 3.

[1119] « *D. LÍQUIDO.*
Señor de Satán mi dueño,
Dado estoy á los demonios ;
Yo siempre ayuna que ayuna,
Y siempre gordo que gordo.
Mi cuerpo no es cuerpo, es
Como comprendéis, un bombo,
Unas tinajas mis piernas
Y mi cabezota un bolo.
Si es que paseo, sudo ;
Si no paseo, me postro ;
Si bajo escaleras, ruedo ;
Y si las subo, me ahogo.
Este me dice elefante ;
Aquel, marrano ; otro, toro :
Y eso, que como menos,
Que pueda comer un pollo.
Así, avise al momento

Par ces développements originaux, la pièce de l'éditeur barcelonais exploite les potentialités grotesques des scènes de métamorphoses, caractéristiques des pièces d'ombres de sorcier, en jouant notamment sur les traits anatomiques extrêmes et monstrueux, que les silhouettes rendent aisément saillants, et sur la réification et l'animalisation du corps humain qu'un théâtre de figures est également susceptible d'accentuer. Dans la même collection, mais dans une veine plus vaudevillesque que féerique, la pièce *El diablo de la cesta* [le diable au panier] (publiée en 1870) se termine avec l'irruption finale du diable, qui intervient comme un *diabulus ex machina*. Pour mettre fin au désordre qui perdure depuis le début de la pièce à cause des dissensions entre les conjoints, le diable met tous les personnages dans son panier et les emporte en enfer[1120].

Moins directement influencé par les Ombres chinoises et les imagiers populaires français, les auteurs allemands de l'époque romantique développèrent davantage la composante merveilleuse de leurs pièces. Dans *König Eginhard* (publiée en 1811) de Justinus Kerner, les diables sont des êtres changeants et polymorphes : l'un peut se confondre avec la fille de l'empereur Otto, l'autre prendre l'apparence d'un conseiller mal avisé. Incarnation de la ruse, l'ambivalent Dietwaldus met ainsi en péril la destinée du roi Eginhard, en l'incitant à séduire la princesse retirée au couvent, mais le conseiller diabolique est rapidement démasqué (fin de l'acte 1) :

> EGINHARD *(parlant dans le miroir).*
> Hélas ! Hélas ! Le grand malheur que tu as causé, ô perfide Dietwaldus ! Par tes conseils diaboliques.
>
> *Dietwaldus se transperce avec son épée.*
>
> LE DIABLE *(apparaît à l'instant et dit).*
> Hou ! Ha ! Hi Ho Hu u !
>
> *Il repart avec Dietwaldus.*[1121]

Opposants peu crédibles, les mauvais esprits restent insaisissables. Leur fonction dans cette pièce est moins actancielle que poétique ; par leurs métamorphoses successives, ils rythment la pièce et lui confèrent son merveilleux débridé[1122].

Al sabio Merlín, pues solo
Él puede de estas carnazas
Aligerarme algún poco. » *Ibid.*, p. 6.

[1120] *El diablo de la cesta, pieza en un acto para representarse en sombras*, Barcelone, Llorens, 1870.

[1121] « *EGINHARDUS* (im Spiegel spricht).
Wehe ! Wehe ! Des grossen Unheils, das du, o treuloser Dietwalde ! Durch deine teuflische Räte stiftetest.
Dietwaldus durchbohrt sich mit dem Schwert.
TEUFEL (im Augenblick erscheint der und spricht).
Hu ! Ha ! Hi Ho Hu u !
Fährt mit Dietwaldus von dannen. » Justinus Kerner, « Das Nachspiel der ersten Schattenreise König Eginhard, Eine chinesisches Schattenspiel », *Die Reiseschatten*, Munich, Hans von Weber, [s. d.], p. 21.

[1122] Voir l'analyse détaillée de cette pièce dans le développement « Distorsion » du chapitre 3, p. 559 et suiv.

Alexander von Bernus, qui appréciait particulièrement cette poétique de Justinus Kerner et ce « mélange singulier d'ombres fantomatiques et d'humour bizarre »[1123], réécrit pour les Schwabinger Schattenspiele la légende de saint Antoine dans cette même veine, merveilleuse et bouffonne. Pour ce faire, il limite les apparitions de l'ermite au début et à la fin de la pièce et lui substitue pour le reste Hanswurst, un des héros populaires des théâtres de marionnettes en langue allemande. La substitution découle d'un quiproquo. Après une nuit d'orage, Hanswurst, un promeneur égaré, se réfugie dans la grotte que l'ermite vient de quitter pour retrouver à l'air libre un peu de sérénité. A son grand étonnement, les plaintes d'Hanswurst, épuisé et affamé, sont entendues et ses désirs successivement exaucés par les diables de la gourmandise, de la paresse et de la luxure. Mais, alors qu'il enlace vigoureusement le diable de la luxure métamorphosé en femme, un esprit infernal, Hurliburli, apparaît et l'entraîne aux enfers. Antoine, de retour dans sa grotte, voit ressurgir Hanswurst qui, en colère, lui raconte ses mésaventures et la méprise dont il a été victime. Saint Antoine remercie alors Dieu de l'avoir protégé des tentations du diable en exposant à sa place ce pauvre inconnu, qui réclame en vain une rétribution. Pour récompenser la piété de l'ermite, un ange apparaît et le couronne d'une auréole... Cette réécriture de la légende, qui s'inspire certainement de son traitement burlesque dans les castelets de foire, mais en proposant une version originale, repose sur une inversion axiologique qui justifie ensuite tous les excès. Cette inversion est d'emblée explicitée par la plainte initiale d'Hanswurst qui déclenche le défilé des apparitions tentatrices :

> HANSWURST.
> Pauvre Hanswurt, tu vas devoir mourir,
> Aux plaisirs de la vie et à ses délices
> Dire adieu — la mort a un sourire creux.
> Pauvre Hanswurst ! Ô monde, adieu !
>
> *C'est alors qu'apparaît le diable de l'intempérance. Il est effroyablement gros et porte une couronne de saucisses et des ornements de jambon. Au même moment, une table somptueusement garnie apparaît.*[1124]

Hanswurst cède ensuite aux diables tentateurs qui paraissent, sans remord ni résistance : « Je vais manger jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien »[1125], dit-il attablé devant l'abondante charcuterie que le

---

[1123] « *Das eigenartige Gemisch von spukhaft Schattenhaften mit bizarrem* [...] *Humor* ». Alexander von Bernus, *Wachsen am Wunder, op. cit.*, p. 169.

[1124] « *Armer Hanswurst, wirst sterben müssen,*
Von des Lebens Lust und Genüssen
Abschied nehmen — der Tod grinst hohl.
Armer Hanswurst ! — O Welt, leb wohl !
Hier erscheint der Unmässigkeits-Teufel. Er ist furchtbar dick und trägt eine Wurstkrone und Schinkenschmuck, mit ihm zugleich taucht ein üppig gedeckter Tisch auf. » Alexander von Bernus, « St. Anton oder Der Heiligenschein, Ein Hanswurstspiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 44.

[1125] « *Fressen will ich, dass nichts mehr bleibt.* » *Ibid.*, p. 45.

diable de l'intempérance vient de lui servir. Contrairement à Henri Rivière qui conçut une mise en ombres spectaculaire de la légende, en s'appuyant notamment sur le texte de Gustave Flaubert, Alexander von Bernus resta dans une veine populaire en introduisant le personnage de Hanswurst, impétueux et grossier, et en nouant l'intrigue autour d'un quiproquo comique qui rend caduque la célébration finale de la piété de l'ermite. Alexander von Bernus privilégia l'ambiguïté morale et le jeu grotesque. Au regard des ambitions artistiques des Schwabinger Schattenspiele, cette réécriture qui écarte les sources savantes ou picturales peut néanmoins surprendre. Elle s'explique par la filiation romantique revendiquée par les fondateurs et leur volonté de perpétuer des fables et des héros issus du folklore. Elle est en outre cohérente avec le dispositif choisi. Contrairement aux représentations visuelles et spectaculaires du Chat noir, les Schwabinger Schattenspiele s'appuyaient sur un dispositif essentiellement théâtral : au lieu des tableaux polychromes de la pièce de Henri Rivière, Rolf von Hoerschelmann figura les péchés par plusieurs silhouettes grotesques dont la variété était susceptible de nourrir à la fois un comique visuel et différents jeux de scène.

Plus rarement, le traitement comique du matériel merveilleux peut prendre des accents satiriques. C'est notamment le cas dans *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies* [le trou ou le paradis retrouvé] (publiée en 1813). Achim von Arnim y refaçonne l'intrigue d'un conte et utilise des procédés de féerie (intervention d'êtres imaginaires, animaux parlants, axiologie binaire...) pour composer une satire politique et une allégorie ancrées dans les débats de son temps (concernant les fondements légitimes du pouvoir). La pièce se déroule au royaume de la Rhubarbe opprimé par un roi tyrannique qui contraint l'impératrice à la solitude et à la réclusion, seule en haut d'une tour. Achim von Arnim reprend l'essentiel de son argument à un des récits du *Roman des sept sages* dont il abrège l'intrigue et apporte de nouveaux développements (le second acte notamment). Le premier acte est une farce : trompé par la princesse et le chevalier, l'empereur ne peut empêcher leur évasion. Le trou percé dans la tour leur permet d'abord de duper le roi en lui faisant croire que la princesse est toujours enfermée alors qu'elle se tient devant lui. Achim von Arnim étoffe ce jeu de dupe par la satire du tyran et la parodie des deux amants. Dans une analyse de la pièce, Gerhard Kluge commente ainsi la réécriture opérée :

> Il est certain que la source d'Arnim était le manuscrit des années 1477-1498 (que ce soit l'original ou la copie de Thomas) qui se trouve encore aujourd'hui dans la bibliothèque de l'Université de Francfort. Toutefois, le poète a pris une telle liberté avec les thèmes et les actions qu'il ne vaut guère la peine de faire une comparaison détaillée avec le modèle, puisqu'il ne s'agirait que d'attirer l'attention sur les divergences d'Arnim, car ici aussi, comme dans les autres pièces rassemblées dans *Schaubühne* [scène de théâtre], « la liberté de l'adaptation a atteint une autonomie propre »[1126]. Les inventions et les ajouts d'Arnim dans le premier acte, le ton badin, le personnage du bouffon [*Kasper*], la transformation de

[1126] Achim von Arnim, « Anmerkungen zum fünften und sechsten Bande », *Schaubühne von Ludwig Achim von Arnim*, édition établie par Wilhelm Grimm, Berlin, Veit und Co., 1840, vol. 2, p. 349.

l'impératrice en une femme très entreprenante qui prend elle-même la décision de s'évader, la satire politique et les allusions à l'actualité ont nécessité de resserrer les événements, de sorte que l'impératrice et le chevalier apparaissent eux-mêmes sous un jour parodique.[1127]

Cette réécriture parodique se perçoit notamment dans le premier dialogue lyrique entre l'impératrice et le chevalier (acte 1, scène 3) :

LE CHEVALIER.
Ô mon impératrice, je suis prêt,
Pour une grande action, mais sans guerre ni bataille,
Car je ne suis pas du tout préparé à cela,
Même si j'ai un grand désir de gloire.

L'IMPERATRICE.
Bien. Si tu n'as pas la vertu d'un héros, mon cher ami, toutes ces tergiversations ne peuvent pas t'aider, et il faut que tu suives le conseil que je vais te donner en peu de mots. Mon époux (que je n'ai pas épousé), parce qu'il joue nuit et jour avec la machine gouvernementale et qu'il n'a pas le temps de célébrer ses noces, a besoin d'un portier ; propose-toi pour rendre ce service, construis-toi une cabane sous cette tour, perce un trou dans le mur ; je pourrai ainsi descendre jusqu'à toi et m'enfuir avec toi chez les bergers d'Arcadie pour faire écrire sur mon tombeau : « Moi aussi, j'étais en Arcadie ».

LE CHEVALIER.
Je voudrais enfoncer les murs et les tours,
Pour te gagner au nom de mon amour,
Ce n'est plus la peine de réfléchir. [1128]

[1127] « *Es ist sicher, dass Arnims Quelle die heute noch in der Frankfurter Universitätsbibliothek vorhandene Handschrift aus den Jahren 1477-1498, sei es im Original, sei es in der Thomasschen Abschrift, gewesen ist. Allerdings hat der Dichter mit Motiven und Vorgängen so frei geschaltet, dass sich der Vergleich mit der Vorlage im einzelnen wenig lohnt, da ständig nur auf Arnims Abweichungen hinzuweisen wäre, denn auch hier ist wie in den übrigen der in der Schaubühne versammelten Stücke 'die Freiheit einer Bearbeitung zu einer eigenen Selbständigkeit' gediehen. Arnims Erfindungen und Zusätze im ersten Akt, die scherzhafte Grundstimmung, die Gestalt des Kaspers, die Umgestaltung der Kaiserin zu einer höchst aktiven und die Flucht selbst in die Wege leitenden Frau, die politische Satire und aktuelle Anspielungen brachten es mit sich, dass die Vorgänge gerafft werden mussten, dass Kaiserin und Ritter selbst in parodistischem Lichte erscheinen.* » Ludwig Achim von Arnim, *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies*, édition établie et présentée par Gerhard Kluge, Berlin, De Gruyter und Co., 1968, p. 73.

[1128] « *RITTER.*
O meine Kaiserin, ich bin bereit,
Zu grosser That, doch ohne Krieg und Streit,
Denn dazu bin ich gar nicht ausgerüstet,
Wenn mir gleich sehr nach Heldenruhm gelüstet.
KAISERIN.
Ja wenn du keine besondre Heldenkraft hast, werther Freund, so kann das viele Hin- und Herreden nichts helfen und du musst meinem Rathe folgsam sein, den ich dir in aller Kürze mittheilen will. Mein Gemahl, dem ich nicht vermählt bin, weil er mit der Regierungsmaschine Tag und Nacht spielt und keine Zeit zur Vermählungsfeier übrig hat, braucht einen Thürsteher, erbiete dich zu diesem Dienste, baue dir eine Hütte unter diesem Thurme, breche ein Loch durch die Mauer, so kann ich zu dir herabkommen und mit dir zu den Schäfern nach Arcadien entfliehen, um auf mein Grabmahl schreiben zu lassen : Auch ich war in Arcadien.
RITTER.
Von Eisersflammen muss ich brennen,
Ich möchte Mauern und Thürme einrennen,
Dich meiner Liebe zu gewinnen,

Le passage des vers à la prose met à distance les excès lyriques du chevalier. Après l'explication circonstanciée du stratagème, la citation de Virgile clôt ironiquement le propos de l'impératrice en rappelant l'ambivalence de l'idéal bucolique. Les considérations plus triviales confirment l'inflexion parodique de la réécriture en amorçant la farce : le portrait infantile que l'impératrice esquisse du roi, en train de « jouer » avec les rouages du gouvernement, est celui du sot à berner. A la fin du premier acte, l'empereur, leurré par les feintes de l'impératrice et son amant, qui parviennent à s'enfuir sous ses yeux, cherche à son tour à duper ses sujets (acte 1, scène 12) :

L'EMPEREUR.
Je crains une grave méprise,
L'impératrice m'échapperait-elle ?

LE BOUFFON.
A mon avis, vous devinez juste.

L'EMPEREUR.
Que puis-je faire face à de tels actes ?
Chacun me prendra dorénavant pour un imbécile,
Et croira que j'ai, comme vous, un grain.

LE BOUFFON.
A mon avis, éloignons-nous furtivement.

L'EMPEREUR.
Et regardons depuis un endroit caché.

LE EOUFFON.
Qui régnera à l'avenir dans notre château.

L'EMPEREUR.
C'est ainsi que nous dirigerons le peuple,
Nous ne serons pas les seuls imbéciles,
Chaque citoyen sera à la manœuvre.

Tous deux s'en vont dans la forêt.[1129]

Es schickt sich gar nicht das Besinnen. » Ludwig Achim von Arnim, « Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies », *Schaubühne von Ludwig Achim von Arnim*, édition établie par Wilhelm Grimm, *op. cit.*, vol. 2, p. 15-16.

[1129] « *KAISER.*
Ich ahnde schlimme Verwechselung,
Die Kaiserin mir vielleicht entsprung ?
KASPER.
Ich meine, ihr habt ganz recht gerathen.
KAISER.
Was soll ich beginnen bei solchen Unthaten ?
Mich hält ein jeder künftig zum Narren,
Und meinet, ich hätte wie ihr, einen Sparren.
KASPER.
Ich meine, wir schleichen uns sachte fort.

L'ajout de cette nouvelle tromperie permet de basculer dans le monde à l'envers du second acte : l'empereur et son bouffon partent se réfugier en enfer, les animaux prennent le pouvoir et le désordre règne, avant le retour des amants qui rétablissent un ordre naturel pacifié. Absent du conte initial, ce second acte hisse à un niveau philosophique la satire politique. Dans son étude consacrée à la pièce, Gerhard Kluge éclaircit les références et les débats idéologiques dans lesquels Achim von Arnim s'inscrivait :

> [...] pourtant, la critique d'Arnim ne s'associe pas aux souhaits de la noblesse, elle est dirigée plus généralement contre les fondements de la conception de l'Etat de Hardenberg et les méthodes de sa législation. [...] La critique d'Arnim est dirigée contre la conception dépassée d'un appareil d'Etat bien réformé, mais éloigné du peuple, dans lequel il faut que la représentation procède directement du gouvernement lui-même et descende « comme un bienfait d'en haut »[1130]. L'opposition entre cette conception mécaniste de l'Etat et une conception organique, portée par l'idée d'Esprit du peuple [*Volksgeist*], selon laquelle l'Etat est « fondé sur la nature de l'Homme » et représente « la conjugaison intime de l'ensemble des besoins physiques et spirituels, de l'ensemble des richesses matérielles et intellectuelles, de l'ensemble de la vie intérieure et extérieure d'une nation en un grand tout énergique, infiniment mouvant et vivant »[1131] reflète la controverse entre les Lumières et le romantisme.[1132]

Le second acte développe dans ce sens l'allégorie philosophico-politique : le roi et son valet ayant laissé le trône vacant, le peuple se bat, le diable fait irruption, tous les hommes le suivent en enfer, les

---

KAISER.
Und sehen aus einem versteckten Ort.
KASPER.
Wer künstig in unserm Schloss wird regieren.
KAISER.
So werden wir auch die Leute anführen,
Wir sind dann die Narren nicht allein,
Ein jeder Bürger wird angeführt sein.
Beide ab in den Wald. » *Ibid.*, p. 39.

[1130] « *Wie eine gute Gabe von oben.* » Friedrich Meinecke, *Das Zeitalter der deutschen Erhebung (1795-1815)*, Bielefeld/Leipzig, Velhagen und Klasing, 1906, p. 99.

[1131] Première citation : « *In der Natur des Menschen begründet* ».
Deuxième citation : « *die innige Verbindung der gesamten physischen und geistigen Bedürfnisse, des gesamten physischen und geistigen Reichtums, des gesamten inneren und äusseren Lebens einer Nation zu einem grossen, energischen, unendlich bewegten und lebendigen Ganzen* ».
Adam Müller, *Von der Idee des Staates und ihren Verhältnissen zu den populären Staatstheorien*, édition établie par J. Baxa, Jena, [1809] 1931, p. 6 et 13. Sources indiquées par l'auteur qui cite ces extraits.

[1132] « [...] *dennoch schliesst sich Arnims Kritik nicht den Wünschen der Adelsfronde an, sie richtet sich allgemeiner gegen die Grundlagen der Hardenbergschen Staatsauffassung und die Methoden seiner Gesetzgebung.* [...] *Arnims Kritik richtet sich gegen die veraltete Konzeption eines wohlreformierten, aber volksfremden Staatsapparates, in dem die Repräsentation unmittelbar von der Regierung selbst auszugehen habe und 'wie eine gute Gabe von oben' herabkommen müsse. Der Gegensatz zwischen dieser mechanistischen und einer organischen, auf die Idee des Volksgeistes gegründeten Staatsauffassung, der zufolge der Staat 'in der Natur des Menschen begründet' ist und 'die innige Verbindung der gesamten physischen und geistigen Bedürfnisse, des gesamten physischen und geistigen Reichtums, des gesamten inneren und äusseren Lebens einer Nation zu einem grossen, energischen, unendlich bewegten und lebendigen Ganzen' darstellt, spiegelt die Kontroverse zwischen Aufklärung und Romantik.* » Ludwig Achim von Arnim, *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies*, édition établie et présentée par Gerhard Kluge, *op. cit.*, p. 89-90.

animaux reprennent le pouvoir et retourne à une vie sauvage. L'arrivée de l'impératrice et du chevalier met fin au chaos et permet de rétablir des rapports harmonieux entre les êtres :

MATELOTS.
Regardez, seigneur Chevalier, le cercle des animaux,
Ils tiennent la couronne entre leurs quatre pattes.

LE CHEVALIER.
Il y a certainement eu ici une grande manœuvre,
La Rhubarbe ne règne plus sur le trône.

L'ANE.
C'est comme orateur que je me présente ici,
Vous, braves gens, soyez aimablement priés,
D'accoster ici. Mettez pied à terre,
Prenez la couronne de ma main,
Nous craignons qu'elle ne se brise,
Si nous la foulons de nos pattes.
[...]
L'empereur, le bouffon, tous les hommes
Le diable les a pris au piège ;
Ils sont tombés dans la machine,
Dieu seul sait où ils se trouvent maintenant.

LE CHEVALIER.
Vous, les amis, prenez la machine du gouvernement,
Elle a détruit tout ce qui est libre et audacieux,
Et jetez-la au fond de la mer,
Afin que plus aucune loi inutile ne nous accable,
Alors, nous vivrons ici comme au paradis,
Le ciel nous l'a promis après la peine.

L'IMPERATRICE.
Dans ton amour est mon paradis,
Où toute joie m'aurait sinon quittée.
Nous voulons maintenant passer notre vie éternelle
Dans l'amour et la tranquillité.[1133]

[1133] « *MATROSEN.*
Ei seht doch, Herr Ritter, den Kreis von Thieren,
Sie halten die Krone in ihren vieren.
RITTER.
Gewiss war hier eine Staatsaction,
Rhabarber herrschet nicht mehr auf dem Thron.
ESEL.
Als Redner bin ich hier vorgetreten,
Ihr guten Menschen, seid freundlich gebeten,
Hier anzulegen. Steiget ans Land,
Nehmet die Krone aus meiner Hand,
Wir fürchten, sie möchte noch endlich platzen,
Wenn wir drauf tappen mit unsern Tatzen.
[...]
Den Kaiser, den Kasper, die Menschen alle
Hat der Teufel gelockt in eine Falle ;

Le registre satirique reste rare dans les féeries d'ombres (il s'épanouit davantage dans les revues ou les parodies). A la fin du siècle, ces féeries déployaient un humour inoffensif et peu polémique. En puisant dans le vaudeville et la caricature, Lemercier de Neuville écrit une « féerie en deux actes », *Le Mariage de Bétinette* (publiée en 1896), dont le principal ressort comique découle du sort qu'a jeté la fée Simplette au roi Bêta (acte 1, scène 1) :

> Puisque vous aimez tant les tropes, les métaphores, les catachrèses, les métonymies, les hyperboles, en un mot, le langage figuré, je vous condamne à voir en réalité l'expression dont vous vous serez servi, et vos victimes et vous-même serez métamorphosés jusqu'au moment où votre fille, Bétinette, aura trouvé un mari.[1134]

Chaque expression imagée du personnage provoque des métamorphoses et divers incidents : « tu es bête comme un chou », « va-t-en au diable », « j'en ai la tête à l'envers », « est-ce que vous croyez que je me monte le cou », « on dirait qu'il est dans la lune », etc. Beaucoup des malencontreuses transformations ont lieu hors scène et sont rapportées par les personnages, comme dans cette réplique de l'astrologue, qui s'adresse au roi (scène 5, acte 1) :

> On voit bien que vous ne donnez plus d'audience depuis quelques jours, vous verriez les métamorphoses que vous avez produites : votre ministre de la Justice, c'est un ours ; votre ministre des Finances est devenu rat ; votre ministre de l'Instruction publique, un âne ; et ainsi des autres ! Les femmes de votre cour se trouveraient plutôt dans un potager que dans un parterre, vos gardiens du sérail étant transformés en melons. Quant à vos sujets, ce ne sont pas même des concombres, ce sont des cornichons.[1135]

Le procédé est repris aux féeries du Second Empire où il était systématique[1136]. Il fait écho à l'humanité animalisée des caricatures ou des fables dont il évacue cependant toute portée satirique : les

---

Sie gingen in die Maschine hinein,
Der Himmel weiss, wo sie jetzt mögen sein.
RITTER.
Ihr Freunde, nehmt die Regierungsmaschine,
Sie hat vernichtet alles Freie und Kühne,
Und werfet sie in das tiefe Meer,
Damit uns kein unnütz Gesetz mehr beschwer,
Dann leben wir hier wie im Paradies,
Das uns der Himmel nach Leiden verhiess.
KAISERIN.
In deiner Lieb ist mein Paradies,
Wo mich sonst jede Freude verliess.
Wir wollen in Lieb und Beschaulichkeit
Nun treiben unsere Ewigkeit. » Ludwig Achim von Arnim, « Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies », *Schaubühne von Ludwig Achim von Arnim*, édition établie par Wilhelm Grimm, *op. cit.*, vol. 2, p. 59-51.

[1134] Lemercier de Neuville, « Le mariage de Bétinette, féerie en deux actes », *Les Pupazzi noirs, ombres animées*, *op. cit.*, p. 52.

[1135] *Ibid.*, p. 59.

[1136] Voir à ce sujet Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007.

métamorphoses ont un ressort ludique, principalement linguistique. Un jeu s'instaure alors avec le spectateur qui peut s'amuser à identifier les expressions responsables des métamorphoses, notamment lors du défilé de la Cour qui clôt le premier acte par un cortège d'animaux et de légumes divers. Plus la pièce progresse, plus l'intrigue ténue devient prétexte à des jeux langagiers : ceux-ci concernent notamment les surnoms hypocoristiques (mon chou, mon ange, mon cœur) et les multiples expressions dont pâtit la tête du roi.

Quelques pièces d'ombres chantées dans les cabarets à la fin du XIXème siècle perpétuèrent le mélange éprouvé des trivialités et de la merveille, goûté aussi bien par les publics des entrepreneurs itinérants que par celui des cabarets d'artistes. Dans le sillage des pièces lyriques jouées au Chat noir (caractérisées par un texte entièrement chanté, des sujets souvent religieux ou légendaires, et l'importance donnée aux décors), d'autres établissements présentèrent des pièces d'ombres chantées, parfois en y instillant de l'humour ou une légèreté d'opérette absents de leur modèle. Aux Quat'z'Arts par exemple, *La Barbe bleue* (publiée en 1910) interprétée par le chansonnier Gabriel Montoya, est une réécriture badine du texte de Charles Perrault. La fable s'agrémente ponctuellement de nouveaux développements : c'est par exemple le cas de la « romance » consacrée à la « lune de miel » entre la jeune épouse et son nouveau mari[1137]. La sophistication visuelle des pièces de Georges Fragerolle et de Henri Rivière, qui déployait et supplantait les poèmes chantés, n'était pas telle aux Quat'z'Arts. D'après les silhouettes et les décors reproduits dans la partition, l'essentiel du spectacle consistait en un simple cortège de figures. Les encarts allongés où elles sont imprimées laisseraient même supposer qu'elles étaient peintes sur des plaques de lanterne. Le poème reste très proche du conte mais reformule des passages bien connus avec des termes naïfs et des rimes faciles qui manifestent une certaine désinvolture dans le choix des mots, et ce au bénéfice de la musique qui conduit et ponctue le récit. L'œuvre s'apparente à une version amusante et légère du conte, dont tous les ingrédients terrifiants pourtant sont conservés, mais allègrement désamorcés par les derniers mots de la pièce :

> La morale de cette histoire,
> C'est qu'il convient de n'y pas croire,
> Car il n'a ni tête ni queue,
> Le conte de Barbe Bleue.[1138]

Ces imitations, qui ne bénéficiaient pas du dispositif du Chat noir et eurent recours pour certaines à des silhouettes peintes sur verre, compensaient peut-être le défaut de poésie visuelle par l'ajout de traits comiques. Le « prélude » de la pièce *Aladin* de Lucien Métivet (présentée au théâtre des Mathurins en 1904) avec « peintures sur verres et mise en scène de E. Lamouche » joue précisément

[1137] Jacques Le Lorrain (texte), Maurice de Lambert (dessin), Gaston Dubreuilh (musique), *La Barbe bleue, conte chanté*, Paris, A. Z. Mathot, 1910, p. 9-12.
[1138] *Ibid.*, p. 32.

sur ce décalage entre l'émerveillement attendu et le ton moqueur du récitant qui dérange l'épanchement rêveur :

> Ombres chinoises et Chinois de paravent
> Voici sur quoi notre rideau va se levant.
>
> Le long de cet écran des ombres fugitives
> Devant vos yeux vont donc passer et repasser,
> Vous verrez des palais aux vastes perspectives
> S'édifier soudain et soudain s'effacer.
>
> La Chine est le pays des châteaux en Espagne !
> Pays mystérieux, pour le rêve inventé —
> Tandis que doucement la musique accompagne
> Le conte d'Aladin va vous être chanté.
>
> Trois coups de gong ! Pour que personne ne s'endorme.[1139]

I.B.2. Mythes et épopées burlesques

Beaucoup de pièces burlesques furent écrites pour le théâtre d'ombres, y compris des pièces destinées à un public jeune et familial. Or, les procédés burlesques opèrent par des renversements axiologiques qui présupposent, entre l'auteur et le spectateur, des références et des valeurs communes, ce qui exclut *a priori* les enfants. Si le jeune public ne perçoit pas nécessairement ces inversions axiologiques ou la portée parodique des pièces, il est en revanche sensible aux ruptures de ton et peut percevoir la combinaison de figures familières et d'actions hors du commun, ou plus largement les bascules d'un régime extraordinaire à un régime ordinaire de la fiction. Ce dernier point est le trait commun caractéristique des fantaisies d'ombres à caractère burlesque, quel que soit le public visé. Dans *Der unglückliche Franzose* [le malheureux Français] (créée en 1816, publiée en 1850), Christian Brentano par exemple, qui s'adressait à un cercle familial et amical, déploie sa réécriture burlesque de la geste napoléonienne à deux niveaux : la pièce se présente d'abord comme une épopée comique, effrénée, pleine de péripéties, de métamorphoses et de revirements, où le héros Sauteauciel, et tous les autres protagonistes, ne paraissent pas à la hauteur des évènements. A un second niveau, ce sont évidemment les campagnes napoléoniennes mais aussi les remous révolutionnaires du début du XIXème siècle que l'auteur transforme en une succession de numéros de foire qui rendent dérisoires l'Histoire et ses enjeux[1140]. La présence de personnages bouffons, l'importance du bas corporel, l'ironie

[1139] Lucien Métivet (texte et dessin), Jane Vieu (musique), *Aladin, ombres chinoises en quinze tableaux*, Paris, Enoch et Cie, 1904, p. 5.
[1140] Pour une analyse plus détaillée de la pièce voir le développement « Distorsion » du chapitre 3, p. 545 et suiv.

d'un énonciateur intermédiaire et les compositions déceptives qui redimensionnent des fables prometteuses sont quelques procédés récurrents de ces pièces. Parmi elles, on peut thématiquement distinguer les parodies ou les transformations de mythes, qui réfèrent à un substrat culturel plus spécifique, et les fables héroï-comiques, souvent plus accessibles, qui détournent le matériel épique et romanesque des récits d'aventures.

Les Ombres chinoises eurent à leur répertoire plusieurs parodies comme *Orphée aux enfers* de Dorvigny (créée en 1789 ou avant cette date, d'après l'inventaire d'André Tissier), *Esope chez son confrère*[1141], *Oreste et Pylade* et *Les Trois Horace* de Landrin[1142]. A défaut de davantage de détails sur le contenu de ces pièces et leurs éventuelles spécificités dramaturgiques, on constatera que les Ombres chinoises, à l'instar de nombreux autres établissements, bénéficiant d'un privilège ou non, aux Foires ou sur les boulevards, satisfaisaient ainsi une appétence plus large du public pour les parodies. Avant de présenter celle du mythe d'Orphée aux Ombres chinoises, Dorvigny avait déjà co-écrit avec le compositeur Pierre-Louis Moliné *Roger-Bontems et Javotte, parodie d'Orphée et Euridice*, une pièce en un acte « mêlée d'ariettes », « représentée pour la première fois par les Comédiens italiens ordinaires du Roi » en 1775. La parodie repose sur une transposition triviale des composantes du mythe : les forges se substituent aux enfers, le joueur de vielle Roger-Bontems à Orphée, M. Fumeron le maître des forges à Pluton, etc[1143]. On retrouve dans sa pièce d'ombres, *Orphée aux enfers*, un traitement analogue du dieu des poètes qui, à nouveau, ne paraît pas en jouant de la lyre ni du luth, mais de la vielle, et qui entonne des couplets de vaudeville. Le commentaire dialogué de la pièce insiste sur cette dégradation :

> CHARLES.
> Mais, maman, puisqu'Eurydice était la femme d'Orphée, pourquoi n'a-t-on pas mis dans la bouche de ce célèbre musicien cette fameuse complainte, que j'ai entendue quelquefois chanter, au lieu de dire : « Rendez-moi ma petite femme, monsieur y rendez-moi ma petite femme. »
>
> HENRI.
> Oui, tu as raison, c'eût été plus touchant.

Le couplet apparaît effectivement bien plus trivial que la « fameuse complainte » que le jeune Henri entonne ensuite : « Mortel silence ! / Vaine espérance ! / Quelle souffrance ! Quel tourment / Déchire mon cœur ! » Une expression familière s'est substituée aux exclamations pathétiques et la tonalité d'ensemble est celle du vaudeville si ce n'est celle d'une farce enfantine :

[1141] « Il pourrait s'agir de la comédie épisodique, attribuée à Landin : *Esope à la foire*, créée aux Variétés en 1782 et toujours jouée depuis. » André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution, répertoire analytique, chronologique et bibliographique (1789-1792)*, Genève, Droz, 1992, tome 1, p. 203.

[1142] Parodies des tragédies lyriques *Iphigénie en Tauride* et *Les Horaces*. Voir *Ibid.*, tome 1, p. 204.

[1143] Dorvigny, Pierre-Louis Moliné, *Roger-Bontems et Javotte, parodie d'Orphée et Eurydice, pièce en un acte, mêlée d'ariettes*, Paris, Duchesne, 1775.

> Tu te souviens comme ils [les enfants] sont contents lorsque les diables de l'enfer crient au malheureux Orphée, qu'ils ne lui rendront pas sa femme, et qu'ils lui disent en chantant :
>
> Tu n'auras pas, petit polisson,
> Ton petit cœur, ton petit tendron.[1144]

Il n'est pas non plus étonnant de trouver parmi les jeux d'ombres du comte Franz von Pocci une petite farce allégorique qui parodie les mythes d'origine (Leo Weismantel l'éditera ultérieurement avec le sous-titre « la naissance de la comédie »[1145]). Publiée en 1856 dans une revue pour enfants, cette pièce intitulée *Kasperl ist überall* [Kasperl est partout][1146] parut avant que le comte ne commence à écrire pour le théâtre de marionnettes de Joseph Leonhard Schmid (actif à partir de 1858 à Munich)[1147]. Compositeur et maître de cérémonie du roi Louis Ier de Bavière, familier des spectacles de marionnettes pour lesquels il avait écrit quelques pièces, illustrateur de la presse satirique et auteur de textes pour enfants[1148], Franz von Pocci composait, dessinait, écrivait déjà pour différents publics, en mélangeant les registres, les références plus ou moins érudites, les niveaux de lecture. Dans sa pièce d'ombres, l'œuf géant d'où sort *in fine* Kasperl paraît comme une réminiscence de la naissance de Polichinelle. Déposé par un oiseau aux ailes multicolores, l'œuf met en émoi toute une ville dont les habitants, les savants, les bourgeois s'inquiètent et s'interrogent. L'astronome exprime son désarroi face à cet évènement qui échappe à ses calculs et à la mécanique astrale qu'il entend d'ordinaire ; un des membres du conseil municipal incite à la méfiance en rappelant l'épisode du cheval de Troie ; le bourgmestre décide finalement de charger sa femme de couver l'œuf jusqu'à son éclosion. Après plusieurs jours de couvée, on fait appel aux forgerons pour casser la coquille. Kasperl surgit en déclarant que le rire et les larmes sont partout et éternels : « Kasperl ne meurt jamais ! » déclare-t-il[1149]. Ce

---

[1144] Louis-Victor Flamand-Grétry, « Dialogue 8, Orphée aux enfers », *Théâtre de Séraphin ou des Ombres chinoises*, Paris, Courtat, 1806, tome 2, p. 19-33.

[1145] Franz von Pocci, « Kasperl ist überall oder Die Geburt der Komödie », réédité par Leo Weismantel dans *Schattenspielbuch*, Augsburg, Benno Filser, 1930, p. 17-34.

[1146] Publication originale dans *Jugendblätter für christliche Unterhaltung und Belehrung*, 1856, p. 337-353.

[1147] Voir la notice rédigée par Jean Boutan : « *Prinz Rosenroth und Prinzessin Lilienweiss* [le prince Rose-Vif et la princesse Lys-Blanc] est la première pièce écrite par Franz von Pocci pour le marionnettiste Josef Leonhard Schmid (1822-1912) : la pièce fut donnée le soir de l'inauguration du Münchner Marionettentheater, le 5 décembre 1858. Elle rencontra aussitôt un immense succès et connut cent trente-six représentations jusqu'à la fermeture du théâtre en 1933. Connu comme auteur et illustrateur de contes, Pocci mêle ici avec bonheur le registre trivial traditionnellement associé au répertoire pour marionnettes avec le genre alors en vogue de la féerie. » Jean Boutan, « *Prinz Rosenroth und Prinzessin Lilienweiss***,** Franz von Pocci », base de données Puppetplays, en ligne [https://puppetplays.eu/oeuvres/11701/prinz-rosenroth-und-prinzessin-lilienwei%C3%9F], consulté le 17 janvier 2025.

[1148] Voir la notice biographique de Stefan Jordan dans *Neue Deutsche Biographie*, 2001, en ligne [https://www.deutsche-biographie.de/pnd118595245.html#ndbcontent], consulté le 13 octobre 2024.

[1149] « Oui, les pleurs comme les rires
Restent avec bien d'autres choses
Sur terre et dans la monde
Et Kasperl ne meurt jamais ! »
[*Ja, das Weinen wie das Lachen*
Bleibt mit vielen andern Sachen

mélange du merveilleux et de la farce est caractéristique des pièces pour marionnettes de Franz von Pocci[1150]. Il écrira plusieurs parodies pour le théâtre de « Papa Schmid », parmi lesquelles *Kasperl in der Zauberflöte* [Kasperl dans la flûte enchantée] et *Die Zaubergeige* [le violon enchanté] qui parodient Mozart, *Kasperls Heldentaten* [les exploits de Kasperl] ou *Kasperl als Robinsohn* [Kasperl en fils de Robinson] qui parodient, l'un le genre troubadour, l'autre les robinsonnades, etc. Relativement précoce, *Kasperl ist überall* a la singularité de combiner un medium, le théâtre d'ombres, jusque-là majoritairement envisagé à travers des poèmes illustrés non exempts de religiosité romantique, et un personnage qui, après la publication en 1855 du recueil *Neues Kasperl-Theater*[1151], commençait à s'affirmer comme le héros des castelets. Par ses préoccupations triviales et ses réactions irrévérencieuses, Kasperl est le vecteur privilégié à la fois de la libération de la fable (aux rebonds imprévisibles) et d'un rire carnavalesque. Son irruption à la fin de la pièce d'ombres semble justifier *in extremis* le choix d'une forme dramatique et prosaïque : celle-ci peut en effet étonner car tous les *Schattenspiele* antérieurs de Pocci étaient des poèmes. Cette combinaison générique couplée à l'irruption de Kasperl fait néanmoins écho à l'enchâssement non moins étonnant de la pièce pour marionnettes *Kasperl in der Turkei* [Kasperl en Turquie] dans le dernier acte du cycle *Ein neues Schattenspiel* paru en 1854[1152]. La cinquième partie de ce cycle s'apparente à un boniment (écrit en vers comme les quatre précédentes parties) : « Venez messieurs, grands et petits, / Vous mesdames, minces et belles, / Venez, vous les enfants ! Venez en courant, / Venez voir la fête des fous ! / Car chez nous, c'est la foire aujourd'hui, / Sachez-le, bonnes gens ! »[1153] Différents numéros de foire sont ainsi présentés, parmi lesquels le passage d'un chameau monté par un singe ou la danse d'un ours et de petits chiens, et c'est au terme de l'exhibition que le spectacle de marionnettes est annoncé :

> Maintenant, allons au spectacle de marionnettes,
> Beaucoup d'enfants sont déjà assis,
> La place ne coûte que trois pfennigs,
> C'est peu pour un spectacle !

Stets auf Erden in der Mod
Und der Kasperl wird nie tot !] Franz von Pocci, « Kasperl ist überall oder Die Geburt der Komödie », réédité par Leo Weismantel dans *Schattenspielbuch*, Augsburg, Benno Filser, 1930, p. 34.

[1150] Voir entre autres *Kasperl als Nachtwächter* [*Kasperl, veilleur de nuit*], *Prinz Rosenroth und Prinzessin Lilienweiss* [le prince Rose-Vif et la princesse Lys-Blanc], *Der Zaubergarten* [le jardin merveilleux], ou les réécritures de contes *Hansel und Grethel, Die drei Wünsche* [Les Trois Souhaits]...

[1151] Franz Pocci, *Neues Kasperl-Theater*, Stuttgart, Gebrüder Scheitlin, 1855.

[1152] Franz von Pocci, « Ein neues Schattenspiel », *Was Du willst, Ein buchelein für Kinder*, Munich, Braun und Schneider, [1854] 1877, p. 131-205.

[1153] « *Kommt ihr Herren gross und klein,*
Ihr Mamsellen dünn und fein,
Kommt, ihr Kinder ! Lauft herbei,
Anzuschau'n die Narrethei !
Denn bei uns ist Jahrmarkt heut,
Wisst es nur, ihr guten Leut' ! » *Ibid.*, p. 189.

Woups ! Le rideau se lève,
Pour que l'on puisse voir la scène,
Et la pièce commence aussitôt —
Maintenant, ouvrez les yeux et les oreilles !

Le théâtre de Kasperl.
Avec l'autorisation de la police représentera :

« Kasperl en Turquie,
une comédie très drôle »

(Le sultan Shurimuri est assis sur le trône et fume du tabac.)
[...] [1154]

Dans *Kasperl ist überall*, Kasperl pénètre cette fois véritablement le jeu d'ombres et en bouleverse la forme d'ordinaire versifiée et non dialoguée : Pocci y représente à nouveau son surgissement dans l'espace fictionnel, sa naissance comme personnage comique, au terme du jeu d'ombres, avant que ne s'engage sa rocambolesque carrière loin des ombres, dans d'autres pièces, auprès des marionnettes.

Les poètes et les dessinateurs du Chat noir affectionnèrent tout particulièrement parodier les récits antiques : c'était entre autres une manière ludique de discréditer les canons classiques. Le dispositif énonciatif caractéristique de ce répertoire était particulièrement propice à tous les effets de distanciation : récitants ou bonimenteurs ponctuaient leurs narrations de commentaires et d'apostrophes et s'imposaient souvent comme des énonciateurs ironiques, constamment antiphrastiques, excessivement hyperboliques, empruntant des stylèmes exogènes, parodiant, pastichant... Dans *Phryné* (créée au Chat noir et publiée en 1926) par exemple, Maurice Donnay propose une réécriture très libre de l'histoire véridique du procès, devenu légendaire, de la courtisane Phryné[1155]. La faute commise au deuxième tableau sert d'emblème à la réécriture anachronique et irrévérencieuse qu'entend proposer l'auteur. Intitulé « Le Chat noir à Athènes », ce tableau transpose

---

[1154] « *Nun gehet es zum Puppenspiel,*
Da sitzen schon der Kinder viel,
Der Sitzplatz kostet nur drei Pfennig,
Das ist doch für ein Schauspiel wenig!
Wups ! Geht der Vorhang in die Höh',
Damit man in die Bühne seh',
Und gleich fängt auch das Stück nun an —
Jetzt, Augen, Ohren aufgethan !

Das Kasperltheater.
Mit hoher polzeilicher Bewilliung wird ausgesihrt :
'Kasperl in der Türkei,
Eingrausames Lustspiel.'
(Der Sultan Schurimuri sitzt auf den Thron und raucht Tabak.) [...]»
Ibid., p. 194-195.

[1155] La vie de Phryné, Mnésarétè de son vrai nom, est connue notamment grâce à Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, XXXIV, 21) et à Athénée (*Deipnosophistes*, XIII, 45-60).

dans un contexte antique les réalités du cabaret parisien où paradoxalement la courtisane Phryné se fond parfaitement :

> Le patron nommé Lissas, était un Scythe aux poils roux. [...] Il avait réuni autour de lui un certain nombre de peintres, de poètes, de musiciens et de rhéteurs, qui faisaient volontiers profession de mépriser l'Académie, de mépriser éperdument l'Académie, et la censure et les discours des péripatéticiens par-dessus le marché. [...] Bien que rien ne l'indique, et c'est précisément pour cela que nous le disons, la femme que vous voyez à droite, couchée sur un lit de repos, n'est autre que la courtisane Phryné.[1156]

Pour divertir les convives de ce cabaret antique, le mythe de Léda est représenté en ombres mais, au moment où Zeus, métamorphosé en cygne, essaie de séduire Léda, Phryné s'exclame : « Vas-y, Léda, plume-le ! » L'apostrophe est remarquée et conduit la spectatrice rebelle et dissipée à être jugée pour blasphème. Thématiquement omniprésent, l'érotisme suscite nombre de calembours graveleux, de situations et de motifs au double sens plus ou moins licencieux. Phryné paraît comme une anachronique cocotte de cabaret et le charme légendaire de la courtisane, ainsi modernisé, inspire des formules ironiques. Au troisième tableau, alors qu'elle désire corrompre le « vieux juge » Khenayos, Phryné est ainsi décrite par le récitant :

> Elle a franchi le seuil de l'Héliaste dans une toilette extrêmement soignée. Elle a des dessous très troublants ; elle sort de chez l'onduleur. Elle essaye sur le vieil homme la séduction de sa voix d'or [...]. Et peut-être allait-elle réussir, car la chair est faible et la femme est roublarde, lorsque soudain paraît Khrobyle, la légitime ! Phryné n'a plus qu'à s'enfuir. C'est ce qu'elle fait, remportant une chlamyde.[1157]

La nuit torride au cinquième tableau, entre la courtisane et son avocat Hyppéride, suscite une pique contre la pudibonderie de la persistante censure sous la Troisième République :

> *(A ce moment précis, la toile tombe.)*
> L'acte n'est pas terminé. Il commence au contraire. La toile tombe par pudeur. C'est une toile de vigne, prescrite par l'administration.
> *(La toile se relève.)*
> Cependant les choses ont repris leur position normale. Déjà les premières lueurs timides du matin baignent d'une clarté mauve la chambre de Phryné.[1158]

L'avant-dernière scène se présente comme une parodie théâtrale de la toile académique de Jean-Léon Gérôme, *Phryné devant l'aréopage*[1159], où l'accusée se dénude devant ses juges. L'ironie du récitant dans cette scène crée une très forte connivence avec les spectateurs cultivés qui connaissent la toile et notamment ceux qui ne goûtaient plus guère le néo-classicisme pompier de ces peintures académiques. Henri Rivière témoignait ainsi de cette lassitude partagée par ses pairs :

[1156] Maurice Donnay, « Phryné, scènes grecques », *Autour du Chat noir*, Paris, Grasset, 1926, p. 109-110.
[1157] *Ibid.*, p. 118.
[1158] *Ibid.*, p. 127.
[1159] Jean-Léon Gérôme, *Phryné devant l'aéropage*, 1861, huile sur toile, Kunsthalle de Hambourg.

> C'était alors dans les salons officiels le règne de Meissonnier, Bougereau, Gérôme, Detaille, Cabanel et autres peintres à la mode ; heureusement nous avions, pour ne pas toujours nous livrer au débinage de ces rois de la cimaise, d'autres choses pour nous enthousiasmer[1160].

La morale que le récitant déduit de la spectaculaire et parodique scène de procès détourne le dogme classique de l'imitation. Sous-couvert de promouvoir le modèle des Anciens, l'idéal revendiqué est moins l'équilibre harmonieux traditionnellement associé aux œuvres antiques que la toute-puissance d'Eros (tableau 7) :

> LE RECITANT. [...]
> Car en ces temps de joie et de sérénité artistique, il suffisait à une femme d'être belle pour se faire pardonner bien des petites choses.
> Cela n'a pas changé d'ailleurs ! Et c'est tant mieux, car il importe pour l'équilibre instable de ce monde que le vice soit parfois récompensé et la vertu punie : c'est là l'exquis du genre et la joie de l'amateur.
> [...]
>
> [LE VIEUX POETE MICHES.]
> A tout considérer, il serait admirable
> Que dans les avenirs cet exemple admirable
> Fût en tout point suivi par d'autres avocats.
> Ça ne manquerait pas d'allure en certains cas.
> Et l'humaine justice amoureuse des formes
> Son compte y trouverait.[1161]

Il est difficile d'entendre dans ces propos énoncés par le poète Michès (au premier et au dernier tableau) les principes d'une éthique et d'une poétique fermement revendiquées par Maurice Donnay tant l'ironie et la dérision y troublent la moindre assertion. La mise en abyme du théâtre d'ombres au deuxième tableau et la forte autoréflexivité de la pièce (sur les rapports de l'art au modèle antique, à l'académisme, à la censure morale) confèrent néanmoins un certain poids à l'exaltation d'Eros, allégorisée par l'impertinente courtisane.

Outre les fables et les personnages empruntés aux mythes, aux épopées et aux récits antiques, la ville de Venise et la figure du poète apollinien sont d'autres formes de mythes très fréquemment détournés par les artistes de cabaret. Leurs pièces en trivialisent les symboles, en caricaturent les idéaux et en renversent l'axiologie. Dans *Venise ou la Lagune de miel* (créée à la Lune rousse), Numa Blès et Abel Truchet font de Venise le décor à la mode d'un tourisme romantique. La ville n'est décrite qu'au prisme d'images devenues stéréotypées qui en galvaudent le prestige : à propos de la place Saint-Marc par exemple le récitant se contente d'indiquer (tableau 3) : « Ce panorama vous est trop familier pour que je vous en fasse la description. » La place est ensuite assimilée à un fond postiche : « Les étrangers vont arriver et aussi quelques naturels chargés de figurer dans ce décor médiéval et

[1160] Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951, op. cit.*, p. 39.
[1161] Maurice Donnay, « Phryné, scènes grecques », *Autour du Chat noir*, *op. cit.*, p. 132-133.

Renaissance. » [1162] Jean Goudezki dans *Au Parnasse*, une revue en trois tableaux jouée au théâtre du Chat noir (1886-1897), ridiculise le mythe de l'inspiration poétique et propose une satire du milieu littéraire. Dans ce monde mythologique anachronique, Jean Goudezki actualise et tourne en dérision les lieux communs du poète en mal d'inspiration et du Parnasse « dont l'entrée est gardée par de terribles concierges — qui le laissent monter quand ils ont reconnu qu'il n'a pas de talent ». Les conseils des Muses, devenues « pratiques », sont matérialistes et opportunistes ; tout comme ceux d'Apollon qui est représenté en train d' « entraîner Pégase pour un prochain steeple ». Le tableau final, tragi-comique, montre le suicide avorté du poète, ce qui lui permet, dit en creux le commentaire cynique, d'être conforme à la figure fantasmée, mais admirée et adoubée, du poète maudit : « Mais la corde casse. Alors, puisqu'il le faut, il vivra, consolé à l'idée qu'il peut désormais ajouter à sa lyre une corde de pendu. Il sera, sans doute, de l'Académie. »[1163]

Avec les mythes, l'épopée est l'autre contre-modèle structurant des pièces d'ombres burlesques. La trame épique et romanesque du périple extraordinaire, du voyage semé d'embûches à travers les mers et les continents, a beaucoup été repris et remanié, souvent vidé de sa teneur héroïque et initiatique, au bénéfice de ses effets comiques. Cas limite mais significatif, la pièce de Dorvigny *Arlequin corsaire* (publiée en 1789), une des plus jouées aux Ombres chinoises, reste au seuil de l'aventure et la fable héroïque, promise par le titre, se limite à quelques prolepses... La pièce se compose de dialogues anecdotiques et redondants, et l'intrigue reste statique alors que, dès la première scène, l'embarcation est annoncée imminente :

> ARLEQUIN.
> C'est bon, lieutenant. Allez à mon vaisseau et dites-lui qu'il se tienne prêt à mettre à la voile cet après-midi.
>
> LE LIEUTENANT.
> Si vous vouliez, capitaine, le vent est bon, et nous pourrions partir ce matin-même.[1164]

Le départ est pourtant reporté à chaque scène. Il est d'abord différé par la faim d'Arlequin qui justifie ainsi son besoin de manger : « Mon ventre ressemble à un navire : il faut qu'il ait sa charge avant de démarrer. » Le délai réclamé n'empêche pas le protagoniste d'envisager d'ores et déjà les combats à venir, en filant l'image alimentaire : « Vous direz à mes canons de se bien garnir la gueule, afin de

---

[1162] Numa Blès (texte), Abel Truchet (dessin), *Venise ou la Lagune de miel, pièce d'ombres en six tableaux*, *op. cit.*, [non paginé].

[1163] « *Au Parnasse*, revue en trois tableaux de Jean Goudezki, dessins de Fernand Fau », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Kugelmann, en 1896, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-13787).

[1164] Dorvigny, « Arlequin corsaire, pièce à la silhouette », publié dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 46.

pouvoir cracher au nez de l'ennemi, s'il vient à nous regarder de travers. »[1165] A la cinquième et dernière scène de la pièce, il semble que l'embarcation ne soit plus un sujet prioritaire, en revanche, on sait qu'Arlequin sera convenablement rassasié :

> LE LIEUTENANT.
> Mon capitaine, je viens vous dire que la table est servie. Le gigot à l'ail est rôti, les macaronis sont prêts.
>
> ARLEQUIN.
> C'est très bien, monsieur le lieutenant, je vous suis.[1166]

Entre temps, se sont succédés deux dialogues comiques, entre Arlequin et les nouvelles recrues. Chacun donne lieu au même quiproquo provoqué par la confusion entre les noms des flibustiers et leurs homophones : « Qu'est-ce que ça vous fait », « Ça m'est égal », « Comme vous », « Ventre-à-terre ». Les malentendus se répètent ainsi à quatre reprises. Le principe comique est bien connu depuis Homère mais Dorvigny en fait un quiproquo gratuit, sans implication dramatique. Tandis qu'au Chant 9 de l'*Odyssée*, le nom de « personne », sous lequel Ulysse se présente, permet de ridiculiser le Cyclope au moment où celui-ci appelle ses congénères et leur désigne le responsable en fuite, les appellations sources de quiproquo dans *Arlequin corsaire* n'ont pas de motivation ni de conséquence : à l'inverse, elles retardent le départ par des dialogues répétitifs et vains, essentiellement ludiques. En limitant ainsi la prometteuse aventure en mer à son départ imminent, cette « pièce à la silhouette » apparaît comme une provocante réduction. Ce préambule sans suite déçoit les attentes du public pour mieux le régaler de sa farce de calembours. Sans opérer une telle évacuation de l'aventure et de ses décors, la pièce héroï-comique *L'Île des perroquets,* également représentée aux Ombres chinoises (créée après 1784, publiée en 1875), procède de manière analogue : Capperonnier substitue aux ressorts épiques du naufrage et à la robinsonnade, une succession de quiproquos et de considérations prosaïques. Celles-ci sont à l'image des protagonistes, plus naïfs et peureux qu'ingénieux et courageux. Les deux « hommes » naufragés sont deux domestiques qui redoutent « cet endroit sauvage » et craignent d'être dévorés « par les animaux féroces qui l'habitent »[1167] : ils ne seront en fait que les dupes des perroquets de l'île. L'un d'eux croit d'abord dialoguer avec un habitant dont il n'entend pourtant que la « voix » (scène 2) : « as-tu déjeuné mon ami », « veux-tu du rôt ou du mouton », « Jeanneton donne à déjeuner à Perrot », « à la cave, à la cave »[1168]. La « dame » naufragée qui paraît à la quatrième scène se fait à son tour leurrer par une perruche dont les propos, d'abord élogieux, deviennent soudainement injurieux (scène 4) : « Elle est

[1165] *Loc. cit.*
[1166] *Ibid.*, p. 62.
[1167] Capperonnier, « L'île des perroquets ou il ne faut pas toujours se fier à la parole », publié dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 254.
[1168] *Ibid.*, p. 257-260.

toujours belle, ma maîtresse... », « Elle est bonne, ma maîtresse... », « Baisez maîtresse »[1169]. Les premières véritables aventures adviennent quand un serpent puis un tigre attaquent les naufragés. Entre chaque péripétie, les rires des perroquets et les échos de leurs répliques répétés (« c'est du rôti...du mouton... », « elle a du chagrin, ma maîtresse »[1170]) accentuent la détresse des personnages : ceux-ci paraissent d'autant plus ridicules que le public connaît la nature de ces voix (grâce au titre et à l'apparition de la perruche à la deuxième scène). Ces rires et ses voix donnent lieu à des situations d'interlocutions décousues et cocasses. On peut notamment relever la prière adressée par un des deux domestiques aux mystérieux habitants (« ayez pitié de trois misérables naufragés qui, n'ayant ni bu ni mangé depuis vingt-quatre heures, sont maigres, étiques et décharnés et ne pourraient vous fournir un bon repas »[1171]), les réactions excessives des naufragés (« ce sont des barbares qui se rient de nos chagrins et de nos larmes », « tuez-nous tout de suite »[1172]) et les répliques des perroquets qui, en se répétant, s'amalgament : « UN PERROQUET. Baise, baise, Perrot, mon ami !... »[1173] Le morale délivrée *in fine* par l'officier qui vient sauver les naufragés est une concession artificiellement faite à la bienséance. Après avoir indiqué l'origine de cette faune parlante (qui descendrait d'un perroquet particulièrement instruit, échappé d'une île voisine), l'officier met en garde ses interlocuteurs contre toute parole « bien souvent trompeuse ». Cette leçon de morale apparaît pourtant anecdotique au regard du ton très libre de la pièce qui ridiculise sans nuance ses protagonistes en usant d'une astucieuse idée dramaturgique. Celle-ci, sans exiger la démultiplication des silhouettes, permet d'étoffer le personnel dramatique et de proposer une robinsonnade[1174] burlesque, en peuplant l'île déserte de voix humanisées, railleuses et invisibles, qui transforment l'île des perroquets en île des quiproquos.

Le ressort burlesque des pièces de Dorvigny et Capperonnier réside essentiellement dans le défaut de péripéties et dans leur faible teneur épique. D'autres auteurs à l'inverse embrassent pleinement l'ampleur du récit d'aventures mais en amplifiant la déformation grotesque ou la dégradation burlesque. Franz von Pocci par exemple, dans le troisième conte de son cycle *Ein neues Schattenspiele* (publié en 1854), reprend le modèle épique, sous une forme narrative et versifiée : l'énonciateur présente son récit comme un conteur, il enchâsse des chansons, commente la geste de

[1169] *Ibid.*, p. 263-264.
[1170] *Ibid.*, p. 269, 271.
[1171] *Ibid.*, p. 270.
[1172] *Ibid.*, p. 270, 271.
[1173] *Ibid.*, p. 271.
[1174] Dans le roman de Daniel Defoe, Robinson Crusoé capture un perroquet et lui apprend à parler : « Je vis une multitude de perroquets, et il me prit envie d'en attraper un s'il était possible, pour le garder, l'apprivoiser et lui apprendre à causer avec moi. Après m'être donné assez de peine, j'en surpris un jeune, je l'abattis d'un coup de bâton, et, l'ayant relevé, je l'emportai à la maison. Plusieurs années s'écoulèrent avant que je pusse le faire parler ; mais enfin je lui appris à m'appeler familièrement par mon nom. » Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, traduit de l'anglais par Pétrus Borel, Borel et Varenne, 1836, tome 1, p. 170.

son anti-héros. Le texte retrace les mésaventures de Kasperl, d'abord en mer, puis sur une île peuplée de cannibales. Le renversement burlesque de la fable est habilement conduit. Le conteur commence d'abord par décrire les navires de retour d'Amérique ou d'Asie :

> Chargés de toutes sortes de marchandises,
> Que l'on convoite en Europe,
> Ils voguent fièrement sur l'océan,
> Les mâts, les voiles et les fanions.[1175]

Le conteur évoque ensuite le « spectacle épouvantable » [*Es ist ein Anblick füchterlich*] des attaques et des tempêtes que les vaillants bâtiments durent affronter. Puis, sans transition, le récit du destin brillant et tragique des flottes commerciales s'interrompt pour laisser place à celui d'un marin plus modeste aux aspirations pourtant ambitieuses :

> Laissez-moi vous raconter une histoire,
> Qui se passa avec Kasperl,
> Quand il fit un voyage en mer,
> Mais n'a rien ramené chez lui.
> Bref ! Kasperl navigue sur une barque
> Là-bas, à travers le grand océan,
> Sur l'autre rive, pense-t-il,
> Je serai riche en quinze jours ;
> Car il y a de l'or comme du sable dans la mer,
> Je le ramènerai en Europe. [1176]

Le surplomb narratif du conteur et son ironie sont sensibles dans le parallèle ainsi établi entre les fiers bâtiments venus d'Amérique et Kasperl sur sa petite barque [*Kahn*], dans l'annonce du dénouement déceptif et dans l'expression sensiblement plus familière. Ils confèrent d'emblée à la pièce son caractère héroï-comique que relaie ensuite la prégnance du bas corporel. Kasperl est essentiellement guidé par ses besoins physiologiques et la faim s'impose comme le leitmotiv de son odyssée : non seulement celle de Kasperl mais aussi celle des humains et des animaux qu'il croise. Il est d'abord avalé par une baleine puis régurgité : « Il saute et frappe tellement dans le ventre / Que ça ne plaît plus au

---

[1175] « *Mit Waaren aller Art beschwert, / Die in Europa man begehrt, / Zieh'n stolz sie auf dem Ocean, / Die Maste, Segel, Wimpel d'ran.* » Franz von Pocci, « Ein neues Schattenspiel », *Was Du willst, Ein buchelein für Kinder*, Munich, Braun und Schneider, [1854] 1877, p. 168.

[1176] « *Lasst euch nun ein Geschichtchen sagen,*
Das sich mit Kasperl zugetragen,
Als eine Seefahrt er gemacht,
Und aber doch nichts heimgebracht.
Kurz ! Kasperl schwimmt auf einem Kahn
Dort durch den grossen Ocean,
Am ander'n Ufer, denkt er, gleich
Werd' ich in vierzehn Tagen reich ;
Denn dort liegt Gold wie Sand am Meer,
Das schlepp' ich nach Europa her. » *Ibid.*, p. 169-170

poisson. / Il le recrache au bout d'une heure par la bouche / Sur la plage d'une île. »[1177] La péripétie, qui fait écho au livre de Jonas où le prophète éponyme est également ingurgité puis recraché par une baleine, se retrouve dans d'autres pièces d'ombres héroïcomiques où, contrairement au récit vétérotestamentaire, elle est dépourvue de valeur initiatique. Remplir son estomac vide est ensuite la première préoccupation du naufragé Kasperl : « A l'aide, à l'aide ! — Où suis-je, hélas ! / Ça ne fait pas mon affaire d'avoir faim / Qui va me trouver une bonne saucisse ! / Qui va étancher ma soif avec de la bière ! »[1178] Puis ce sont des cannibales qui, attirés par l'odeur de « chair humaine » [*Menschenfleisch*], veulent le faire cuire à la broche. Pour cela, ils le graissent, le salent et le sèchent comme un hareng saur :

> Kasperl eut alors un peu la nausée ;
> Ils le mirent dans un baquet,
> Rempli de saindoux,
> Dans lequel il serait frotté avec du sel,
> Comme cela se fait avec les harengs,
> Et les sauvages rirent beaucoup !
> [...]
> Les anthropophages le déposent
> En plein air, sur le rivage,
> Pour qu'à la chaleur du soleil
> Le sel et la graisse pénètrent [...].[1179]

Kasperl est sauvé *in extremis* par un aigle qui, « attiré par l'odeur de la graisse »[1180] [*vom Fettgeruche angezogen*], le saisit, comme une proie, pour nourrir ses petits[1181]. Déposé au pied d'un rocher, Kasperl s'échappe et, en culbutant sur sa bosse, dévale la montagne comme une boule de neige ou un caillou. La faim se faisant à nouveau sentir, Kasperl « mange dans les bois des baies de bruyère »[1182] [*isst er im Walde Haidebeer*]. Un cavalier le ramène finalement chez lui : « Et tout le monde dans la maison /

[1177] « *Er springt und stösst im Bauch so sehr, / Dass es dem Fisch gefällt nicht mehr. / Der speit ihn schon nach einer Stund' / Hinwiederum aus seinem Mund / Auf eine Insel an den Strand —* » *Ibid.*, p. 171.
[1178] « *Zu Hülf', zu Hülf' ! — Wo bin ich, ach ! / Zu hungern ist nicht meine Sach ! / Wer schafft mir eine gute Wurst ! / Wer löscht mit Bier mir meinen Durst !* » *Ibid.*, p. 171.
[1179] « *Nun ward dem Kasperl etwas übel ;*
Sie stecken ihn in einen Kübel,
Der war gefüllt mit Wallfischschmalz,
Drin wird gerieben er mit Salz,
Wie man's mit einem Häring macht,
Wobei die Wilden sehr gelacht !
[...]
Die Menschenfresser legen ihn
In's Freie an's Gestade hin,
Damit im warmen Sonnenschein
Das Salz und Fett wohl dringe ein ;
[...] » *Ibid.*, p. 174.
[1180] *Loc. cit.*
[1181]
[1182] *Ibid.*, p. 176.

S'assied avec joie au festin ! »[1183] L'estomac omnipotent de Kasperl semble contaminer la fable : lui-même, ponctuellement transformé en hareng séché ou en proie herbivore, est ainsi menacé d'être digéré par une baleine, embroché par des cannibales ou déchiqueté par des aiglons. Au cœur du récit, les « méditations de Kasperl chez les anthropophages » [*Kasperls Betrachtungen bei den Menschenfressern*] constituent une parodie de monologue pathétique. Majoritairement composées d'onomatopées, ces médiations ne traduisent aucune ébauche de réflexion, si ce n'est la peur primaire et instinctive d'être dévoré. « Le chœur des cannibales » [*Chor der Menschenfresser*] qui lui succède paraît tout droit sorti d'une opérette alors que le danger est à son comble :

> Quand Kasperl se réveille,
> Il voit les hordes de sauvages
> Assis autour d'un grand feu
> Taillant une longue broche à rôtir,
> Et avec des cris horribles
> Ils chantent cette mélodie :
> Spissi, Spassi Casperladi
> Hicki hacki Carbonadi [...].[1184]

Auteur lui-même de pièces pour marionnettes avec Kasperl[1185], le munichois Otto Blümel (1881-1973) s'inspira peut-être des péripéties de ce jeu d'ombres et de la plume spirituelle de Pocci pour écrire (en août 1911[1186]) *Hermann Hesses Indienreise* [le voyage en Inde d'Hermann Hesse]. Sous-titrée « complainte » [*Moritat*], cette pièce fut jouée à l'occasion du départ de son ami Hermann Hesse en Indonésie. Depuis sept années, l'écrivain Hermann Hesse vivait au bord du lac de Constance où des amis artistes le rejoignaient chaque été. Le graphiste et designer Otto Blümel en faisait partie. Sa pièce est une plaisante mise en garde contre les affres du voyage. La dérision qui traverse le texte cible le défi un peu bravache d'Hermann Hesse :

> Au bord du verdoyant lac de Constance,
> Là où le lac se resserre vers le Rhin,
> Monsieur Hesse était assis devant son café
> Plongé dans un vieux livre.
> Et il lisait comment, il y a des années,

[1183] « *Und Alles aus dem ganzen Haus / Setzt sich voll Freuden zu dem Schmaus !* » *Ibid.*, p. 177.
[1184] « *Als Kasperl wieder wach geworden,*
Sieht er die wilden Menschenhorden.
Um ein grossmächtig Feuer sitzen
Und einen langen Bratspiess spitzen,
Wobei mit grässlichem Geschrei
Sie singen diese Melodei :
'Spissi, Spassi Casperladi
Hicki hacki Carbonadi [...]' » *Ibid.*, p. 173.
[1185] Otto Blümel, *Larifari, Drei Kasperlspiele*, Munich, Albert Lang, 1914.
[1186] D'après la présentation de Volker Michels dans Otto Blümel, *Hermann Hesses Indienreise, Eine Moritat*, édition présentée par Volker Michels, Francort, Insel Verlag, 2002, p. 56.

Brandon avait navigué en mer,
Et tout ce qu'il y avait vu,
Combien de miracles lui étaient arrivés,
Il lisait des noms de pays dont il n'avait jamais entendu parler,
Et où sans porter d'habit
Seulement une peau brune
On mâchait des bananes sur les arbres.
Où des scarabées, aussi grands que des boîtes à vêtements,
Sont perchés sur les branches,
Où des yeux de tigres féroces
Scintillent dans l'obscurité de la nuit,
A travers la jungle,
Où le zèbre ne comprend pas
Que l'on ne soit pas rayé comme lui,
Où, au son de chants religieux,
Les prêtres parcourent le Gange,
Où le soleil brille si fort,
Que le lotus fleurit...
Et que en mer, sur des récifs désolés,
Blanchissent les ossements de tribus entières
Que la mort humide a jetés là
Sur le rivage avec leur bateau.
Même ceux qui en sont sortis
N'ont pas échappé à leur destin :
Malgré leurs noms prestigieux
Un requin les a dévorés,
Ou, comme un étourneau, le ver
Une tempête les a engloutis.
« Tout cela est facile à décrire,
Mais je n'y crois pas »,
dit M. Hesse en prenant son café
(Toujours au lac de Constance).
Ne pas se fier à ce qui est imprimé,
Mais aller voir par soi-même
Cela me semble être la règle de l'homme sage.
J'ai envie d'entreprendre
Moi-même, un tel voyage,
Pour faire honte au menteur ![1187]

[1187] « *An dem grünen Bodensee,*
Wo er sich zum Rhein verengt,
Sass Herr Hesse beim Kaffee
In ein altes Buch versenkt.
Und er las, wie einst vor Jahren
Brandon auf dem Meer gefahren,
Und was dort er alles sah,
Wieviel Wunder ihm geschah,
Las von nie gehörten Ländern,
Wo man ledig von Gewändern
Nur in seiner braunen Haut,
Auf dem Baum Bananen kaut.
Wo so gross wie Kleiderkästen
Käfer sitzen auf den Ästen,
Böse Tigeraugen funkeln
Nachts im Dunkeln durch

Otto Blümel imite les récits d'aventures et les souvenirs familiaux qui poussèrent son ami à entreprendre ce périple. Michels Volker, dans un commentaire de la pièce, contextualise ainsi les motifs et le départ d'Hermann Hesse :

> L'Inde a toujours été une destination de rêve pour Hermann Hesse, d'autant plus que sa mère y était née et que son père et son grand-père avaient tenté de faire adopter le christianisme aux supposés païens de la côte ouest du sous-continent. Ainsi, toute son enfance dans la maison familiale de Calw fut conditionnée et marquée par les réminiscences de sa famille de missionnaires revenue d'Asie, que ce soit par des récits, des souvenirs ou des visiteurs qui parlaient du monde fabuleux de l'équateur. Pour Hesse, le fait de pouvoir enfin le découvrir de ses propres yeux avait un attrait irrésistible. La nouvelle concernant le projet de voyage exotique du poète se répandit comme une traînée de poudre, même les journaux régionaux en prirent connaissance et stimulèrent l'imagination de ses amis artistes de Gaienhofen, notamment celle du très inventif Otto Blümel. [1188]

Die Dschungeln,
Wo das Zebra nicht begreift
Dass man nicht wie es gestreift,
Wo beim Klang des frommen Sanges
Priester fahren auf dem Ganges,
Wo die Sonne so heiss glüht,
Was die Lotusblume blüht...
Dass im Meer auf öden Klippen
Rippen bleichen ganzer Sippen,
Welche hier der nasse Tod
Warf ans Ufer samt dem Boot.
Ja selbst jene, die entkamen,
Hielten nicht ihr Schicksal auf :
Trotz der hochberühmten Namen
Frass sie doch ein Haifisch auf,
Oder wie ein Star den Wurm
Schlang hinunter sie ein Sturm.
'Dies ist alles leicht beschreiblich,
Aber mir ist es nicht gläubliche',
Sprach Herr Hesse zum Kaffee
(Immer noch am Bodensee).
'Nicht der Druckerschwärze trauen,
Sondern selber geh und schauen
Scheint mir rechten Mannes Art.
Mich gelüstet, solche Fahrt
Einmal selbst zu unternehmen,
Um den Lügner zu beschämen !' »
Otto Blümel, *Hermann Hesses Indienreise, Eine Moritat*, édition présentée par Volker Michels, Francfort, Insel Verlag, 2002, p. 8-13.

[1188] « *Denn Indien war für Hermann Hesse schon immer ein Sehnsuchtsziel, zumal seine Mutter dort zur Welt gekommen war und sein Vater und Grossvater an der Westküste des Subkontinents den sogenannten Heiden das Christentum nahezubringen versucht hatten. So war seine ganze Kindheit im Calwer Elternhaus bestimmt und durchsetzt von Reminiszenzen seiner aus Asien zurückgekehrten Missionarsfamilie, sei es nun durch Berichte, Erinnerungsstücke oder Besucher, die von der märchenhaften Welt am Äquator erzählten. Diese endlich auch mit eigenen Augen erleben zu können, hatte für Hesse einen unwiderstehlichen Reiz. Die Nachricht von den exotischen Reiseplänen des Dichters verbreitete sich wie ein Lauffeuer, ja sogar die regionalen Zeitungen nahmen Notiz davon und stimulierten die Phantasie seiner Künstlerfreunde in Gaienhofen, insbesondere den einfallsreichen Otto Blümel.* », Postface dans Otto Blümel, *Hermann Hesses Indienreise, Eine Moritat*, édition présentée par Volker Michels, *op. cit.*, p. 55-56.

Otto Blümel décide de faire revivre à son héros ce qu'il a vécu à travers ses lectures : le voyageur affronte une tempête, endure la chaleur du littoral africain, se fait engloutir par un requin. Emporté par un typhon il échoue sur une île peuplée d'animaux sauvages où il est emprisonné par des indigènes. Il repart finalement à bord du Dorothée, un navire militaire de la flotte allemande, qui le ramène à Kiel. La scène finale le représente aux côtés du batelier Jakob, en train de traverser le lac pour rentrer chez lui. Bien connu d'Hermann Hesse et de ses convives, Jakob prononce les derniers mots de la pièce. Après que le héros lui a raconté son périple, le batelier lui répond par le laconique acquiescement « Eba' Ja. » Les allusions biographiques qui ponctuent le récit introduisent des détails étonnamment précis et prosaïques[1189]. Le requin par exemple recrache le bateau et son passager parce qu'il y avait à bord du « poison pour les papillons tropicaux » [*Gift für die Tropenschmetterlinge*], or Hermann Hesse pratiquait effectivement la chasse aux papillons. De même, au moment où le personnage échoue sur l'île, le narrateur précise : « Quand, comme d'habitude, à huit heures / Il revint à la vie, / Il se trouvait sur une plage / Qui lui était totalement inconnue, / Et qui n'était que de sable. »[1190] L'accumulation invraisemblable et parodique de péripéties est portée par une narration imprévisible. Un sommaire désinvolte ou une comparaison cocasse peuvent aussitôt désamorcer l'emphase qui prédomine :

> Mais la violence de l'orage
> N'inquiète guère les braves,
> Seul le Sud tant désiré
> Est le but de sa quille.
> Voyez ! Il contourne l'Europe
> Et se retrouve soudain sous les tropiques.
> Une chaleur terrible le brûle
> En profondeur jusqu'aux intestins,
> Et son cerveau se met à bouillir
> Comme une poire dans un four. [1191]

L'humour se lit également dans les rimes, complétées au besoin :

[1189] Voir la postface dans Otto Blümel, *Hermann Hesses Indienreise, Eine Moritat*, édition présentée par Volker Michels, *op. cit.*, p. 47-77.

[1190] « *Als er, wie gewohnt, um achte / Neu zum Leben auferwachte, / Fand er sich an einem Strand, / Der ihm völlig unbekannt, / Und aus nichts bestand als Sand.* » *Ibid.*, p. 27.

[1191] « *Doch des Sturmes grimmes Wüten*
Schert den Tapferen nicht viel,
Nur nach dem ersehnten Süden
Ist das Ziel für seinen Kiel.
Siehe ! Er umschifft Europen
Und ist plötzlich in den Tropen.
Eine fürchterliche Wärme
Brennt sich tief bis ins Gedärme,
Und es schmurgelt das Gehirn
Wie im Ofen eine Birn. » *Ibid.*, p. 19.

Fort nach Indien, fort nach Indien,
Werden wir den Weg schon findien
Auf dem treuen Segelschiff.[1192]

En route pour l'Inde, en route pour l'Inde,
Nous trouverons bien le cheminde
A bord de notre fidèle voilier.

Le poème anime et colore le jeu d'ombres par la mélodie de ses vers brefs et par des touches suggestives, comme dans l'évocation pittoresque de la descente du Rhin au début de la pièce, qui conduit Herman Hesse du lac de Constance à la mer du Nord :

Dans la ville suisse de Schaffhouse
Il rassemble ses affaires.
En aval des chutes du Rhin,
Au milieu du remous des vagues
Il s'embarque sur son petit bateau.
Le large fleuve l'emporte rapidement
A travers des terres inconnues,
Des villes avec leur château et leur cathédrale,
Un petit village disparaissant,
La verdure exiguë des montagnes boisées,
Des coteaux de vignes en pente douce,
Puis à travers des prairies planes et vastes,
Où à force de regarder,
Il ne pense plus à ses désirs, à son but ni au temps.
Mais enfin, la barque indienne du poète
Serpente à travers la Hollande,
Où le fleuve fatigué du Rhin
Se jette dans le grand océan.[1193]

L'œuvre légère et autoréflexive présente le voyage avant tout comme un objet de fabulation. La structure circulaire de la pièce, qui se termine là où elle avait commencé, au bord du lac de Constance,

---

[1192] *Ibid.*, p. 14
[1193] « *In der Schweizer Stadt Schaffhausen*
Packt er seine Sachen ein.
Unterhalb des Falls vom Rhein,
Mitten in der wellen Brausen
Stieg er in sein Schifflein ein.
Rasch trägt ihn der breite Strom
Hin durch neues fremdes Land,
Manche Stadt mit Schloss und Dom,
Kleines Dorf vorüber schwand,
Waldgebirges grüne Enge,
Sanft geneigte Rebenhänge,
Dann durch Auen flach und weit,
Dachte er vor lauter Schauen
Nicht an Wünsche, Ziel und Zeit.
Doch zuletzt durch Holland windet
Sich des Dichiters indienkahn,
Wo der müde Rheinstrom mündet
In den grosen Ozean » *Ibid.*, p. 15-16.

se double en effet d'une mise en abyme : le protagoniste qui doute de la véracité des récits de voyage et décide de vivre lui-même l'aventure, apparaît dans la dernière scène en train de raconter à son tour son périple au batelier Jakob. La mise en cause de la véracité des récits de voyage dans le cadre d'une fiction est déjà un paradoxe ; celui-ci est en outre renforcé par la réemploi des *topoï* des romans d'aventures (tempêtes, cannibales, requins...). Ce qui transparaît *in fine* c'est le plaisir manifeste que prend l'auteur à détourner et à recomposer ces lieux communs et leur imagerie évocatrice.

Le voyage initiatique et périlleux fait aussi l'objet d'un traitement original dans une pièce du professeur August Wilhelm Zacharia, écrite en 1821, dont on ne connaît, hormis ses études scientifiques, aucune autre publication[1194]. Certainement destinée à un public familial et enfantin, cette pièce intitulée *Die Reise um die Welt* [le tour du monde] est moins burlesque que farcesque et féerique. Elle partage pourtant avec les pièces précédentes un protagoniste bouffon (Hanswurst) et une composition qui met en déroute le sujet héroïque annoncé par le titre, mais sans complètement désamorcer la surprise et l'émerveillement de son jeune public. On ne connaît ce texte que dans une version très ultérieure, publiée par le pédagogue Leo Weismantel en 1925, qui l'a peut-être aussi arrangé[1195]. Le motif du « tour » y est décliné à différents niveaux. Il se manifeste d'emblée dans le premier monologue du valet Hanswurst qui explique sa peine par une démonstration laborieuse et circulaire :

> HANSWURST *(arrive courbé avec une hotte à bois sur le dos).*
> Mère ! Petite mère ! Ouvre la porte de la cour ! Ta machine à vapeur est là ! Je n'arrive pas à faire entrer ma hotte dans la maison. — Oui, oui, c'était une autre époque, quand les cochers devaient m'apporter le bois devant la maison, et que je n'avais qu'à l'empiler et à le brûler. Tout cela vient de l'idée stupide de lire des livres ! Comment ? Lire des livres ? Si les livres n'étaient pas là, le gros magistrat de la Cour n'aurait pas eu l'idée que le monde était rond, — et si le gros magistrat n'avait pas eu l'idée que le monde était rond, — le petit prince n'aurait pas eu l'idée de vérifier s'il en était ainsi, — et si le jeune dauphin n'avait pas eu l'idée de faire le tour du monde, le prince n'aurait pas non plus emmené mon Jacob, — et si le petit prince était resté à la maison et n'avait pas emmené mon Jacob, le roi n'aurait pas accusé Jacob d'avoir mis dans la tête du petit prince de faire le tour du monde rond, et il ne m'aurait pas chassé de la Cour, — et si le roi ne m'avait pas chassé de la cour, moi, son bouffon, je serais encore le Hanswurt de la cour royale du pays des enfants, et je ne serais pas un pauvre diable, — et si je n'étais pas un pauvre diable, je n'aurais pas porté de hotte à bois aujourd'hui, — et si je n'avais pas porté de hotte, je n'aurais pas transpiré. Je transpire donc à cause des livres à lire et non à cause du bois à porter. — *(Il appelle encore.)* Mère ! Petite mère ! Ouvre la porte de la cour ! [1196]

[1194] August Wilhelm Zacharia enseignait les mathématiques et les langues à l'école du monastère de Rossleben et menait en parallèle des expériences aéronautiques auxquelles il consacra de nombreux essais, parmi lesquels : *Flugeslust und Flugesbeginnen* [désirer voler et commencer à voler] (1821-1822), *Ein flügelartiges Schiffsruder und Versuche mit ihm* [gouvernail de navire en forme d'aile et expériences avec celui-ci] (1822). Voir la notice biographique de Robert Knott dans *Allgemeine Deutsche Biographie*, imprimée par la Commission historique auprès de l'Académie bavaroise des sciences, 1898, vol. 44, p. 615-617.

[1195] August Wilhelm Zacharia, *Die Reise um die Welt*, édition établie par Leo Weismantel Leipzig, Otto Bener, 1925.

[1196] « *HANSWURST* (kommt gebückt mit einer Holzhucke auf dem Rücken).
Mutter ! Mutterchen ! Mach' einmal das Hoftor auf ! Deine Dampfmaschine ist da ! Ich bring die Hucke nicht zur Haustüre hinein. — Ja, ja ! Eine andere Zeit war's doch, wie mir noch die Herren Hofkutscher mein Holz vors Haus

Cette logique absurde est à l'image du reste de la pièce où l'on prend les individus les uns pour les autres, où la réalité et le jeu se juxtaposent. Le périple du jeune prince, accompagné de Jacob (le fils d'Hanswurst), s'accomplit hors-scène : l'essentiel de la pièce est consacré à la recherche de l'enfant, aux convoitises et aux quiproquos que cette chasse au prince suscite. L'or promis à celui qui retrouve l'enfant provoque un afflux d'individus qui assurent avoir trouvé le garçon. Alors qu'on cherche à distinguer les faux du vrai, Hanswurst croise son fils Jacob, mais il ne le reconnaît pas ; celui-ci lui demande de l'accompagner auprès du roi pour lui montrer son spectacle optique, dans la boîte duquel est caché le prince... C'est donc ainsi, dissimulé dans la boîte de Jacob, que le jeune prince parvient à rentrer chez lui sans être capturé. Arrivé au palais, Jacob propose au roi de lui montrer ses merveilles. Pendant que le roi regarde dans la boîte optique, Jacob commente les images qui paraissent, or, celles-ci représentent le périple du prince, toujours enfermé dans la boîte... D'après le texte édité par Leo Weismantel, ce passage n'est plus figuré au moyen de silhouettes articulées mais par des images fixes, découpées dans du papier noir, où les figures et les décors s'inscrivent dans un cercle qui reproduit le trou des boîtes optiques[1197]. A la fin du spectacle, le prince sort de la boîte et Hanswurst reconnaît Jacob. Spectacle dans le spectacle, le tour du monde s'apparente soudainement à un simple tour de magie.

I.B.3. Revues « fantastiques » et « poétiques »

A Paris et à Bruxelles notamment, les théâtres d'ombres de cabarets participèrent à la mode des revues. Les revues d'ombres, comme celles pour acteurs, proposent un traitement allégorique de l'actualité, souvent en transposant le présent dans un passé lointain ou des contrées imaginaires. *Le Cortège alimentaire*, créée par la compagnie bruxelloise du Diable au corps, est un exemple de pièce d'ombres sans doute inspirée par les revues. En 1899, un journaliste évoquait ainsi la fantaisie des allégories dessinées par Amédée Lynen :

---

rücken mussten, dass ich's nur hereinzuklastern brauchte und zu verbrennen. Das kommt aus dem dummen Bücherlesen heraus ! Die ? Aus dem Bücherlesen ? Waren die Bücher nicht, so fiel es dem dicken Hofmagister nicht ein, dass die Welt rund sein soll, — und fiel's dem Magister nicht ein, dass die Welt rund sein soll, — so fiel's dem Prinzchen nicht ein, zu versuchen, ob dem so wäre, und fiel's dem Kronprinzen nicht ein, um die Welt zu reisen, so nahm das Prinzchen auch meinen Jakob nicht mit, — und blieb das Prinzchen zu Hause und nahm auch meinen Jakob nicht mit, so dachte der König nicht, Jakob hätte dem Prinzchen das Reisen um die runde Welt in den Kopf gesetzt, so jagte er mich nicht vom Hofe weg, und jagte der König mich, seinen Hofnarren, nicht vom Hofe weg, so wäre ich heut' noch königlich kinderländischer Hofhanswurst, so wär ich kein armer Teufel, — und wär ich kein armer Teufel, so hätt ich heute keine Holzhucke getragen, — und hätt ich keine Holzhucke getragen, so hätt ich nicht geschwitzt. Also kommt mein Schwitzen vom Bücherlesen und nicht vom Holztragen — (Ruft nochmals) *Mutter ! Musterchen ! Mach's Hoftor auf !* » *Ibid.*, p. 2.

[1197] Leo Weismantel, modèles de décors pour la pièce « Die Reise um die Welt » de August Wilhelm Zacharia, reproduits dans Leo Weismantel, *Schattenspielbuch*, Augburg, Benno Filser, 1930, p. 97-102.

> *L'Étoile belge.* — Enfin *Le Cortège alimentaire* imaginé par Amedée Lynen, et pour lequel M. Lutens a écrit un poème de circonstance qui eut fait s'attendrir le roi des gourmets Brillat-Savarin...
> Tous les délégués des productions alimentaires défilent à pied, à cheval, sur des chars, symbolisant tout ce qui fait la joie ou les souffrances de nos estomacs. Ces découpures de personnages, de groupes, d'accessoires sont faites avec un art de composition et d'exécution qu'on n'imagine pas. Le succès s'est affirmé très net, très sincère. Et c'était justice.[1198]

Les « revues d'ombres » parisiennes témoignent de l'évolution du genre en France. Comme le montre Amélie Calderone, en s'appuyant et en prolongeant les travaux de Romain Piana sur le genre, la revue théâtrale s'est constituée et singularisée « au croisement du vaudeville anecdotique et de la féerie »[1199] :

> À la fin de la monarchie de Juillet, la revue de fin d'année est ainsi perçue comme un genre institué [...] ayant pour principales caractéristiques : 1) la trame générale d'un « voyage fantastique » — terme éminemment problématique sur lequel nous aurons à revenir ; 2) la structure d'un défilé ; 3) l'usage massif du procédé d'allégorisation ; 4) un lien étroit à l'actualité, celle notamment diffusée dans la presse de l'époque.[1200]

D'après Amélie Calderone, le terme « fantastique », utilisé par les auteurs pour qualifier leurs pièces (vaudeville, revue, folie...), servirait à désigner un merveilleux distinct de celui des féeries :

> L'appellation « fantastique » de ces pièces permet ainsi, à rebours du merveilleux, d'afficher une dimension extra-ordinaire plaisante, saisie dans un rapport nécessaire et étroit avec la réalité et l'actualité — des personnages et du spectateur. Et à la différence du « merveilleux » de nombre de féeries qui surgit d'un cadre naturel et idyllique, le « fantastique » de la revue est spécifiquement urbain. Le terme est en ce sens intrinsèquement lié à l'état de la société moderne et industrielle, et à la culture journalistique. À la « campagne riante », son « torrent » et sa « grotte sauvage » des féeries, la revue préfère Paris et son univers culturel, fût-ce pour la transporter à Constantinople, sur la Lune, ou pour la déformer. Le « fantastique » annonce ici un merveilleux distinct des féeries par son caractère drolatique et son accointance avec le quotidien parisien.[1201]

Cette signification transitoire du merveilleux « fantastique », qui mêle le jaillissement arbitraire et plaisant à un ancrage contemporain, correspond aussi à celui qu'on observe dans les revues d'ombres. *La Loi de l'ombre* par exemple, une revue de Franck Alphonse et Gaston Cavaillet (créée en 1897 à la Boîte à musique), se présente comme le voyage extraordinaire d'un sociétaire de la Comédie-Française, Paul Mounet. Le comédien part du quartier parisien de l'Odéon, à l'époque des auteurs, et arrive à Alexandrie, sous le règne des Ptolémées. Envoyé par M. Claretie (Jules Claretie, administrateur du Théâtre-Français depuis 1885), Paul Mounet (sociétaire depuis 1889) doit se rendre avec sa troupe en

---

[1198] « Extraits de la presse belge », cités dans une annonce, « Ville de Liège, Salle de l'émulation, samedi 27 et dimanche 28 mai 1899, deux représentations organisées par l'ancienne compagnie artistique du Diable au corps de Bruxelles… ».

[1199] Amélie Calderone, « Au croisement du vaudeville anecdotique et de la féerie, naissance du genre de la revue de fin d'année sous la monarchie de Juillet », *Revue d'histoire du théâtre*, 2015, en ligne [https://shs.hal.science/halshs-01545188].

[1200] Art. cité, p. 1.

[1201] Art. cité, p. 9-10.

Grèce. Après une scène de tempête, leur navire échoue. La revue se poursuit dans un décor sous-marin, digne d'un roman de Jules Verne, que la didascalie décrit ainsi :

> *Paysage bleu, rayé d'argent. Enchevêtrement de coraux et d'algues parmi un chaos de rochers que veloutent des goémons. — Du cintre, le bateau descend. A travers les eaux, il s'enfonce et disparaît et les personnages s'éparpillent dans des grottes roses ou parmi de merveilleux jardins secrets*.[1202]

L'amiral du bateau naufragé guide Paul Mounet au milieu des épaves. Ses remarques et les apparitions cocasses renvoient directement à l'actualité des auteurs et du public, en l'occurrence géopolitique et dramatique :

> L'AMIRAL.
> Vous allez voir, mon cher, c'est une promenade charmante. D'abord, un peu partout, des navires de la flotte française laissés en route par nos escadres.
>
> *Le fond qui se déplace montre perchées sur les pics ou languissant dans les vallées d'innombrables rangées de cuirassés placides.*
> [...]
>
> L'AMIRAL.
> Ah ! La France peut se vanter d'avoir la première flotte sous-marine du monde.
>
> LE RECITANT.
> Soudain Mounet aperçoit une corde. Qu'est ceci ? dit-il.
>
> L'AMIRAL.
> C'est le câble anglais qui relie Marseille aux possessions françaises d'Afrique.
>
> MOUNET *(il se penche).*
> En quoi donc est-il fait ? Il me semble que j'ai vu déjà de pareils fils au théâtre.
>
> L'AMIRAL.
> Après avoir essayé tous les métaux et constaté qu'aucun ne résistait à l'action des sels marins, on s'est décidé à ne plus employer que des ficelles dramatiques de M. Sardou. C'est inusable.
>
> LE RECITANT.
> Devant eux défilent des sites prodigieux et Mounet s'étonne de voir tant d'objets divers amoncelés... L'amiral lui explique qu'au fond de la mer se retrouve tout ce qui, depuis des temps, tomba dans l'eau [...].[1203]

Au septième tableau, « Le port de l'Alexandrie antique », un nouveau personnage, Timon, propose de guider Paul Mounet. Les compères déambulent parmi des courtisanes et d'anachroniques étudiants bohèmes qui vont « chaque soir prendre des boissons soudanaises au café du Delta »[1204] (une didascalie précise : « l'un est vêtu seulement d'un chapeau et de cothurnes »[1205]). Ils croisent ensuite

---

[1202] Franck Alphonse, Gaston-Arman de Cavaillet, *La Loi de l'ombre, revue d'ombres chinées, en trois parties et huit tableaux*, Paris, Paul Ollendorff, 1897, p. 25.
[1203] *Ibid.*, p. 25-27.
[1204] *Ibid.*, p. 39.
[1205] *Loc. cit.*

la caricature antiquisante d'un Académicien, plus athlète que poète (« un homme extraordinaire, riche, grand, bel homme, noble, excellant à tous les sports physiques, enfin un académicien accompli [...] c'est un seigneur de l'île de Cos, qui se nomme Côstos »[1206]) puis celle d'un éternel candidat, qui paraît sous les traits de Tantale... Passe également un physionomiste antique qui analyse les anatomies modernes (tableau 7) :

> LE RECITANT. [...]
> C'est le docteur Toulousios de la Haute-Egypte, qui prétend établir des relations criminelles entre le physique des gens et leur production intellectuelle. Et déjà il anthropométrise le nouveau venu.
>
> TOULOUSIOS.
> Pour juger d'un homm'le talent
> L'suffit de lui r'garder la dent,
> L'cheveux, l'œil, et l'dos
> Du bas jusqu'en haut.
> S'il est bedonnant
> C'est un décadent [...]
> L'air de s'porter bien
> C'est un ibsénien,
> L'air affreusement triste
> Ah ! C'est un revuiste !...[1207]

Au sujet d'un « homme vêtu à la moderne », le récitant ironise : « Elu récemment par une province éloignée, il s'est converti à une religion exotique et porte cet habit qui scandalise tout Alexandrie. »[1208] Le huitième et dernier tableau, consacré aux arts, prend place dans le « cirque d'Alexandrie » où un cortège est organisé en l'honneur de « la grande tragédienne » de la ville[1209]. Parmi ceux qui défilent, on voit le directeur des Beaux-Arts « dont la silhouette rappelle à Mounet celle d'un Rougon-Macquart entrevu au Ministère » et un groupe de danseuses, accompagné de plusieurs couplets dont le suivant :

> Cell'-ci, remuant les bras
> En gest' de télégraphie
> Ami, r'présente ici-bas
> L'art de la chorégraphie.[1210]

Chaque figure du cortège est une déformation grotesque ou une caricature appuyée d'un type moderne. La revue apparaît pourtant dépourvue de visée polémique franche. Il s'agit moins de dénoncer, à travers ces scènes antiquisantes, les travers des temps présents, que de faire rire en accentuant les énormités de l'invraisemblable transposition (tableau 7) :

[1206] *Ibid.*, p. 40.
[1207] *Ibid.*, p. 41-42.
[1208] *Ibid.*, p. 44.
[1209] *Ibid.*, p. 48.
[1210] *Ibid.*, p. 49.

> Rutilante et empanachée la voiture défile au son des fanfares. Comme on compte sur l'enthousiasme populaire, les chevaux se détellent d'eux-mêmes. Mais l'enthousiasme n'arrive pas et pour démarrer, la voiture est obligée de se transformer en automobile. Dans un nuage de fumée, elle file.[1211]

De la même manière, la revue de Maurice Donnay, *Ailleurs* (créée au Chat noir et publiée en 1926), amalgame les époques, l'irréel et l'actuel. L'humour reste inoffensif et la pièce fait primer le spectacle. L'auteur lui-même utilise le terme « fantastique » (tableau 2) : « Ils font à partir de ce moment-là, à travers des pays fantastiques, un voyage extraordinaire. »[1212] L'auteur ajoute cependant un sous-texte éthico-philosophique, plus atemporel. Paris sert à nouveau de cadre au tableau initial. Désespéré, le poète Terminus se jette dans la Seine et, suivi de Voltaire, entame un voyage dans un pays nommé « Ailleurs ». Leur quête est sommairement motivée par la volonté de Voltaire, guidé par Terminus, de connaître les raisons de la mélancolie d'Adolphe « le jeune homme triste » rencontré au cinquième tableau[1213]. Une ébauche d'explication est donnée à la fin de la première partie par le poète Terminus qui accuse son éducation « déplorable et obligatoire » car fondée sur « la bêtise, la routine et la rengaine »[1214]. L'enquête biographique se poursuit et Terminus raconte les premiers pas d'Adolphe dans l'arène des poètes où prédominent « la vanité et la réclame à la place de l'art et de l'enthousiasme »[1215]. Les compères traversent à ce moment une forêt où se tient un concours poétique qui oppose « d'un côté les bons poètes, revêtus de longues robes, la tête ceinte de laurier », de l'autre « les mauvais poètes, beaucoup plus nombreux, et tous revêtus, pour leur plus grande punition, de vêtements ridicules et modernes, et surtout du manteau à pèlerine passionnée, fort à la mode cet hiver »[1216]. L'ironie n'épargne personne : les pastiches qui suivent discréditent les deux écoles, les classiques comme les modernes. Sous-titrée « revue symbolique », la pièce, à partir de la deuxième partie, se présente effectivement comme la traversée de différentes contrées qui symbolisent chacune une étape de la vie du poète, ou une forme d'existence . La « vie sentimentale »[1217] est la première, évoquée par plusieurs tableaux antiquisants : « L'éros vanné », « Les lesbiennes », « La fâcheuse Androgyne », « La messe noire ». Les rives du Nil servent de décor à l'entrée dans la « vie pratique »[1218], avec le tableau intitulé « Les origines de la fortune » puis la vision soudaine, dans le tableau qui suit, des « ruines de la Bourse ». « Le militarisme », « Le socialisme » et « Notre-Dame » composent le triptyque final qui correspond à la « vie méditative et intellectuelle »[1219]. Celle-ci apparaît comme un

---

[1211] *Ibid.*, p. 46.
[1212] Maurice Donnay, « Ailleurs, revue symbolique en vingt tableaux », *Autour du Chat noir*, *op. cit.*, p. 142.
[1213] *Ibid.*, p. 149. Maurice Donnay repend le titre d'une chanson d'Yvette Guilbert *Le Jeune Homme triste (Adolphe)* dont les paroles inspirent aussi le reste de la revue.
[1214] *Ibid.*, p. 156.
[1215] *Ibid.*, p. 160.
[1216] *Ibid.*, p. 161.
[1217] *Ibid*., p. 179.
[1218] *Loc. cit*.
[1219] *Ibid.*, p. 185.

cheminement du champ de bataille à la cathédrale, du « patriotisme braillard » à la « foi », en passant par « un Champs-de-Mars de rêve » où « des ouvriers bâtissent leur nouveau palais : la Sociale »[1220]. Des didascalies détaillent les décors de chaque scène dont Maurice Donnay soigna la description en tenant compte des possibilités techniques des machineries du Chat noir. Celles-ci furent déterminantes dans le choix de certains tableaux et la fantaisie de l'intrigue. La rencontre incongrue des deux compères fait ainsi l'objet d'une description qui semble thématiser avec humour les ressorts élémentaires du théâtre d'ombres (animer et éclairer des figures autrement inertes et invisibles) :

> LE RECITANT. [...]
> Épaisse la nuit, profond le silence, et désert le quai Malaquais... Voltaire lui-même n'est plus sur son socle. *(À ce moment on voit apparaître Voltaire.)*
> Commençant d'avoir l'onglée à ses pieds de bronze, il est descendu sur la berge et, de long en large, pour se réchauffer, se promène. Et cependant qu'il se promène, des pensées, dirai-je sataniques, traversent sans doute son cerveau, car de temps en temps son hideux sourire éclaire seul cette scène lugubre. *(Éclairs.)*
> Heureusement, car c'est à la lueur de ces éclairs qu'il aperçoit un homme contre lequel il allait se cogner.[1221]

La démarche de Maurice Donnay dans cette pièce est remarquable car il a véritablement retravaillé le genre de la revue pour exploiter certaines potentialités du jeu d'ombres, par exemple, en accentuant le symbolisme étrange et onirique qui jalonne l'initiation éthique des compères, en alternant les décors (charmants, terrifiants, exotiques...) et en raffinant leur composition. La lecture allégorique et les références au temps présent ne résorbent pas l'appréciation de certains tableaux, comme par exemple, celui transitoire et muet de l'avancée des figures (tableau 11) :

> « La clairière »
> *Entre les hauts arbres d'une clairière de rêve, Voltaire et Terminus apparaissent d'abord tout petits, puis disparaissent et reviennent plus grands et plus grands encore à mesure qu'ils se rapprochent des premiers plans. Une musique très douce qui n'est pas une marche, mais une berceuse presque, accompagne leur marche, qui est un immatériel glissement.*
>
> LE RECITANT.
> Ils cheminent silencieux.[1222]

On peut ajouter le portrait parodique d'Adolphe, le « jeune homme triste », dont l'interprétation s'enrichit d'une lecture métapoétique, la réflexion décrite n'étant pas sans faire penser à l'approche burlesque du théâtre du Chat noir (tableau 5) :

[1220] *Ibid.*, p. 187.
[1221] *Ibid.*, p. 138-139.
[1222] *Ibid.*, p. 166.

> Assis sur un roc solitaire, dans une attitude méditative et dolente, il a les yeux constamment fixés sur un étang dont la stagnante désolation lui renvoie toutes les images renversées et décolorées, en telle façon qu'il voit l'univers à l'envers.
> C'est l'étang de midi à quatorze heures.[1223]

Dans le sillage de Maurice Donnay, Emile Goudeau dans *La Chanson* (créée en 1892 au Lyon d'or) propose une « revue poétique » qui s'extrait des contingences de l'actualité tout en articulant explicitement le présent immédiat de son public parisien, friand des chansons de cabarets, à une fascinante généalogie qui traverse les époques et les continents. Le chansonnier moderne apparaît ainsi comme le dernier maillon d'une longue chaîne bigarrée de chanteurs, du dieu Pan aux soldats des colonies. Cette histoire imaginaire en vingt-sept tableaux est présentée par un récitant qui déclame une suite de poèmes dont la métrique et les strophes varient. La « revue » fabule ainsi l'émergence et les métamorphoses de la chanson au fil des siècles. Liées au dieu Pan, ses origines imaginaires sont évoquées au premier tableau :

> Le dieu Pan, fatigué des éternelles luttes
> Qui transforment la Terre en un champ de combat,
> A cueilli des roseaux pour en faire des flûtes,
> Dont les frêles accents apaiseront les brutes.[1224]

Contrairement à la flûte de Pan, la lyre harmonieuse d'Orphée est écartée de ce nouveau mythe d'origine : « Il fallait aux chansons la palme du martyre, / Et la tête d'Orphée a roulé dans les flots. »[1225] La généalogie fantaisiste s'enclenche : les poèmes successifs évoquent l' « hymne lente et démesurée »[1226] du crocodile sacré des Egyptiens, la chanson celtique « frissonnante et sereine »[1227], et l'art lyrique arabe :

> Tandis que le plain-chant se voue à tous les saints,
> Et que la chanson semble morte,
> Voici que d'Arabie un bon vent la rapporte
> Dans la bouche des Sarrasins.[1228]

La chanson s'épanouit ensuite dans toutes les bouches et dans tous les contextes. La revue évoque entre autres les chants des troubadours, ceux des matelots, « le cantique de guerre ou le psaume d'amour »[1229] des Ligueurs, le chant « en faux-bourdon » du « choral de Luther »[1230], les mazarinades

[1223] *Ibid.*, p. 150.
[1224] Emile Goudeau, *La Chanson, revue poétique*, Paris, Paul Ollendorff, 1892, p. 1.
[1225] *Ibid.*, p. 3.
[1226] *Ibid.*, p. 5.
[1227] *Ibid.*, p. 11.
[1228] *Ibid.*, p. 16.
[1229] *Ibid.*, p. 22.
[1230] *Ibid.*, p. 22.

chantées par les princesses et les ducs, les « doux airs »[1231] des bergers et bergères d'un XVIIIème siècle rococo, la Marseillaise et les chants patriotiques, les « ran tan plan tire lire »[1232] des grognards, les vaudevilles... Les siècles et les décennies se succèdent, et l'hétéroclisme des figures convoquées s'accentue, de Pierre Dupont aux rosières enlacées aux pompiers, en passant par les bataillons d'Afrique. Le dernier tableau apparaît comme une explosion cacophonique de la chanson de cabaret. Dans un décor urbain enfumé et sillonné par « d'innombrables tuyaux d'usine », le récitant célèbre l'avènement des chansonniers, de la « musique échauffée » et des « chanson[s] ébouriffée[s] » :

> Ô Chanson, te voilà loin des forêts illustres,
> Alors que le dieu Pan charmait l'horizon vert !
> Tu vagis sous de vagues lustres
> Dans le sein de Paulus et d'Yvette Guilbert !
> Ô chanson-omnibus, tu sèmes des ramages
> De Batignolle à l'Odéon,
> Et de Courcelle au Panthéon ![1233]

Sous-titrée « revue poétique », cette pièce se distingue des revues « fantastiques » précédemment commentées par l'absence d'intrigue. Si artificielle et anecdotique fût-elle, l'intrigue des autres revues d'ombres fournissait des prétextes fictifs au périple des compères et leur situation initiale vraisemblable, ancrée dans l'espace-temps des spectateurs, conférait à leur voyage dans le passé une dimension véritablement merveilleuse. La revue de Dominique Bonnaud en revanche ne développe aucune fable et progresse chronologiquement : elle s'apparenterait donc davantage aux pièces d'ombres historiques (caractéristiques des répertoires de cabaret) qui consistent en une succession chronologique de tableaux commentés par un bonimenteur, un récitant ou chanteur.

La pièce de Henry Somm créée au théâtre du Chat noir (1886-1897), *De Cythère à Montmartre*, qui par bien des aspects s'avère proche de la « revue poétique » de Dominique Bonnaud, présente la même ambiguïté générique. Le sujet en est cette fois l'amour que les tenants d'une certaine mythologie montmartroise affectionnaient léger et frivole. La pièce dite « à grand spectacle » s'apparente à nouveau à une généalogie fabulée de cet amour bohème qui hériterait du sentimentalisme du XVIIIème siècle. D'après un texte de programme, la pièce commence avec le « défilé des petits maîtres et des petites-maîtresses embarqués pour Cythère à la suite de Watteau » et le départ des « pèlerins et pélerines en voyage pour ce pays du Tendre ». Mais cet amour « léger et tendre », « vêtu de satin et de broderie », change au cours du siècle des Lumières et devient, après la Révolution, « plus grave ». Ses aventures suivent ensuite celles des héros de roman et, après d'autres péripéties et métamorphoses, l'Amour reparaît à Montmartre : « La troupe joyeuse et folle, que nous avions vue

[1231] *Ibid.*, p. 31.
[1232] *Ibid.*, p. 37.
[1233] *Ibid.*, p. 48.

tout à l'heure avec des robes fleuries et les perruques poudrées de Watteau, la voici qui débarque à Montmartre aussi enrubannée que jadis […] Et en attendant d'autres transformations, l'amour immortel conduit le quadrille du bout de son arc d'or. »[1234] Comme *La Chanson*, *De Cythère à Montmartre* pourrait être sous-titrée « revue poétique », si on entend par cette formule, une traversée fantaisiste et fantasmée des époques, dont le thème, pourtant étroitement lié aux préoccupations d'un milieu artiste et bohème, acquiert une dimension plus universelle et atemporelle. Proches des revues « fantastiques » et apparentées aux pièces historiques qui reparcourent les âges au fil de fresques commentées, ces pièces restent polarisées par le présent et une très forte connivence avec leur public, sur lesquels elles fondent leurs principaux effets comiques.

I.B.4. Procédés saillants

Métamorphoses et accumulations

La métamorphose est un des procédés les plus anciens du théâtre d'ombres, également utilisé dans les théâtres de marionnettes et les autres spectacles de curiosités. En ombres, les métamorphoses se font au moyen de silhouettes particulières : certaines sont composées de deux figures, articulées à leur base par une charnière, afin de couvrir ou découvrir la plus petite des deux ; d'autres n'ont que la tête ou un membre qui, en fonction du mouvement, paraît ou disparaît derrière une autre tête, un autre membre. Ces silhouettes permettent de procéder rapidement à vue. Elles représentent des métamorphoses *stricto sensu* mais aussi diverses transformations. Elles comportent en elles-mêmes, dans la conjonction des deux figures articulées, des embryons de scènes merveilleuses, souvent burlesques (métamorphoses d'humain en animal, de jeune en vieillard, de maigre en gros...)[1235]. Elles pouvaient constituer, de manière autonome, un numéro de la soirée ou un intermède, dont le principal attrait résidait dans la transformation d'une figure en une autre[1236]. La pièce du magicien, que Séraphin

---

[1234] « *De Cythère à Montmartre*, pièce à grand spectacle en deux actes et vingt tableaux par Henry Somm, musique nouvelle et arrangée de M. Albert Tinchant », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, en 1889, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (40-YF-16).

[1235] On peut citer deux figures conservées à la Cinémathèque française : une figure en carton ajouré et coloré qui articule un ange ailé et deux personnages assis à côté de leurs doubles vêtus d'habits inquiétants (auteur inconnu, vers 1790, AP-94-1080) et une figure en métal articulée de Séraphin Dominique François ou Joseph François qui représente une femme se penchant et dissimulant son visage derrière une tête d'âne (postérieure à 1790, AP-94-1080). Le Münchner Stadtmuseum conserve aussi une figure en métal qui permet de rabattre un ventre sur la silhouette d'un homme mince (figure de France, vers 1800).

[1236] L'inventaire du répertoire de Séraphin établi dans l'ouvrage *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle...,* indique, après les titres des pièces : « Nous avons pensé qu'afin de présenter un aperçu complet des éléments divers dont se composait ce spectacle il n'était pas inutile de donner ici le tableau complet des figures de marionnettes

popularisa sous le nom de Rot(h)omago mais qui était déjà en vogue dans les théâtres d'ombres de la fin du XVIIIème siècle, était particulièrement propice aux métamorphoses. Un almanach anglais transcrivait ainsi le discours du sorcier :

> Depuis trente ans, doté de pouvoirs magiques, je règne en maître dans cette caverne moussue où, assisté d'agents invisibles, de démons terribles et de lutins nocturnes, j'ai, par mon pouvoir, transformé et métamorphosé en différentes formes ces murs rocailleux ; mais j'aimerais encore mieux connaître mon pouvoir le plus puissant, et satisfaire mes yeux avec de nouvelles merveilles. Faites venir l'éléphant énorme et encombrant ! — C'est bien — de vie et de chair, je te prive, et que le squelette apparaisse.[1237]

Cette substitution du corps vivant et charnu de l'animal par sa carcasse était très certainement réalisée au moyen d'une silhouette à métamorphoses, articulant la figure pleine et volumineuse du corps de l'animal à celle fine et ajourée du squelette. Une annonce du spectacle d'Ambroise (de 1775) présente ainsi le numéro attendu du sorcier : « [...] conclusion avec les amusantes METAMORPHOSES d'un MAGICIEN. »[1238] Christoph Breitrück (entre environ 1790 et 1810) proposait un numéro similaire avec ses automates : « Suivra : le sorcier chinois qui transforme les objets et donne aux spectateurs un immense plaisir par les nombreuses transformations qu'il produit. »[1239] A Barcelone, en 1801-1802, Jaume Chiarini avait aussi à son programme la pièce du magicien et ses métamorphoses[1240].

---

formant ce qu'on appelait en terme de métier : le 'jeu courant', et qui prenait sur l'affiche la désignation de : 'danses de caractère' ; ainsi que l'énumération des 'intermèdes' et des pièces mécaniques à 'métamorphoses'. » Après la liste des marionnettes utilisées pour le « jeu courant » et celle des « intermèdes », la liste des « métamorphoses » est donnée : « Le Pandour. La Baleine. La Fontaine. L'Âne savant. Le Serpent de mer. La Sorcière. » *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 30-32.

[1237]« *For thirty years, with magic powers invested, have I reigned supreme of this mossy cave, where, assisted by invisible agents, awful dæmons, and nightly sprites, I have transposed and metamorphosed, by my power, into different shapes these shelly walls ; yet fain would I mine utmost power know, and please mine eye with yet new wonders. Bring forth the huge and bulky elephant ! — 'Tis well — of life and flesh do I thee deprive, and nought but skeleton bones appear.* » Paragraphe « Les ombres chinoises » dans la partie « Anecdotes théâtrales » [*Theatrical Anecdotes*] dans William Oxberry, *The Theatrical Banquet or the Actor's Budget, Consisting of Monologues, Prologues, Adresses, Tales, etc. etc. Serious and Comic, Together with Collins's Evening Brush, and a Rare and Genuine Collection of Theatrical Anecdotes, Comic Songs, etc. etc.*, Londres, W. Calvers, 1809, p. 129-131.

[1238] « [...] *to conclude with the humorous METAMORPHOSES of a MAGICIAN, etc.* » Annonce pour un spectacle d'Ambroise et Brunn, « To the nobility and gentry. Mess. Ambroise and Brunn beg leave to give notice, that they will exhibit every day this week… », Londres, 1775, papier imprimé, exemplaire conservé à la Bodleian Library, John Johnson Collection (« Miniature Theatre 7 », 40b).

[1239] « *Darauf wird folgen : Der chinesische Zauberer, welcher Gegenstände verwandelt, und durch die vielen Veränderungen, die Zuschauer in ein ungemeines Vergnügen setzt.* » Annonce pour un spectacle de Christophe Breitrück à Augsburg, « Mit gnädigster Erlaubnitz wird Herr Christophe Breitrück... », reproduite dans Stephan Oettermann, Lars Rehben, *Bio-bibliographisches Lexikon zur Geschichte der Öffentlichen Vergnügen,* tapuscrit non corrigé à usage interne, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum, Gerolzhofen, p. 1772.

[1240] « En plus de l'ancien programme présenté par Frescara l'année précédente, il mit en scène *La casa de los patos* [la chasse aux canards], *El puente roto* [le pont cassé], *La niña azotada* [la fille battue], *El Campeador* [le Cid], le jeu de l'âne et de la poule, un magicien qui faisait différentes transformations [...]. » [*Ultra el vell programa presentat per Frescara l'any anterior, posava en escena* La caza de los patos*,* El puente roto*,* La niña azotada*,* El Campeador*, el jove de l'ase i la gallina, un màgic que feia diferents transformacions...*] Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, *op. cit.*, p. 60-61.

Attentif à cette grammaire populaire des métamorphoses, Alexander von Bernus, dans sa réécriture parodique et ludique du mythe de Don Juan (créée en 1907 aux Schwabinger Schattenspiele et publiée en 1910), ajoute les interventions du diable et de la Vertu, qui changent d'apparence à chaque entrée. Après la disparition de Don Juan, emporté par la statue du Commandeur dès le début de la pièce, le diable, encouragé par cette première prise, veut aussi tromper le confesseur de Donna Anna, puis Donna Anna elle-même. Sous les traits de Donna Anna, il attise le désir du religieux avant de l'entraîner en enfer. Il prend ensuite l'apparence du confesseur pour séduire Donna Anna qui, d'abord troublée, reste pourtant sourde aux conseils que lui donne la Vertu. Apparaissant sous les traits d'une hideuse vieille femme, la Vertu pouvait difficilement convaincre la jeune femme de l'écouter et celle-ci décide de suivre le diabolique confesseur. Ces métamorphoses n'étant pas représentées à vue, les silhouettes utilisées n'étaient pas mécanisées. L'une d'elle cependant, celle de Donna Anna, dissimule derrière son large jupon, un bras monstrueux qui, une fois levé, tend une main menaçante pour frapper le confesseur et punir sa passion coupable[1241].

Plus généralement, les péripéties qui jouent avec l'apparence des personnages (métamorphoses, transformations diverses, travestissements) sont récurrentes. Les contes et les mythes dont les pièces s'inspirent en sont déjà riches et choisis à dessein, afin d'en exploiter le potentiel comique et merveilleux. Tandis que les métamorphoses font plus directement écho aux spectacles de curiosités (que ces procédés essentiellement techniques et visuels caractérisent), les travestissements renvoient davantage aux farces et aux comédies. La limite pourtant, entre métamorphose et travestissement, peut être poreuse. La conjonction des deux permet de donner au numéro élémentaire des métamorphoses un développement dramatique plus conséquent. Les transformations en tout cas oscillent entre le déguisement burlesque et le changement magique de forme, et le jeu avec les apparences devient un moyen propice de mélanger les genres et les émotions.

En proposant une farce, qu'il sous-titre pourtant « pièce féerique », l'auteur de *La Manie corrigée ou Arlequin Pluton*, exploite cette ambiguïté. Dans cette pièce jouée aux Ombres chinoises, les personnages se déguisent et réaménagent le salon de M. Richard pour le transformer en enfers de pacotille et faire ainsi croire au personnage qu'il se réveille au royaume de Pluton. Le stratagème vise à l'effrayer, afin de le dissuader de se donner la mort. Le degré de travestissement (qui produit l'effet escompté) et les enfers burlesques représentés au troisième acte justifient le sous-titre : ils garantissent

[1241] Voir notamment de Dora Polster, la figure en carton articulée (Donna Anna avec un bras monstrueux caché derrière le jupon) pour la pièce *Don Juan, Eine moralische Szene mit einem unmoralischen Nachspiel* d'Alexander von Bernus, Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele, 94/97,4).

le spectacle et produisent une mise en abyme comique, telle que les goûtait le public coutumier des théâtres des boulevards[1242].

Dans *Thors Hammer* [le marteau de Thor] (publiée en 1908), une version dramatique et étoffée du *Þrymskviða* [chant de Thrymr] de l'Edda poétique[1243], Karl Wolfskehl exploite cette fois pleinement les ressources féeriques et comiques du mythe. En choisissant un épisode consacré aux ruses de Loki et au travestissement du dieu de la guerre, il propose une pièce qui, rythmée par diverses transformations, de la métamorphose au déguisement, mêle les codes du merveilleux épique et de la farce. Le travestissement en femmes de Thor et Loki se retrouve ainsi au cœur de la scène la plus longue et la plus marquante, celle où culmine le caractère comique et épique de la pièce. Les silhouettes utilisées pour représenter les dieux travestis sont des figures au contour assez vague, suggérant des habits amples, avec une tête sans détails anatomiques précis. Le déguisement partiel du dieu guerrier en future mariée provoque d'abord un dialogue comique entre le géant et Loki : tandis que le premier s'étonne de la faim ogresque de sa future épouse et de son regard effrayant, Loki invente diverses explications pour masquer l'imperfection du déguisement et le géant se laisse séduire par cette virile féminité... Le dévoilement de Thor constitue le coup de théâtre final (scène 4) :

> *Bruit, tonnerre, obscurité.*
>
> THOR.
> Voleur, receleur, tricheur,
> Ici, ici et ici ! Là, couché, lutin !
>
> LE GEANT.
> Thor l'Intriguant ! Ce royaume est à toi !
>
> THOR.
> Je détruis ton royaume
> Géants et trolls, engeance des grottes et des mers
> Je les pousse dans la tempête ! Tu as fait une tornade de glace !
> Les rochers se fendent devant moi ; le jour se lève !
> *(Il fait clair. Arc-en-ciel.)*
> Dieux, venez ! C'est votre Thor qui tient le marteau,
> Lancez votre arc coloré d'un monde à l'autre !
>
> LOKI.
> Même habillé en femme, c'est notre Thor le Victorieux ![1244]

[1242] Pierre-Siméon Caron, « La manie corrigée ou Arlequin Pluton, pièce féerique en trois actes », dans *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 199-227.

[1243] La *Þrymskviða* [chant de Þrymr] est composée de trente-deux strophes. Karl Wolfskehl en suit fidèlement le récit. « L'Edda poétique est un recueil anonyme de chants mythologiques et héroïques composés entre le VIIIème et le XIIIème siècle. C'est un trésor de renseignements sur le monde des dieux nordiques. » Patrick Guelpa, *Dieux et mythes nordiques*, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 34.

[1244] « Getös, Donner, Dunkel.
THOR.

Après avoir provoqué plusieurs situations cocasses, le travestissement permet *in fine* un dénouement spectaculaire. Le personnage de Loki apporte quant à lui une touche de malice. En lui donnant davantage la parole, Karl Wolfskehl en exploite le potentiel comique. Caractérisé dans la mythologie scandinave par ses métamorphoses et un tempérament rusé, Loki est dans la pièce le vecteur d'un merveilleux trivial, si ce n'est parodique. Sa transformation partielle en oiseau, au début de la pièce, l'illustre. Dans la première scène, il revêt le manteau de plumes de la déesse Freia, une veste magique qui doit lui permettre de voler. Mais le déguisement magique en messager-oiseau s'avère imparfait : sa silhouette en dieu volant est une figure humaine plus petite, simplement dotée d'une cape et, alors qu'il voudrait se débarrasser du « lourd tricot de plumes », Loki reste suspendu dans les airs (scène 3) :

HEIMDALL.
Un battement d'ailes !

THOR.
Où, je ne vois rien, où ?

HEIMDALL.
Je ne vois rien moi-même,
Mais je perçois comme un sifflement aigu dans l'air,
De plus en plus près.

THOR.
Merci Gardien, serait-ce Loki ?
Rapide comme le…

LOKI *(d'en haut).*
Le marteau échappe aux mains de Thor le Victorieux..

THOR.
Tu l'as ? Donne !

LOKI.
Je sais où il est.

Dieb, Hehler, Trugbold,
Hier und hier und hier ! da lieg, du Nachtmahr !
RIESE.
Ränke-Thor ! Dein das Reich !
THOR.
Dein Reich zerschmeiss ich,
Riesen und Trolle, Höhlen- und Meer-Gezücht
Schlag ich im Wetter ! Eissturm hast ausgebrauft !
Felsen zerknirschten vor mir ; hoch steht der Tag !
(Es wird Hell. Regenbogen.)
Götter herbei ! Den Hammer hält euer Thor,
Schwingt euch den bunten Bogen von Welt zu Welt !
LOKI.
Auch im Weiber-Gewand unser Sieger-Thor ! »
Karl Wolfskehl, *Thors Hammer*, Munich, Verlag der Schwabinger Schattenspiele, 1908, p. 43-44.

THOR.
Tu l'as ? Tu l'as vu ?

LOKI.
Laisse-moi d'abord quitter les airs et ce lourd tricot de plumes ![1245]

Ces transformations de toute nature (métamorphoses, travestissements plus ou moins parfaits, déguisements magiques...) adviennent rarement seules et sont fréquemment intégrées à des intrigues cumulatives. C'est le cas des adaptations burlesque de mythes comme les pièces *Thors Hammer* et *Don Juan* jouées aux Schwabinger Schattenspiele, et de la majorité des féeries comiques précédemment commentées, comme les pièces de magiciens ou *König Eginhard* de Justinus Kerner. L'enchaînement en cascade des métamorphoses constitue la principale trame de la féerie de Lemercier de Neuville, *Le Mariage de Bétinette*, où les transformations s'accumulent ou s'annulent, en fonction de l'expression prononcée. En jouant avec la réversibilité des formes, ce type de péripéties peut permettre de brouiller les lectures allégoriques. Par exemple, dans *Der unglückliche Franzose* [le malheureux Français] de Christian Brentano, le protagoniste Sauteauciel paraît tour à tour sous la forme d'un ours dansant la courante, une otarie, un oiseau et un gai luron prônant la liberté... Ce double ridicule de Napoléon, asservi, célébré ou pourchassé, est aussi risible qu'insaisissable. Les Etats européens sous les traits de « Mme Charmante », la Russie sous ceux d'un dresseur d'ours et les

---

[1245] « *HEIMDALL.*
Ein Flügelschlagen !
THOR.
Wo, ich sehe nichts, wo ?
HEIMDALL.
Ich sehe selbst nichts,
Aber ich spür, wies scharf pfeift durch die Luft,
Näher und näher.
THOR.
Dank Wächter, ists Loki ?
Schnell wie der...
LOKI (von oben).
Hammer saust aus Sieg-Thors Händen...

THOR.
Hast du ihn ? Gib !
LOKI.
Ich weiss, wo er ist.

THOR.
Hast ? Sahst ihn ?

LOKI.
Lass mich nur erst aus der Luft und aus den schweren
Feder-Gewirk ! » *Ibid.*, p. 25-26.

peuples assimilés à des spectateurs, participent tous à cette farce allégorique qui termine dans un monde à l'envers où c'est la queue du diable qui permet aux hommes de monter au ciel...

Mélange générique, imagerie hétéroclite, termes discordants

Les pièces comiques qui déploient leur intrigue dans un univers imaginaire, manifestement merveilleux et invraisemblable, se caractérisent par une grande liberté et diversité de tons. Le mélange des genres (féerie, épopée, vaudeville, farce, revue...) et des registres (comique/épique, ironique/lyrique...) leur est consubstantiel. Certaines pièces d'artistes, notamment celles des cabarets, accentuent le caractère composite des sujets et des univers de références convoqués. Pratique mineure, de plus en plus associée à l'enfance au cours du XIXème siècle, le théâtre d'ombres, qui restait en outre assimilé aux curiosités et aux variétés, fut, pour les auteurs, un moyen propice au déploiement d'imageries hétéroclites, exhibant leurs composantes hétérogènes.

La coexistence de différents genres dramatiques s'observe aisément dans l'ensemble de ces pièces. Parmi celles jouées aux Ombres chinoises, *Le Magicien Rothomago* (créée avant 1784) et *L'Île des perroquets* (créée après 1784 et publiée en 1875) présentent des décors et des ressorts merveilleux de féerie, mais empruntent leurs situations comiques, une manière d'écrire les dialogues et de sérialiser les péripéties, aux vaudevilles. Aux Schwabinger Schattenspiele, Karl Wolfskehl dans *Thors Hammer* (publiée en 1908) mélange constamment les registres tandis que Alexander von Bernus, dans *St. Anton oder Der Heiligenschein* (publiée en 1910), opère une bascule soudaine de la moralité vers la farce. Cette bascule est symbolisée par une substitution, celle de l'ermite par le voyageur Hanswurst qui, à son insu, devient le protagoniste d'une pièce dont il ne connaît pas le rôle. Hanswurst trompe ainsi le diable sans le savoir et entrave les plans de Pluton, empêchant ce faisant au mystère de s'accomplir conformément à la légende. Sa comédie est délimitée par le départ et le retour de l'ermite, et par les deux monologues qu'il prononce. Ainsi encadrée, la tromperie involontaire d'Hanswurst farcit littéralement la moralité d'une séquence de plaisirs et de jouissance insouciante : Hanswurst y profite de la table garnie, de la couche moelleuse et des exquises formes féminines auxquelles l'ermite aurait dû résister. Dans *Venise ou la Lagune de miel*, la combinaison générique consiste à emboîter une revue dans un drame sentimental. Jouée au cabaret de la Lune rousse (ouvert entre 1904 et 1914), la pièce est une romance parodique (en prose) qui enchâsse une revue satirique (en vers). Le récitant y relate le voyage de noces de Ferdinand et Isabelle, présenté comme décisif pour Ferdinand « jeune homme naïf et que la vie n'a pas encore dessalé »[1246] (tableau 1). Après la nuit fébrile des jeunes époux dans le

[1246] Numa Blès (texte), Abel Truchet (dessin), *Venise ou la Lagune de miel, pièce d'ombres en six tableaux*, Paris, *op. cit.*, [non paginée].

train (tableau 2) et avant la romantique et concluante promenade en gondole (tableau 4), le troisième tableau constitue un intermède satirique au cours duquel on voit passer les badauds de la place Saint-Marc. La revue fait se succéder des types variés : des dentellières (« vestales / un peu sales »), des officiers, deux russes à l' « air emprunté », un britannique « flegmatique », une « horde de barbares » venue engloutir les macaronis, une impudique danseuse... En éclipsant provisoirement le voyage des jeunes époux, ce développement hétérogène renforce la parodie et contribue à désenchanter les représentations idéalisées et romantiques de Venise. La satire, en abusant des stéréotypes, brosse des types caricaturaux voire repoussants, et leste la pièce d'une critique plus incisive, non exempte d'orgueil national et de mépris de classe, contre le théâtre factice que seraient devenues Venise et sa faune de touristes.

En guise de dénouement, Fernand Fau, dans *Cruelle Enigme* (créée au Chat noir), crée aussi une surprenante bascule générique entre une intrigue de vaudeville policier et une fin fantastique. L'intrigue commence « 3 rue Paon », dans plusieurs appartements simultanément représentés à l'écran, avant de se poursuivre sur les toits de la ville, avec la lune en fond. La composition de la pièce repose sur le contraste entre la banalité des scènes domestiques du début, qui renverraient à l'exposition d'une comédie de mœurs ou d'un drame naturaliste, et le décor fantastique de la fin. Un texte de programme décrit ainsi la situation initiale, à l'intérieur des appartements :

> Au rez-de-chaussée, M. Ventremol et son ami Renardeau font paisiblement leur partie de billard, tandis que la concierge donne à son matou quelques leçons de bonne tenue.
> Au premier, pendant que la bonne roucoule avec son troubade, les Dufour ont organisé une petite sauterie. On a invité ces demoiselles Dupontin. L'aînée est au piano et joue *Sultan-Polka*.
> Au second, Mlle Léocadie, fleuriste, se dispose à se mettre au lit. Incommodée sans doute par quelque insecte, elle laisse voir une partie de ses charmes. Embusqué derrière le trou de la serrure, Dupied, célibataire endurci, jouit avidement de ce spectacle.
> Au troisième, Jules, le commis de M. Ventremol, ronfle lourdement. Dans le logement contigu, le père et la mère Flambard lisent leur journal.[1247]

La course qui s'engage ensuite, après l'irruption de quatre voyous, s'achève par une échappée merveilleuse et le gag final, où un policer culbute, clôt l'intrigue sur une toile de fond fantastique :

> Alors commence une ronde infernale. Les cheminées, levant les bras et louchant horriblement, se mettent à danser sur les toits, et les sergots, plus morts que vifs, prennent enfin le parti de redescendre.[1248]

Le caractère composite de ces pièces est aussi dû à l'hétéroclisme des motifs et des références convoquées. C'est le cas notamment des revues « fantastiques » qui exhibent les anachronismes et les

[1247] « *Cruelle Enigme*, pantomime burlesque par Fernand Fau », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-13783).
[1248] *Loc. cit.*

collages invraisemblables. De manière comparable, la « légende néo-grecque » *Ulysse à Montmartre*, jouée en 1910 au cabaret de la Lune rousse, mêle allègrement la mythologie à des personnalités, des quartiers et des réalités contemporaines des auteurs. L'*Odyssée* est cavalièrement résumée dans le prologue qui en réduit l'enjeu à la chasteté d'Ulysse, mise à mal lors de son séjour à Montmartre :

> Mesdames, mes gentilhommes, [...] Montmartre fut découvert par les Grecs voici bientôt trois mille ans, et cela ne nous rajeunit pas. Il était réservé au plus avisé des héros d'Homère, au subtil Ulysse, de découvrir cette Butte fameuse où sa vertu devait, — comme vous allez le voir par la suite, — trébucher pour la première fois...[1249]

Tout devient ensuite prétexte à des anachronismes burlesques et à des attelages comiques :

> LE RECITANT. [...]
> Un vendeur d'éphéméris passe en criant des titres sensationnels.
>
> *(Dans le théâtre) Demandez !... Dernières nouvelles... La prise de Troie... L'arrestation de Priam... Le satyre de l'Acropole !... Horribles détails !*[1250]

On voit également passer Agathé et Agathos, « une petite bonne et son hoplite »[1251], et une étonnante voiture :

> [...] un hippo taxi, — de hippo : voiture, et taxi : cheval, — conduit par le cocher Autodémon qui connut des jours plus glorieux et conduisit jadis le fameux quadrige du Moulin rouge.[1252]

Ulysse et ses hommes s'aventurent dans tous les lieux de plaisir du quartier : on s'« oint » le corps « des parfums de Bacharas »[1253], on s'enlace sur des « tricliniums »[1254]... Bien qu'une statue de Minerve veille sur les bordels de la Butte et conseille à l'une des prostituées de prendre un « train pour Lesbos »[1255], les femmes tombent enceintes. Le récitant peut alors revendiquer l'illustre ascendance des poètes montmartrois... La pièce bricole ainsi un mythe d'origine burlesque émaillé d'allusions graveleuses. Les auteurs multiplient les anachronismes désinvoltes et les télescopages bizarres que symbolise le « cocher Autodémon », cet Apollon de music-hall, conduisant à la fois son char et les danses du Moulin Rouge.

Au théâtre du Sapajou en 1896, le peintre Maurice Potter, dans *Un mariage au désert*, assemble une imagerie tout aussi hétéroclite, en faisant évoluer dans un décor oriental des personnages de vaudeville. Cette pièce héroï-comique retrace les péripéties de la famille Plumcake qui, arrivée à Biskra,

---

[1249] Numa Blès, Dominique Bonnaud et Lucien Boyer (texte), Giffey et Gyaniny (dessin), *Ulysse à Montmartre, légende néo-grecque en un prologue et trois tableaux*, Paris, Société d'éditions de la Lune rousse, 1910, p. 8.
[1250] *Ibid.*, p. 13.
[1251] *Ibid.*, p. 14.
[1252] *Loc. cit.*
[1253] *Ibid.*, p. 23.
[1254] *Ibid.*, p. 29.
[1255] *Ibid.*, p. 28.

doit se rendre aux noces de leur fille, miss Maud, dont les cérémonies se tiennent en plein Sahara. Le cheminement vers l'oasis des festivités est retardé : on croise un lion, on se perd, une caravane passe et sauve les égarés. Grandiose, la cérémonie finale peut enfin déployer son défilé et ses danses. A propos de cette pièce Jules Cougnard écrit : « Maurice Potter présente une suite d'épisodes tirés de la vie arabe, que ce peintre connaît admirablement, pour l'avoir longtemps pratiquée. » Il s'agit selon lui d'« une intrigue légère, dont une mignonne Anglaise, miss Maud, est l'héroïne »[1256]. Tous les ingrédients de l'orientalisme s'y mêlent : le décor désertique, avec sa faune exotique et ses caravanes, les costumes chatoyants des danseuses d'Ouled Naïl, les musiques (nouba) et la cuisine typifiée (loukoum, couscous). L'utilisation de silhouettes colorées accentuait le caractère pittoresque de cet Orient de fantaisie :

> Et d'abord, un grand nombre de ces figures sont en couleur, ce qui donne à la pièce un attrait spécial. Il faut tirer hors de pair, comme supérieurement réussi, le sixième tableau, dans lequel défilent une caravane multicolore, et des ratakoums et des bourricots, et des tirailleurs algériens, des chevaux, des méharis, des joueurs de flûte, et des maugrabins aux burnous flottants, dans un grouillement pittoresque et amusant au possible. A citer aussi, dans une note plus sobre, l'effet de lune dans le désert, la nuit ; puis Biskra en été, avec l'apparition du muezzin, dont notre ami Pierre Meï dit la prière avec toute l'onction d'un vrai fils de l'Islam.[1257]

L'apparition de tirailleurs algériens et la chanson de *La Casquette de Bugeaud* (écrite en 1844 et devenue un chant militaire de l'armée d'Afrique) rappellent néanmoins le contexte colonial de la conquête de l'Algérie[1258]. Les détails réalistes et historiques se mêlent ainsi à l'exotisme fantasmé. L'ensemble compose le fond dépaysant sur lequel se découpent les silhouettes vaudevillesques de la famille Plumcake.

Raphaël Landoy écrit aussi pour le théâtre du Diable au corps une fantaisie aux univers de références composites. Dans *Godefroid de Bouillon à travers les âges* (programme de septembre 1896) il combine singulièrement la matrice des pièces lyriques et épiques du Chat noir à celle d'une leçon parodique d'Histoire et de sciences naturelles. Sous-titrée « fantaisie lyrique en sept tableaux », la pièce était introduite par le boniment d'Adolphe Lemesre qu'un journaliste restitue ainsi :

> On baisse le gaz et on lève la toile. M. Lemesre nous apprend, dans un boniment aussi spirituel que philosophique, que tout ce qui est, a toujours existé ; rien ne se crée, tout se transforme. Donc, ce que nous voyons de nos jours a toujours été en puissance, depuis l'origine du mouvement cosmique : la terre, et sur cette terre, la bonne ville de Bruxelles avec Godefroid de Bouillon et M. Buls. Retournons aux causes antérieures, et assistons à la formation embryonnaire de la fameuse statue équestre qui est l'ornement de la place Royale. Il a dit.[1259]

[1256] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou, pièces nouvelles », *Journal officiel illustré de l'Exposition nationale suisse de Genève*, 11 septembre 1896.
[1257] Art. cité.
[1258] L'absence de texte empêche de savoir plus précisément le traitement dont ils faisaient l'objet.
[1259] [auteur inconnu] « Au Diable au corps », *La Jeune Belgique*, 19 septembre 1896.

Les tableaux représentent avec désinvolture non pas la geste de Godefroid de Bouillon mais les étapes de construction de sa statue équestre. L'histoire qui commence aux temps géologiques primitifs et s'achève avec l'apothéose contemporaine de la ville, fabule ainsi les étapes nécessaires à la fabrication de la statue, depuis la formation des premières roches jusqu'à son érection finale sur la place royale de Bruxelles. La traversée temporelle que souligne les titres (« La période primitive », « La période carbonifère », « L'âge de pierre », « Jules César », « Les croisées », « La zone neutre », « Bruxelles-Port-de-Mer ») est analogue à celle que proposait *Le Sphinx*, une des pièces à succès du Chat noir. Mais tandis que dans *Le Sphinx*, la profondeur temporelle était source de lyrisme et de contemplation méditative, elle suscite la dérision dans la pièce de Raphaël Landoy. Un compte rendu précis paru dans *La Jeune Belgique* le laisse du moins supposer :

> *Premier tableau.* Nous sommes à la période on ne peut plus primitive, à l'époque paléozoïque qui ouvre les temps géologiques. Les auteurs ont une bonne mémoire. M. Jules Baur chante d'une voix d'opéra, bien nette et bien stylée, les avatars de Godefroid de Bouillon. Sur l'écran, dans l'Océan universel qui recouvre l'écorce terrestre des brachiopodes, des bryozoaires et des trilobites, s'agitent et M. Lemesre les mène. La matière en fusion refroidie laisse deviner un bloc de pierre qui sera plus tard le socle de qui vous savez.
> *Deuxième tableau.* Un merveilleux paysage de l'époque houillère destiné à devenir, dans un avenir reculé, le bassin de Charleroi. Au milieu de gracieuses fougères évoluent avec grâce et agilité les ptérodactyles, les plésiosaures et les doux iguanodons. La roche, tout à l'heure en formation, a pris corps, elle apparaît comme une belle pierre de taille. Le cheval maintenant.
> *Troisième tableau.* L'âge de pierre. L'homme tout nu passe, monté sur la plus belle conquête qu'il ait jamais faite ; et déjà l'on reconnaît notre sympathique bourgmestre qui doit, dans la suite, se substituer à Godefroid.
> Au *Quatrième tableau*, nous rencontrons Jules César qui, non content d'écrire, pour ennuyer les ennemis des classiques païens, son *De bello gallico*, vient poser en vainqueur pour la future statue de la place Royale. Au *Cinquième tableau*, les croisés proclament Godefroid, roi de Jérusalem. Nous entrons d'un bond dans l'histoire contemporaine. Le héros se dresse cavalièrement au sein de notre cité, devant l'œil ébloui des gardes civiques qui défendent la zone neutre. Enfin, l'apothéose, Bruxelles-Port de-Mer, avec tous les bateaux montés par les Bruxellois.[1260]

Dans un article consacré à Raphaël Landoy, Paul Aron éclaircit les références qui se mêlent et constituent le substrat comique de la pièce :

> Le boniment initial de Lemesre se fonde sur le discours savant d'une préhistoire en voie de vulgarisation. Dans la seconde moitié du siècle de nombreuses conférences et débats scientifiques tracent le devenir de l'évolution humaine depuis ses débuts. La popularisation des termes savants (trilobites, iguanodons) accompagne ce mouvement, d'autant que la découverte des iguanodons de Bernissart (1878) est encore dans tous les esprits. Au même moment, Rosny aîné écrit ses récits préhistoriques (*Vamireh*, 1892) et Fernand Cormon peint la décoration murale de l'amphithéâtre de paléontologie de Paris (inauguré en 1898). Le darwinisme fait partie de l'idéologie des milieux laïcs et il est difficile de ne pas voir dans le « Il a dit » qui clôture l'introduction une formule du discours maçonnique. Une grande part des effets comiques sont liés aux transpositions temporelles, le bourgmestre déjà présent à l'âge de pierre, la statue élaborée dès les temps les plus reculés. La culture musicale des spectateurs (Faust), leurs

[1260] [auteur inconnu] « Au Diable au corps », *La Jeune Belgique*, 19 septembre 1896.

> souvenirs scolaires (Jules César), l'actualité théâtrale et politique (Bruxelles port de mer ; l'allusion au journal *Le Petit Bleu*) sont également mobilisés.[1261]

Dans les pièces de cabaret, cette poétique hétéroclite opère également à l'échelle des phrases et des syntagmes. On constate en effet un usage récurrent de lexiques discordants, que ce soit dans les citations fragmentaires, les pastiches des comptes rendus ou les discours publiés de récitants. Au Chat noir (1886-1897), les textes de programme (que l'on peut lire comme des présentations poétiques, qui fournissent des indications sur la composition des pièces et le style de leur boniment, voire comme des versions possibles de ce dernier) sont également riches de calembours qui jouent avec la polysémie et la connotation des mots et sur la contiguïté étonnante de termes. Un texte de programme de *La Conquête de la lune* laisse par exemple imaginer la description déroutante que devait susciter le décor :

> Le paysage lui-même est devenu égalitaire. La route s'allonge indéfiniment, bordée, à intervalles égaux, de peupliers systématiques. Calme et sereine, la lune éclaire économiquement des êtres identiques et quelconques [...].[1262]

Les différents modalisateurs (« indéfiniment », « à intervalles égaux », « systématiques », « économiques », « identiques et quelconques ») rendent étrangement abstraits et irréels les lieux. Le lexique mathématique et philosophique contamine la description du paysage au clair de lune dont le caractère pittoresque et lyrique se limite à quelques éléments (la route, les peupliers, la lune « calme et sereine »). Le texte de programme de la revue *Au Parnasse* de Jean Goudezki mime aussi le discours d'un bonimenteur qui émaillerait son propos de lexiques antithétiques, les isotopies croisées étant celles plus convenues de l'art antique et du journalisme :

> [Le Poète] a supplié les Muses, en des invocations nombreuses, de lui révéler la formule de l'Art nouveau.
> Naturellement elles n'ont pas répondu.
> Alors il va les interviewer.[1263]

L' « interview » convoque soudainement la société moderne et médiatique, après l'évocation antique du poète invoquant les Muses. L'actualisation, qui rend très concrète et prosaïque le phénomène insaisissable de l'inspiration, est accentuée par l'anglicisme. On retrouve cet usage ironique des termes anglais dans *Venise ou la Lagune de miel* (créée à la Lune rousse) : le deuxième tableau, qui représente le voyage en train de nuit des deux époux, est intitulé « Le *sleeping* » et les aquarellistes de la place

---

[1261] Paul Aron, « Raphaël Landoy et le *Diable au corps*, les correspondants belges du *Chat noir* », dans Caroline Crépiat, Denis Saint-Amand, Julien Schuh (dir.), *Poétique du Chat noir (1882-1897)*, *op. cit.*, p. 381.

[1262] « *La Conquête de la lune*, Miquel Utrillo », texte imprimé dans un programme du Théâtre des ombres parisiennes pour l'Exposition universelle de Chicago, imprimé à Paris, par Léon Vanier, en 1893, exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France.

[1263] « *Au Parnasse*, revue en trois tableaux de Jean Goudezki, dessins de Fernand Fau », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Kugelmann, en 1896, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-13787).

Saint-Marc peignent « à l'aide des *watercolours* ». Bien qu'ils n'emploient pas le terme *comfort*, utilisé notamment par Alphonse Allais pour moquer l'industrialisation avancée de la société anglaise (qui nourrissait alors les ressentiments et les railleries anglophobes)[1264], les auteurs partageaient le même stéréotype. C'est manifestement le confort « anglais » qui est raillé à travers la gondole « moelleuse » choisie par Frédéric. L'embarcation ainsi qualifiée juxtapose à l'image idéalisée et atemporelle d'une Venise romantique et médiévale, les idéaux matérialistes d'une classe urbaine et bourgeoise : « Il a loué la plus moelleuse des gondoles du quai des Esclavons — célérité, discrétion, eau chaude et eau froide, lumière électrique. »[1265]

[1264] Alphonse Allais intitule un de ces récits courts « Comfort ». D'emblée antiphrastique, la nouvelle commence ainsi : « Je ne sais pas si vous êtes comme moi, mais j'adore l'Angleterre. » Alphonse Allais, « Comfort », *A se tordre*, édition établie, présentée et annotée par Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 159-160.

[1265] Numa Blès (texte), Abel Truchet (dessin), *Venise ou la Lagune de miel, pièce d'ombres en six tableaux*, *op. cit.*, [non paginé].

II. Emerveiller

Le primat des images

L'étonnement du spectateur est, avec le rire, l'autre effet qui a manifestement déterminé la composition et les procédés de la majorité des pièces du corpus. On pense en premier lieu aux scènes de tempêtes et de batailles, aux représentations de miracles... Les thèmes et les genres concernés outrepassent le « pays des merveilles » et les moralités féeriques destinées à des publics considérés comme immatures et crédules. Il s'agit de pièces dont les sujets variés (de la faune exotique à la grandeur des civilisations passées) relèvent de la « merveille » au sens premier et fort du terme. Issue du latin « *mirabilia* » (qui servait notamment dans le langage d'Eglise à désigner les « miracles » et les « hauts faits »), la merveille référait dans les textes du Moyen Âge à des actions extraordinaires, dignes d'admiration ou de crainte, avant que l'usage n'atténue et ne restreigne son sens. On utilisera le terme conformément à ces significations anciennes, religieuses et épiques, et à son acception initiale plus large d'« évènement ou de chose qui cause un vif étonnement par son caractère étrange et extraordinaire » [1266]. Il en sera de même pour ses dérivés, notamment « émerveiller » et « émerveillement ». Le registre merveilleux devra donc essentiellement être compris comme celui de l'admiration et de l'étonnement (parfois non dénué de crainte).

Souvent combiné à des procédés comiques, il prédomine dans les pièces où la dimension visuelle et symbolique prime, autrement dit, dans les pièces où l'image, comme artefact visuel et figure poétique, est la principale ressource expressive. Il peut s'agir soit de pièces écrites pour des représentations sophistiquées, susceptibles d'en déployer visuellement l'imagerie, soit de textes symboliquement riches et évocateurs, mais destinés à des dispositifs techniquement plus modestes. La fonction structurante et esthétique des images plastiques ou rhétoriques est souvent renforcée par l'importance des autres composantes sensibles et sensorielles de la représentation, notamment par la musique et le chant.

Si les différentes configurations énonciatives des pièces à merveilles sont les mêmes que celles des pièces comiques, la proportion de pièces chantées est bien plus conséquente. La musique a toujours eu une importance dans les spectacles d'ombres : elle pouvait se substituer à la parole pour accompagner des cortèges de caractères ou des danses grotesques. Oratorios, *Lieder* et petits drames lyriques sont néanmoins caractéristiques des théâtres d'ombres de cabarets puis, à leur suite, de séances privées chez les particuliers. La majorité prend la forme de *Lieder*, autrement dit de poèmes

[1266] Définition du *Trésor linguistique de la langue française*, en ligne.

chantés, accompagnés au piano ou par une formation instrumentale réduite. Le chanteur se substitue au récitant et, comme celui-ci, son propos alterne entre narration, discours rapportés, digressions lyriques, méditatives, etc. Certaines pièces chantées peuvent s'apparenter à des oratorios ou à de petits drames lyriques, composés de solos, de duos et de passages chorals : ce sont les ombres elles-mêmes qui chantent et non un chanteur-énonciateur intermédiaire. On adaptera en conséquence la terminologie : le chanteur en charge du récit sera appelé chanteur-récitant dans le cas des formations à plusieurs voix, et simplement chanteur dans le cas des formations simples.

Contrairement aux pièces comiques, les différentes configurations énonciatives recoupent en partie les différentes nuances de merveilleux. On distinguera d'abord les pièces qui représentent les merveilles du monde humain et naturel (paysages, ciels, villes, cortèges, animaux...). Souvent réductibles à une exposition de figures et de décors, ces pièces non dialoguées sont présentées par un bonimenteur, un récitant ou un chanteur. Les merveilles de la Bible, des contes et des légendes font l'objet d'un autre ensemble de pièces dont les configurations énonciatives sont très dépendantes des répertoires : les légendes jouées dans les cabarets furent majoritairement présentées par des chanteurs qui interprétaient un poème narratif pendant que les tableaux paraissaient à l'écran ; les féeries des Schwabinger Schattenspiele et beaucoup de livrets destinés au théâtre domestique, hormis ceux des éditeurs francophones qui imitèrent le Chat noir, étaient en revanche des pièces dialoguées. Ces pièces qui exploitent le symbolisme des fables réécrites peuvent plus ou moins convertir leur substrat moral ou dogmatique en religiosité poétique. La merveille épique enfin, celle accomplie par les héros et les peuples, est célébrée dans des pièces d'ombres écrites à la fin du XIXème siècle, qui intègrent toutes un énonciateur intermédiaire (bonimenteur, récitant ou chanteur).

II.A. Le spectacle du monde

Que ce soit le déchaînement des éléments, la beauté de la nature ou la diversité des êtres vivants, le spectacle du monde inspire les théâtres d'ombres depuis la fin du XVIIIème siècle *a minima* (probablement depuis bien plus longtemps). L'origine de ces spectacles est multiple mais deux filiations peuvent être suggérées. Les scènes de naufrage et les défilés d'animaux étaient déjà des thèmes privilégiés des théâtres d'ombres arabes et turcs. Les nombreuses silhouettes d'animaux et de navires conçues pour ces spectacles en témoignent, tout comme les descriptions citées par Metin And.

> Ces séquences visuelles sont caractéristiques des tout premiers jeux d'ombres arabes. Umar ibn al-Farid, dans son livre *Ta'iyyat al-kubra*, datant du début du douzième siècle, nous décrit en détail les jeux d'ombres que l'on pouvait voir à son époque. Il dépeint les thèmes suivants : « oiseaux gazouillant dans les branches », « chameaux traversant le désert », « navires traversant rapidement des eaux profondes et dangereuses », « deux armées, l'une sur terre, l'autre sur mer, multitudes d'hommes, vêtus dans toute leur splendeur d'armures de fer ; soldats défendant plusieurs places avec leurs seules épées et leurs

> lances », [...] « des monstres voraces détruisent des bateaux en pleine mer », « des lions, dans la jungle, attrapent leurs proies », « dans les airs, quelques oiseaux », « dans des régions sauvages, combats d'animaux... ».
> Cette tradition de séquences visuelles où évoluent en particulier des animaux, survécut jusqu'au dix-neuvième siècle dans le théâtre d'ombres turc, sous la forme de pasquinades diverses. Par exemple, au dix-septième siècle, un voyageur italien, Cornelio Magni, dans son livre sur la Turquie, décrivait d'abord le théâtre de marionnettes puis le théâtre d'ombres, et il en parlait ainsi : « avec une source lumineuse derrière l'écran, on voyait des hommes, des arbres, des chevaux, des chameaux et autres animaux, avec beaucoup de scènes de combats ».[1267]

Ces spectacles ont peut-être inspiré les montreurs d'ombres venus de la péninsule italienne. Des séquences comparables, présentées à Paris, Francfort, Londres ou Barcelone, laissent supposer cette première filiation. La seconde concernerait les autres spectacles de curiosités. Les catastrophes naturelles, les paysages lointains ou les animaux exotiques étaient des thèmes également très prisés des boîtes optiques, des lanternes magiques, des tableaux mécaniques... Leur succès et leur diffusion via les entrepreneurs itinérants eurent une influence certaine sur la manière dont ces sujets furent ensuite abordés par les montreurs d'ombres (mais aussi la peinture, le théâtre...). Les approches étaient similaires : l'accent était mis sur le caractère extraordinaire des scènes représentées, et sur les composantes visuelles et techniques du spectacle. Selon les publics et les contextes, un bonimenteur ou un récitant pouvait diversement gloser les images proposées, en développant avec emphase des descriptions pittoresques, des remarques édifiantes, religieuses ou pseudo-scientifiques. Ces commentaires (improvisés, récités ou chantés) prennent appui sur les tableaux qui paraissent : ce sont ces séquences visuelles qui structurent les pièces.

II.A.1. Tableaux et panoramas commentés

D'après les annonces publiées dans *Le Journal de Paris*, une « Tempête de mer » fut plusieurs fois à l'affiche des Ombres chinoises en avril 1785[1268]. Avec son théâtre d'ombres ou ses automates, Christoph Breitrück (vers 1790-1810) présenta aussi une marine mouvementée :

[1267] Metin And, *Karagöz, théâtre d'ombres turc*, *op. cit.*, p. 33-34. Concernant le témoignage d'Ibn al-Farid, l'auteur renvoie à la traduction anglaise Nicholson, *Studies Islamic Mysticism*, Cambridge, 1921, p. 189. Le témoignage du voyageur italien est extrait de Cornelio Magni, *Il piu curioso e vage della Turchia*, Parme, 1704, p. 15-16.

[1268] Voici deux exemples d'annonce : « Aujourd'hui vingt-deux, à sept heures et demie, *La Tempête de mer et les Poissardes* ; dans les entr'actes, un musicien jouera de quatre instruments à la fois. » (*Le Journal de Paris*, 22 avril 1785) ; « Aujourd'hui onze, à sept heures, *Grande Tempête de mer et le Pellerin attaqué dans la forêt*, ornée de ses agréments. » (*Le Journal de Paris*, 11 avril 1785).

> Enfin, il y aura la tempête et le naufrage, où un navire sera évidemment détruit par le tonnerre, la foudre et la pluie, et où les gens chercheront à se sauver, mais seront emportés par la mer.[1269]

Repris d'un dispositif à l'autre, des automates aux ombres, et inversement, la tempête s'est imposée comme une topique spectaculaire spécifique qui distingue les pièces à effets. On en retrouve cependant dans tout type de pièces (épiques, burlesques, lyriques...), ainsi que dans les projections de lanterne magique, les tableaux mouvants de l'Eidophusikon à Londres, les spectacles de marionnettes et le théâtre d'acteurs. Dans les programmes des montreurs d'ombres de la fin du XVIIIème siècle, ces scènes de tempêtes pouvaient être présentées à part, comme un intermède ou un tableau unique. Grâce aux mouvements mécanisés des figures ou des décors, et grâce aux effets sonores et lumineux, elles étaient devenues suffisamment spectaculaires pour être attractives en tant que scènes autonomes. Leur occurrence dans les programmes nous rappelle précisément que l'attrait de certaines séances était moins lié à l'ombre et à l'utilisation de silhouettes qu'à l'animation lumineuse ou mécanique des figures et des décors projetés. Dans certains témoignages en effet, les ombres paraissent anecdotiques et ces effets visuels semblent primer :

> Rien n'offre une apparence plus trompeuse que le spectacle d'ombres chinoises avec lequel M. Cavalieri a donné, l'année dernière (1797), sur le théâtre de M. Ritters von Pinetti à Berlin, des représentations qui ont suscité le plus grand étonnement. A l'endroit qui représente le ciel, le spectateur voit le coucher de la lune et le lever du soleil, d'une manière si naturelle qu'il ne sait pas s'il doit se fier à ses propres yeux. Il permet également de présenter, de manière très naturelle, différents animaux et différentes figures de personnes vivantes ou décédées, ainsi que le spectacle d'une averse et d'un orage de grêle.[1270]

De même, Jaume Chiarini à Barcelone en 1801-1802 « mit en scène [...] une tempête en mer où l'on voyait des vaisseaux et des galères se percutant les uns contre les autres et des marins fuyant à la nage ; on entendait le bruissement de la pluie et la rumeur du tonnerre, et on voyait les éclairs et la grêle tomber du ciel » [1271].

[1269] « *Zulegt wird sich zeigen : Sturm und Schiffbruch wo, ein Schiff von Donner, Blitz und Regen ganz natürlich zu Grande geben wird und die Leute sich zu retten suchen, aber vom Meer fortgerissen werden.* » Annonce pour un spectacle de Christophe Breitrück à Augsburg, « Mit gnädigster Erlaubnitz wird Herr Christophe Breitrück... », reproduite dans Stephan Oettermann, Lars Rehben, *Bio-bibliographisches Lexikon zur Geschichte der Öffentlichen Vergnüngen,* tapuscrit non corrigé à usage interne, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum, Gerolzhofen, p. 1772.

[1270] « *Nichts gewährt wohl eine täuschendere Erscheinung, als das chinesische Schattenspiel, womit der Herr Cavalieri auf dem Theater des Herrn Ritters von Pinetti zu Berlin, in dem verwichenen Jahre (1797) Vorstellungen gegeben hat, die das grösste Erstaunen erregt haben. In der Gegend, welche den Himmel vorstellt, sieht der Zuschauer den Untergang des Mondes, und den Aufgang der Sonne so natürlich, dass er nicht weiss, ob er seinen eigenen Augen trauen soll. Auch können dadurch verschiedene Thiere und Gestalten von lebenden und verstorbenen Personen, wie auch das Schauspiel eines Platzregens und eines Hagelwetters, sehr natürlich vorgestellt werden.* » Johann Heinrich Helmuth, *Volksnaturlehre zur Dämpfung des Superglauben*, Braunschweig, 1798, p. 45. Cité dans Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters, op. cit.*, p. 118.

[1271] « En plus de l'ancien programme présenté par Frescara l'année précédente, il mit en scène *La casa de los patos* [la chasse aux canards], *El puente roto* [le pont cassé], *La niña azotada* [la fille battue], *El Campeador* [le Cid], le jeu de l'âne et de la poule, un magicien qui faisait différentes transformations, une tempête en mer où

Le théâtre du Chat noir (1886-1897) fut la quintessence de ces spectacles dont le dispositif était à mi-chemin entre le théâtre mécanique, le théâtre d'ombres et la lanterne magique. La pièce *Clairs de lune* (publiée en 1897), dont Henri Rivière réalisa les décors et George Fragerolle le poème et la musique, en est l'exemple prototypique. La pièce est composée de six tableaux (« Les bois », « Les monts », « Les remparts », « La plaine, « La mer », « Les anges ») qui partagent un cadre temporel et un motif communs : la nuit et la lune fondent seules l'unité de la pièce et permettent de tisser des liens ténus entre les tableaux. Le spectateur voit se succéder différents paysages nocturnes où s'animent quelques présences furtives : des oiseaux dont le gazouillement s'amuït, des pâtres qui marchent et chantent pour chasser les vautours, un paysan et une mère endeuillée qui craignent la guerre, des amoureux qui « causent »[1272] et qui rêvent , des matelots sauvés de la tempête, des vœux et des anges qui « escaladent l'azur »[1273]. D'après les décors reproduits dans l'album de la pièce[1274], les fonds (leurs différents plans, leurs dégradés, leurs surfaces) occupent l'essentiel, parfois l'intégralité des tableaux, tandis que les silhouettes apparaissent discrètes au premier plan, comme celles des amants qui s'enlacent sous les arbres (tableau 4) ou celle d'une sentinelle qui émerge des créneaux (tableau 3). Plusieurs séquences sont mêmes dépourvues de silhouettes. C'est le cas du premier décor, où seuls des arbres paraissent, et du dernier. Intitulé « Le paradis », ce dernier tableau offre une vue surplombante des contrées traversées (les bois, la plaine, les monts, la ville...)[1275] : on y voit d'abord une végétation dense dont les branchages se détachent sur un ciel serein ; la mer semble étendre sa surface réfléchissante au-delà du cadre tandis qu'une rivière déroule son ruban lisse et clair. Le terme « tableau » est plus que jamais approprié pour désigner ces moments suspendus où l'homme semble disparaître. Son action, réduite à un lent cheminement, à un murmure amoureux, à un songe et des cris impuissants, s'efface, laissant ainsi pleinement se déployer la représentation visuelle et sonore du

---

l'on voyait des vaisseaux et des galères se percutant les uns contre les autres et des marins fuyant à la nage ; on entendait le bruissement de la pluie et la rumeur du tonnerre, et on voyait les éclairs et la grêle tomber du ciel. Le tout terminait avec la figure d'un danseur qui dansait comme un vrai. » [*Ultra el vell programa presentat per Frescara l'any anterior, posava en escena La caza de los patos,* El puente roto*,* La niña azotada*,* El Campeador*, el jove de l'ase i la gallina, un màgic que feia diferents transformacions, un bosc amb els animals de les quatre parts del món, una tempesta en el mar, en la qual es veien els vaixells i les galeres com s'estrellaven les unes contra les altres i els mariners com fugien nedant ; se sentia la fressa de l'aigua de pluja i la remor dels trons, i es veien els llampecs i la pedra com queia del cel. Acabava la cosa amb la figura d'un ballari que ballava com si fos de debò.*] Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, *op. cit.*, p. 60-61.

[1272] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *Clairs de lune, féerie en six tableaux*, Paris, Enoch et Cie, 1897, p. 24.

[1273] *Ibid.*, p. 41.

[1274] Au revers de la page de garde est indiqué : « Les décors ont été clichés et imprimés par M. Charles Gillot 79 rue madame. » *Ibid.*, p. 5.

[1275] Voir les reproductions des décors de Henri Rivière pour les tableaux 1, 3, 4, 6 (« Les bois », « Les remparts, « La plaine », « Le ciel ») dans Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *Clairs de lune, féerie en six tableaux*, *op. cit.*, p. 11, 19, 24, 39.

paysage : celle des bois qui bruissent de « murmures fugitifs »[1276], celle des monts déneigés où l'on voit « venir la saison verte »[1277], celle de la mer déchaînée ou du ciel nocturne que la lune « sillonne » « de reflets argentés »[1278]. La pièce paraît ainsi comme une frise de tableaux mouvants, une forme de panorama mobile, dont le tableau final révélerait la contiguïté des paysages qui se sont succédés[1279].

D'autres pièces d'ombres font ainsi songer aux panoramas mobiles, en consacrant leurs tableaux successifs à la représentation élargie, variée et picturale d'un lieu. Jouée au théâtre du Sapajou en 1896, la pièce *En Valais* par exemple, sous-titrée « silhouettes montagnardes », suit la randonnée alpestre d'une famille de touristes anglais, en brossant un panorama mouvant du canton (que l'auteur, Henri van Muyden, peindra toute sa carrière). Les tableaux, tels qu'ils sont indiqués dans un programme, alternent les registres, entre des moments pittoresques (« 1. Les chèvres », « 2. La vie au village », « 5. Le chalet », « 13. Le pâturage », « 14. Les troupeaux », « 15. Le berger », « 30. La chapelle », « 32. Le village sous la neige »...), des saynètes comiques ou tragi-comiques consacrées aux touristes anglais (« 3. M. Quick M. P. Q. C. et famille », « 7. Re-Quick M. P. Q. C. et famille », « 8. Biautifoul ! », « 19. Trempés », « 28. Panique »), et des séquences dédiées aux paysages alpins et aux intempéries (« 12. A l'aube », « 17. L'orage », « 18. L'arc-en-ciel », « 21. Le glacier », « 24. Les chamois »)[1280]. L'ensemble compose, d'après le journaliste Paul Seipel, une « idylle alpestre en images » capable de restituer la magnificence et le charme de la région : « Rien de ce qui a été peint, dessiné, écrit en prose et en vers, chanté et déclamé sur nos glaciers sublimes et sur nos hautes cimes, rien dis-je, ne m'a rendu mes impressions de montagnes avec autant de fraîcheur et de vérité que ces paysages et ces bonhommes découpés dans du zinc. » Se proposant ensuite de livrer un boniment de la pièce, le critique donne davantage de précisions sur le contenu et les effets de la pièce :

> Où sommes-nous donc ? A Savièze, sans doute. Je reconnais la silhouette de ce mazot branlant perché sur quatre échasses de peur des rats. Puis, au-delà d'un abreuvoir fait d'un tronc de sapin creusé en auge, le chemin pierreux monte au pâturage. Le jour pointe, les montagnes se dévoilent estompées encore de brumes d'or. Un son nasillard se prolonge à travers la vallée... La trompe du chevrier ! A cet appel familier toutes les portes des chalets s'ouvrent, les chèvres accourent d'elles-mêmes en gambadant et prennent la file ; leurs clochettes tintent gaiment dans l'air frais du matin.
> C'est là le réveil matin du village ; le voici maintenant tout éveillé. Passent perchées sur leur mule de belles filles allant travailler aux vignes ; passent deux commères qui portent le premier déjeuner aux « caïons » et s'attardent à tailler une bavette ; passent les « caïons » eux-mêmes échappés au boiton et poursuivis par leurs gardiens en un *steeple chase* effréné ; passe lord Quick M. P. Q. C. et famille, sept jeunes *misses* alignées à la queue leu leu, anguleuses comme les chèvres et sveltes comme leurs

[1276] *Ibid.*, p. 10.
[1277] *Ibid.*, p. 13.
[1278] *Ibid.*, p. 42.
[1279] Contrairement aux panoramas mobiles cependant, la discontinuité des tableaux est maintenue. Présentés par des artistes itinérants, les panoramas mobiles étaient des rouleaux de toile peinte déroulés et commentés devant le public. Il substituaient ainsi au regard mobile de l'observateur de panoramas fixes, le glissement continu d'une toile sous le regard du spectateur immobile.
[1280] Programme du théâtre du Sapajou, publié dans *Le Sapajou*, n°21, 30 avril 1896

> alpenstocks. Lord Quick et famille sont chargés dans la pièce des rôles comiques. Car le Sapajou, suivant l'exemple de Shakespeare et le conseil de Boileau, mêle le plaisant et le sévère.
> Montons au pâturage. Troupeaux, bergers et touristes s'abritent en hâte dans les chalets. Un orage se forme à l'horizon. De grosses nuées cuivrées courent dans le ciel bas, chassées par un vent d'ouragan. L'éclair brille ; le tonnerre gronde avec un fracas formidable, répercuté par les échos de la montagne. Dans la coulisse les préposés aux « bruits divers » font un tapage infernal ; ils agitent des feuilles de zinc, ils mugissent, ils beuglent, ils sifflent comme le vent déchaîné, et l'ensemble est à ce point terrifiant que les spectatrices nerveuses qui ont peur de la foudre sont tentées de se cacher sous leurs chaises.
> Enfin l'orage a passé, le ciel est bleu et nous pouvons reprendre notre route. Montons plus haut encore, dans les rochers et les névés, au pays des chasseurs de chamois et des ascensionnistes sérieux. Le rendu des paysages de haute montagne par les ombres est admirable ; cela est d'une grandeur titanique. Nous arrivons à point pour assister à la fin d'une ascension. Nous voyons passer et repasser la caravane, grimpant les rochers, enfonçant les pieds dans la neige fraîche, et arrivant enfin au sommet où elle pousse des acclamations de victoire. Les clubistes retrouvent là la plus chère de toutes leurs émotions, je veux dire la perspective de se casser le cou dans un précipice.
> La dernière partie de cette idylle alpestre en image est à mon humble avis un petit chef-d'œuvre, non seulement d'observation juste et fine mais de la plus fraîche poésie. Connaissez-vous Savièze, ce coin de pays perdu bien loin de la route banale des touristes, où se sont conservés mieux que partout ailleurs les vieux costumes et les mœurs antiques ? Avez-vous vu la procession monter, bannières déployées, à travers les prés verts ? La voici qui arrive à la vieille chapelle dont le porche, soutenu par des colonnes sveltes, à l'élégante simplicité de la belle renaissance italienne. En face, un grand crucifix noir tend ses bras éperdus sur le ciel pâle.
> Aux sons lents de la cloche argentine et des oraisons psalmodiées en voix de fausset, la procession passe lentement. Voici les saintes femmes inclinant la tête sous les ailes de leurs guimpes blanches, voici les pénitents vêtus d'une chemise longue et d'un bonnet de coton, voici le prêtre vénérable, marchant à pas comptés sous un baldaquin de pourpre que portent quatre enfants de cœur, voici la troupe ineffable des anciens ! Leurs cols pointus menacent le ciel, les pans de leurs fracs vert bouteille flottent au vent, ils ont, sous leurs tignasses hirsutes, des profils préhistoriques. Graves et conscients de leur dignité, ils marchent en ordre de préséances. On ne peut s'empêcher de sourire en les voyant si bien saisis par un crayon qui, comme celui de notre vieil Adam Tœpffer, côtoie la caricature sans franchir les limites de la plus exacte vérité ; et pourtant on est un peu ému, tant il y a d'ingénuité dans ce tableau, tant la foi candide de ces braves gens est une chose belle et touchante...[1281]

Des pâturages aux cimes enneigées de haute montagne, de l'ascension sportive des randonneurs à la procession religieuse, de « la trompe du chevrier » aux « oraisons psalmodiées », de la « brume d'or » du matin aux « grosses nuées cuivrées » de l'orage, la pièce de Henri van Muyden parvint à offrir au public un panorama varié et vivant du canton ; l'artiste y alterna les cadrages et les atmosphères, en mêlant la caricature légère et la couleur locale au paysage romantique.

On retrouve dans les jeux d'ombres de Franz von Pocci (publiés en 1854) une même attention portée à la beauté de la nature. L'ampleur de la vision romantique y est cependant ajustée au point de vue des jeunes destinataires dont il s'agissait d'éveiller le regard. Plusieurs de ces jeux d'ombres se présentent comme des frises de scènes naïves, fantaisistes ou bucoliques, que l'on devine à travers les yeux mobiles du conteur. C'est moins la beauté et la démesure de la nature qui y est exaltée , que la vitalité joyeuse et étonnante des êtres vivants :

[1281] Paul Seippel, description de la pièce *En Valais* dans « Causerie, le Sapajou », *Journal de Genève, supplément du lundi publié pendant l'Exposition nationale*, 11 mai 1896.

Le cri du matin réveille
Tous les oiseaux, un à un ;
Bientôt ils murmurent ici, bientôt ils s'agitent là,
Comme ils volent et gazouillent d'un endroit à l'autre !
Cela ne plaît guère au hibou,
Qui se secoue et se recroqueville,
Qui s'enfonce dans la forêt
Et s'endort dans l'arbre creux.
Dans les champs et les bosquets, tout s'éveille,
Et les uns font comme les autres !
Le rouge-gorge siffle, le merle chante,
L'alouette virevolte de joie.
Chantez donc, vous qui savez chanter ;
Car, voyez, l'aube se lève ![1282]

Ces vers sont les premiers de la pièce d'ombres qui ouvre un cycle en cinq parties. Une discrète fable semble d'abord s'initier : après une nuit silencieuse au clair de lune, le cerf est tué à l'aube par un chasseur qui apporte fièrement sa proie au prince. Mais l'arrivée en ville éclipse cette ébauche de fable : le conteur délaisse le chasseur et préfère suivre les soldats qui gardaient l'entrée de la cité. Il s'immisce ensuite dans une salle de classe avant de suivre « grands et petits » [*Gross und Klein*] à l'église. Ces glissements d'un lieu à l'autre paraissent arbitraires. Certains ne sont motivés que par le mouvement d'un personnage, comme celui du chasseur : « Après avoir bu, / Le chasseur se dirige vers la ville. / Voici la porte de la ville, / La sentinelle va et vient. »[1283] Le déplacement des enfants, de l'école à l'église, est un autre exemple :

Il est midi, l'école est finie,
Bonjour, nous partons dans la joie et l'allégresse,
Chacun suit son chemin,
Et ne tarde guère à manger ;
Pour manger, on ne manque jamais d'entrain
Pour apprendre, il faut un strict commandement ;
S'ils apprenaient comme ils mangeaient

[1282] « *Der Morgenschrei weckt allgemach*
Die Vöglein alle nach und nach ;
Bald rauscht es hier, bald regt sich's dort,
Wie flattert's und zwitschert's von Ort zu Ort !
Der Eule gefallt das gar nicht mehr,
Sie schüttelt sich und duckt sich sehr,
Fliegt tiefer in den Wald hinein
Und schläft im hohlen Baume ein.
In Feld und Hain wird Alles wach,
Und Einer thut's dem Andern nach !
Rothkehlchen pfeift und Amsel singt,
Die Lerche jubelnd sich aufwärts schwingt.
So singe, wer da singen kann ;
Denn, seht, es bricht der Morgen an ! » Franz von Pocci, « Ein neues Schattenspiel », *Was Du willst, Ein buchelein für Kinder*, Munich, Braun und Schneider, [1854] 1877, p. 137.

[1283] « *Nachdem der Jäger getrunken hat, / Fährt er nun weiter in die Stadt. / Hier ist das Thor der Stadt zu seh'n, / Die Schildwacht auf und ab thut geh'n* [...]. » *Ibid.*, p. 145.

Beaucoup d'érudits pourraient bientôt s'asseoir ensemble.
Ici se trouve la maison du bon Dieu,
Le sacristain vient de sonner la cloche.
[...]
Maintenant, ils entrent dans l'église
Petits et grands, avec la croix et les bannières.[1284]

Plus rarement, un lien logique est établi : « Et la manière dont cela se passe au régiment, / Vous le voyez souvent à l'école. »[1285] Parfois seule la contiguïté spatiale explique le passage d'un lieu à l'autre : « Cela s'est passé dans la forêt verdoyante, / Maintenant, allons dans les champs ! »[1286] Un motif et ses déclinaisons créent ponctuellement un effet de continuité comme l'enchaînement thématique champs-blé-pain qui permet de passer des champs au village. Le conteur peut ainsi mimer le mouvement du regard. Au début par exemple, en suivant le cerf qui chemine et s'arrête pour boire, l'œil glisse et s'élève, des reflets dans l'eau à la lune :

Au dernier rayon de soleil, le cerf
Quitte la forêt des montagnes pour se rendre dans la vallée ;
Là, il sort de la verdure,
Il dresse fièrement ses bois,
Puis il abaisse à nouveau son museau,
Vers les herbes douces et tendres
Et se délecte de l'eau,
Qui, le soir, brille de mille feux.
Plus aucun bruit ne retentit aux alentours,
La nuit va bientôt tomber
Et sous un voile sombre
Petits et grands se reposent.
Mais le ciel s'éclaircit à nouveau,
Et de nombreuses étoiles
Apparaissent dans le firmament,
Chacune connaît bien sa trajectoire ;
Là-bas, derrière ces montagnes
La lune se dresse, si belle,
Et son disque d'argent scintillant
Couvre les bois et les prairies d'une douce lueur.
On croit y voir un petit homme,
Il se promène de haut en bas,
C'est le bonhomme de la lune.[1287]

[1284] « *Nun schlägt es zwölf, die Schul' ist aus, / Hallo geht's fort in Saus und Braus, / Ein Jeder laufet seinen Weg, / Und ist beim Essen gar nicht träg ; / Beim Essen fehlt's ja nie an Fleiss, / Zum Lernen braucht es streng Geheiss ; / Wenn sie so lernten, wie sie essen / Bald viel' Gelehrte beisammen sässen. / Hier steht des lieben Gottes Haus, / Der Messner läutet eben aus.* » *Ibid.*, p. 151-152. ; « *Nun zieh'n sie in die Kirche ein / Mit Kreuz und Fahnen Gross und Klein* » *Ibid.*, p. 154.

[1285] « *Und wie's beim Regimente geht, / Ihr's oft auch in der Schule seht, / Wenn Einen plagt der Uebermuth / So kommt der Lehrer mit der Ruth'* » *Ibid.*, p. 147-148.

[1286] « *Das ist im grünen Wald gescheh'n, / Nun lasst uns auf die Felder gehen !* » *Ibid.*, p. 189.

[1287] « *Es zieht beim letzten Sonnenstrahl*
Der Hirsch vom Bergwald in das Thal ;
Da aus dem Grün er tritt hervor,

De cette manière, le conteur imite la libre circulation d'un œil qui pourrait se fixer et se détourner sans motif, balayer, poursuivre et s'élever de manière imprévisible. Franz von Pocci composa ce faisant un diptyque fourmillant de la ville et des champs où se manifeste sa vision chrétienne, explicitée dans la deuxième pièce d'ombres du cycle :

> Et donc dans le monde entier
> Dieu ordonne la diversité,
> Le poisson nage, l'oiseau vole,
> Le serpent sur la terre rampe,
> Les champs portent les grains,
> Les arbres donnent des fruits,
> Chacun a sa place et son lieu,
> Ainsi la nature tisse et crée
> Pour la gloire de Dieu le Créateur ![1288]

Ainsi lestés d'une dimension édifiante et allégorique, ces « jeux d'ombres » destinés aux enfants redimensionnent le spectacle du monde et leur fait traverser un cosmos miniature.

Reckt stolz er sein Geweih empor,
Dann senkt er wieder seinen Grind,
Zu äsen Gräslein süss und lind
Und labet sich am Wässerlein,
Drin glänzt des Abends gold'ner Schein.
Auf weiter Flur kein Laut mehr hallt,
Da jetzt die Nacht herabsinkt bald
Und unter dunklem Schleier nun
Die Kleinen wie die Grossen ruh'n.
Doch allgemach wird's wieder helle,
Es zeigen sich an mancher Stelle
Viel Sternlein an dem Firmament,
Wo jedes seine Bahn wohl kennt ;
Dort hinter jenen Bergeshöhn
Erhebet sich der Mond so schön,
Und seiner Scheibe Silberflimmer
Deckt Wald und Wies mit zartem Schimmer.
Ein Männlein wähnt man drin zu seh'n,
Thut auf und ab spazierengeh'n,
Das ist der Mann im Mond genannt » *Ibid.*, p. 133-134.

[1288] « *Es ist ja auf der ganzen Welt*
Verschiedenheit von Gott bestellt,
Es schwimmt der Fisch, der Vogel fliegt,
Die Schlange auf der Erde kriecht,
Das Feld bringt Frucht, Obst gibt der Baum,
Ein Jedes hat seinen Ort und Raum,
So webt und schaffet die Natur
Zu Gott des Schöpfers Ehre nur ! » Deuxième pièce du cycle « Ein neues Schattenspiel ». *Ibid.*, p. 159

II.A.2. Revues exotiques et pittoresques

Comparables aux saynètes animalières des théâtres d'ombres égyptiens et turcs, les revues d'animaux étaient fréquentes dans les programmes. Ambroise à Londres annonçait par exemple (en 1775) : « Aujourd'hui, les animaux des quatre parties du monde ; mercredi, un combat entre un chien et un chat. »[1289] D'après Joan Amades, Jaume Chiarini en 1801-1802 représenta « le jeu de l'âne et de la poule », « une forêt avec des animaux des quatre parties du monde » et « *Le Déluge universel*, avec la représentation de tous les animaux » [1290]. Charles-Jacob Guillemain écrivit pour les Ombres chinoises une pièce intitulée *La Forêt des animaux, l'âne et son maître* qui, peut-être, comportait aussi un cortège animalier[1291] (c'est du moins le cas de sa variante, *L'Âne rétif ou l'Un portant l'autre, monologue, suivi du passage des animaux*, publiée entre 1834 et 1857 par Alphonse Giroux dans *Répertoire du théâtre transparent*[1292]).

La revue animalière disparut des théâtres d'ombres de cabaret alors qu'elle continua à être très prisée des théâtres d'ombres privés ou de société, grâce notamment à la diffusion des planches d'ombres à découper. L'imprimeur barcelonais Juan Llorens copia par exemple la planche *Animaux divers* de Dembour et Gangel et le libraire Antonio Borrás vendait une pièce d'ombres originale sur le thème[1293]. Intitulée *La exposición de fieras* [l'exhibition d'animaux sauvages] (probablement publiée durant la deuxième moitié du XIXème siècle), la pièce est le monologue d'un « dresseur » [*domador*] en train d'exhiber ses bêtes. Son discours prend des accents scientifiques et didactiques, d'emblée annoncés par le sous-titre : « description instructive d'histoire naturelle des principales propriétés des animaux »[1294]. Pastichant ainsi un exposé savant, le dresseur décrit l'anatomie, le régime alimentaire, le milieu de vie et le rapport à l'homme de quatorze animaux successifs. Ses commentaires ne

---

[1289] « *This Day, the beasts of the four parts of the world ; Wednesday, a fight between a dog and a cat.* » Annonce pour un spectacle d'Ambroise et Brunn, « To the nobility and gentry. Mess. Ambroise and Brunn beg leave to give notice, that they will exhibit every day this week… », Londres, 1775, papier imprimé, exemplaire conservé à la Bodleian Library, John Johnson Collection (« Miniature Theatre 7 », 40b).

[1290] « *Ultra el vell programa presentat per Frescara l'any anterior, posava en escena* La caza de los patos*,* El puente roto, La niña azotada*,* El Campeador*, el jove de l'ase i la gallina, un màgic que feia diferents transformacions, un bosc amb els animals de les quatre parts del món* [...]. *Les representacions duraren fins a ben entrada la tardor. Cap a les darreries afegí al programa les peces Los ladrones i El Diluvio universal, amb representació de tots els animals.* » Joan Amades, *Titelles i ombres xineses*, *op. cit.*, p. 60-61.

[1291] Titre mentionné dans le répertoire de l'ouvrage *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, *op. cit.*, p. 23-32.

[1292] *Répertoire du théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, *op. cit.*, p. 65-68.

[1293] Voir « Animaux divers », planche n°2 de la série *Ombres chinoises*, publiée à Metz, par Gangel, [d'après Dembour et Gangel 1843] entre 1852 et 1858, lithographie, 34 x 43 cm, exemplaire conservé à Epinal, au Musée de l'image (2010.5.4696 B). Et comparer avec les silhouettes à découper d'animaux divers, planche n°6 de la série *Sombras chinescas*, publiée à Barcelone, par Antonio Bosch, vers 1870, xylogravure, 31,5 x 41 cm, exemplaire conservé à Barcelone, Arxiu Joan Amades (collection « Ombres xineses »).

[1294] *La exposición de fieras, descripción instructiva é histórica-natural de las principales propiedades de los animales*, en vente chez Antonio Borrás, [s. d.].

respectent pourtant aucune méthode : ils sont de longueur et de précision variables. Ils sont versifiés, assonancés et composés de différentes formes strophiques. Le premier animal présenté est le renard. Sa description est développée, composée de dix quatrains que ponctue le refrain: « Une bête qui en outre est rusée, / Hors de ses dents je ne vois / Pas un chapon, pas un poulet, pas un coq, / Pas un lapin, pas une poule. »[1295] D'autres animaux sont également longuement décrits comme le loup (dix quintils) et l'éléphant. Ce dernier fait l'objet de strophes irrégulières qui s'ajustent aux dimensions de l'animal. D'autres commentaires sont beaucoup plus brefs, comme ceux consacrés à la hyène (deux sizains) et au dromadaire (un sizain et deux quatrains). Le poème qui présente le bison se singularise par sa musicale hétérométrie : « Cet animal, oh public ! / C'est le bison, / Et les naturalistes / Disent qu'il est composé, / (Et cela est avéré), / Du mélange des races / Du lion et du taureau. »[1296] En variant ainsi les vers, les strophes et les registres, l'exposé est avant tout plaisant. Les détails géographiques ou anatomiques nourrissent l'imagination ou suscitent l'étonnement :

> LE DRESSEUR.
> Dans les montagnes de León
> Et dans les forêts d'Asturies
> C'est là que l'ours
> A sa terrible tanière.
>
> Il est vorace comme les tigres,
> Léger comme les zèbres,
> Rusé comme les renards,
> Carnivore comme les hyènes.
>
> Le malheureux
> Qui croise cette animal-là,
> En vain il grimpe aux cimes
> En vain il grimpe aux chênes,
> Car l'ours aussi monte
> Aux arbres avec légèreté.[1297]

[1295] « *Bestia por demás ladina, / Libre de sus dientes no hallo / Ni capón, pollo, ni gallo, / Ni conejo, ni gallina.* » Ces vers sont repris à la fin : « Donc de cette bête parasite / Je répète pas un chapon, pas un poulet / N'en réchappe. » [*Pues de esta bestia dañina, / Repito que libre no hallo, / Ni capón, pollo.*] *Ibid.*, p. 4.

[1296] « *Este animal ¡oh público ! / Es el Bisonte, / Y los naturalistas / Diz se compone, / (Y no es dudoso), / De la mezcla de razas / De leon y toro.* » *Ibid.*, p. 6.

[1297] « *EL DOMADOR.*
En los montes de León
Y en las Asturianas selvas
Es en donde el oso tiene
Su terrible madriguera.

Es voráz como los tigres,
Ligero como las cebras,
Astuto como las zorras,
Carnívoro cual las hienas.

Le rythme et la mélodies importent davantage que la pertinence scientifique. La brève présentation du chacal par exemple, presque exclusivement composée de comparaisons, est très vague mais formellement séduisante :

> LE DRESSEUR.
> Les instincts rapaces
> Du renard et du loup,
> La même voracité
> Que les tigres et les ours,
> Caractérisent l'animal
> Ici présent.
>
> De telle sorte que celui qui craint
> Le renard et le loup ;
> Et le tigre des Indes,
> Et l'ours d'Asturies ;
> Quand il trouvera un chacal
> Qu'il marche avec attention,
> Et redoute sa férocité,
> Et évite sa colère.
> *(Silence.)*[1298]

Le naturaliste saltimbanque théâtralise ainsi son discours en jouant avec les sons, les mots et avec ce que leur combinaison évoque. Le ton est celui du boniment de foire dont la pièce propose une imitation versifiée.

Parmi les pièces que jouait à domicile Joseph-François Eudel (à partir de 1837), celle intitulée *Les Animaux* se présentait aussi comme une revue d'animaux. D'après le texte publié par son fils en

---

El infeliz que con este
Animalito tropieza,
En vano trepa á las cumbres,
En vano á los robles trepa,
Pues el oso también sube
á un árbol con ligereza. » *Ibid.*, p. 8.

[1298] « *EL DOMADOR.*
Los instintos rapaces
De la zorra y del lobo,
La voracidad misma
De los tigres y osos
Tiene el animalejo
Que veis presente todos.

Con que así aquel que tema
A la zorra y al lobo,
Y al indiano tigre,
Y al asturiano oso;
Cuando un Caracal halle,
Ande con mucho ojo,
Y tema su fiereza,
I esquive sus enojos.
(Pausa.) » *Ibid.*, p. 6.

1886, un récitant présente les bêtes (de la forêt puis du cirque) : « Avant d'ouvrir les cages, laissons passer dans la forêt ses habitants pacifiques ou son gibier traqué et poursuivi. » [1299] On y retrouve des stéréotypes appris à l'école ou diffusés par les contes et les imagiers : le « renard fin, rusé », l'ours qui malgré sa corpulence « peut aisément grimper aux branches des arbres », la peau dure du rhinocéros ou de l'hippopotame sur laquelle ricoche les balles[1300], etc. La pièce de Joseph-François Eudel est un lever de rideau[1301], plus bref et plus accessible que la pièce catalane. Destiné à un public partiellement constitué d'enfants, ce monologue en prose est aussi plus didactique :

> Le crocodile est un amphibie recouvert d'une peau épaisse. Il est armé d'une terrible mâchoire qui coupe en un seul coup les bras et les jambes des imprudents qui rapprochent.
> Le rhinocéros ! au cuir épais et dur, portant une corne sur le nez. C'est un pachyderme, aussi se nourrit-il d'herbes et de racines. Il vit aussi vieux que l'homme.

Le commentaire insiste sur ce qui peut impressionner ou effrayer, et sur les curiosités : « La girafe, originaire de l'Afrique, est un quadrupède inutile dans la création. Elle a souvent vingt pieds de hauteur. Lorsqu'elle penche la tête pour boire, afin d'arriver à terre, il faut qu'elle écarte prodigieusement les jambes de devant qui sont beaucoup plus élevées que celles de derrière ; aussi, elle paraît plutôt faite pour manger les feuilles des arbres que pour paître. »

Par rapport à ces exposés et cortèges animaliers, les revues de types humains sont sensiblement plus comiques, les traitements plus satiriques et caricaturaux. Certaines néanmoins partagent avec les revues animalières une dimension pittoresque, susceptible de séduire les spectateurs en leur présentant un échantillon d'humanité, plaisamment varié. C'est notamment le cas de la « suite de tableaux » d'Emmanuel Cottier consacrée au lac Léman. La pièce représente le petit monde lacustre genevois où se côtoient les hommes et la nature, des embarcations plus ou moins sophistiquées, comme les canots des pêcheurs traditionnels et les bateaux de loisirs modernes, qui signalent l'essor du tourisme. Caractérisé par la grande qualité technique de ses silhouettes, le théâtre d'Emmanuel Cottier (entre 1881 et 1930 environ) permettait d'exploiter tout le charme que ces successions de figures avaient, en concentrant l'intérêt du public sur l'apparition des silhouettes, sur

---

[1299] Joseph-François Eudel, « Les animaux », dans Paul Eudel, *Les Ombres chinoises de mon père*, *op. cit.*, p. 211-218. Toutes les citations qui suivent réfèrent à ces pages.

[1300] Dans la pièce espagnole, on trouve des remarques similaires : « Le renard que vous voyez ici, c'est / Sans aucun doute, la bête / La plus picaresque et la plus rusée / De celles qui marchent à quatre pattes » [*La Zorra que aquí veis, es / Sin duda ninguna el bruto / Más pícaro y más astuto / Que camina á cuatro piés*], « Car l'ours aussi monte / A un arbre avec légèreté » [*Pues el oso también sube / A un árbol con ligereza*], « Sa peau est très capricieuse / Et très dure comme le bronze / Sur elle les balles rebondissent / Et les couteaux se cassent » [*Su piel es muy caprichosa / Y durísima cual bronce, / Sobre ella saltan las balas / Y las cuchillas se rompen*]. *La exposición de fieras, descripción instructiva é histórica-natural de las principales propiedades de los animales*, *op. cit.*, p. 4, 6, 8.

[1301] « Un défilé d'animaux, entremêlé de réflexions amusantes et scientifiques, servait régulièrement de prologue. » Préface dans Paul Eudel, *Les Ombres chinoises de mon père*, *op. cit.*, p. 7-10

leur réalisme et leur diversité, sur la précision de leur mouvement, comme le rappelle son petit-fils en rapportant les propos d'un journaliste :

> Le cygne, selon la relation d'un chroniqueur de 1900, « nage, plonge, mange, s'ébroue, lisse son plumage, ondule, contourne ou redresse son cou avec une grâce et un naturel frappant ».[1302]

II.A.3. Quelques procédés saillants

Variations

La majorité des spectacles évoqués (scènes de tempêtes, vues de paysages, séries d'animaux...) n'a pas laissé de trace écrite. Ces ressources partielles compliquent l'identification de procédés communs. Les quelques textes, les annonces et les comptes rendus précédemment cités nous montrent surtout leur proximité avec les spectacles d'optique et les exhibitions de foire. Deux aspects sont manifestement communs à ces spectacles et aux théâtres d'ombres : le principe de variation, qui compense l'absence d'intrigue par la séduction formelle, et la présence d'un locuteur intermédiaire, qui anime et théâtralise la présentation des figures et des tableaux.

Pour l'année 1789, le *Journal d'Asti* mentionne le passage d'un montreur d'ombres qui aurait présenté, outre des farce et des danses, « diverses vues », accompagnées de musique. D'après Giorgio Bertonasso, ces « vues » consistaient en des tableaux d'architectures et de paysages[1303]. Comme les dioramas et les lanternes magiques, la variation des vues et des atmosphères constituait l'essentiel du spectacle. Les revues de métiers, d'animaux et de moyens de transports ajoutaient au plaisir des variations, une logique encyclopédique, soucieuse de représenter une réalité dans son empirique diversité. La déclinaison potentiellement infinie d'un thème, où chaque variation de forme prend une saillance particulière, correspondait à l'attrait croissant des sciences expérimentales, aux méthodes d'observation et de classification des réalités ; elle faisait aussi écho au sentiment plus romantique de la profusion du monde. Parmi les toutes premières pièces d'Henri Rivière au théâtre du Chat noir

---

[1302] Emmanuel Cottier, « Le lac », dans Jean-Pierre Cottier, *Le Théâtre d'ombres d'Emmanuel Cottier*, album inédit daté de 2003, conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève, non paginé.

[1303] « L'affiche publicitaire habituelle documente certaines de ces variations : outre des vues d'architecture et de paysage, des mouvements d'ensemble tels que le passage de troupes, de combattants navals, etc., le spectacle, divisé en trois actes, comprenait l'exécution de 'diverses farces' jouées par des personnages en mouvement, un accompagnement musical 'correspondant aux diverses vues' et toujours, pour clore, une danse différente. » [*Il solito manifesto d'avviso documenta alcune di queste differenze : oltre alle vedute architettoniche e paesaggistiche, movimenti d'insieme come il passaggio di truppe, combattenti navali ecc., lo spettacolo, diviso in tre atti, prevedeva la rappresentazione di 'varie farse' recitate da figure mobili, l'accompagnamento musicale 'corrispodente alle diverse vedute' e sempre, a chiusura, un diverso ballo.*] Giorgio Bertonasso, « Burattini, marionette, ombre dal *Giornale d'Asti* (1776-1819) », *Linea teatrale*, n°3, février 1982, p. 3-21.

(1886-1897), *La Rue* combine le spectacle de la foule urbaine, celui de la variété des individus ordinaires (fêtards, balayeurs, ouvrières, promeneuses, chanteur de rue, sergents...), à la variation impressionniste des atmosphères. Un chroniqueur du *Temps* en faisait le compte rendu suivant :

> Henri Rivière est avant tout un coloriste ; c'est la joie que lui causent les jeux du noir et du blanc dans leurs mariages de toutes nuances qui l'a poussé vers l'ombre chinoise. Il n'y a pas moins de trois mille personnages dans sa pantomime de *La Rue* en dix tableaux. Rivière a photographié la rue de Paris à toutes les heures de la journée. Cela commence à quatre heures du matin, l'heure violette, par la rentrée des messieurs qui ont fait la fête et pris des culottes au cercle. Ils se heurtent aux balayeurs sur les trottoirs. Puis, c'est un tableau comique de la rue encombrée, l'accrochage des voitures matinales, les bagarres dans les carrefours, la descente sur Paris des petites ouvrières et des porteuses de pain. Midi, tableau synthétique, est figuré par un arroseur lançant dans le soleil, sur le boulevard désert, son jet d'eau où les pierrots viennent boire. Alors tombe une averse qui fait retrousser tous les cotillons des promeneuses, jette dans le désarroi une noce à la promenade et éclabousse les buveurs d'absinthe.
> La tombée du jour nous ramène sur le boulevard extérieur, où un hercule, entouré par une foule qui vient et s'éloigne, jongle avec des poids. A côté, le marchand de romances chante dans un cercle de petites ouvrières, le gaz s'allume, la nuit tombe, et sur le boulevard redevenu sinistre c'est l'attaque nocturne, l'horrible attaque avec les péripéties les plus dramatiques, sous les yeux de deux sergents de ville qui causent politique et ne se dérangent pas.[1304]

Dans la pièce *Clairs de lune* (créée au Chat noir), plus statique et encore plus minimale du point de vue de la fable, Henri Rivière tisse sa trame de variations d'atmosphère : la lune claire de l'introduction (« flambeau sacré »[1305]) laisse place à la « lune rouge » du troisième tableau[1306] avant de devenir sombre et orageuse au cinquième. Le poème accompagne ces modulations en déclinant les connotations d'un thème riche d'intertextualité. Opposée au soleil, la lune paraît d'abord comme la reine d'un monde en sourdine et demi-teinte :

> Les oiseaux pressés sur les branches
> Semblent pleurer la mort du jour
> Ce ne sont plus roulades franches
> Que répète l'écho plus sourd.
> Si fugitifs, sont les murmures
> Par qui le bois semble chanter
> Que la brise lointaine des ramures
> En vain voudrait les emporter.[1307]

Ce chant murmuré de la nuit et les pleurs des oiseaux évoquent les notes mélancoliques des sonates et des *Lieder* romantiques, dépourvus de « roulades ». D'après l'acception technique du terme, la « roulade » est un ornement musical « consistant en une suite de notes de passage diatoniques rapides, montante ou descendante, destinée à relier deux notes disjointes de la mélodie »[1308]. Utilisé

[1304] [Francisque Sarcey] « Chronique, une première au Chat noir », *Le Temps*, 23 décembre 1886.
[1305] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *Clairs de lune, féerie en six tableaux, op. cit.*, p. 8.
[1306] *Ibid.*, p. 21.
[1307] *Ibid.*, p. 9-10.
[1308] Définition du *Trésor linguistique de la langue française*, en ligne.

par extension pour désigner le chant des oiseaux, en particulier celui du rossignol, le terme symbolise ici un chant brillant et orné auquel est souvent réduit le bel canto italien[1309]. Le clair de lune mélancolique des sonates romantiques laisse ensuite place à l'inquiétante lune des loups garous puis à l'astre rouge de visions guerrières et apocalyptiques avant le décor stéréotypé des colloques amoureux... Un article paru dans la *Gazette nationale* rendait ainsi compte des effets sur le public :

> Les six tableaux de la féerie *Clairs de lune*, du magicien Henri Rivière, sont des poèmes, même sans le texte et la musique de Georges Fragerolle, qui les commente de sa voix chaude. Jamais l'incomparable artiste ne joua de la lumière et des nuances avec plus de sérénité qu'en ces six visions différentes de la nature argentée ou embrasée par la lune, l'astre qui a vu tant d'étreintes, tant de mensonges, tant de crimes...[1310]

Emphase oratoire

L'emphase des commentaires qui accompagnaient ces compositions en variation est palpable dans les quelques textes cités. On peut indirectement la deviner à travers les annonces et les comptes rendus, et plus assurément la déduire du dispositif théâtral qui les caractérise et qui intègre un locuteur intermédiaire. Extérieurs à la fiction théâtrale, le bonimenteur, le récitant ou le chanteur maintiennent une distance propice aux formules de monstration et aux commentaires directement adressés aux ombres et au public. Le poème chanté de *Clairs de lune* par exemple comprend différentes exclamations adressées aux ombres comme les apostrophes aux matelots (« Malheur ! Malheur !

[1309] « [Wagner fait] table rase des fioritures, des roulades, des trilles, que l'école italienne considérait comme l'embellissement du style vocal. » Albert Lavignac, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, 1897, Paris, Delagrave, p. 271.
[1310] René Benoist, « Causerie dramatique, le Chat noir », *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 21 décembre 1896. Le critique poursuit ainsi sa description : « D'abord, les Bois : au crépuscule, un enchevêtrement noir d'arbres étranges, dont une mare baigne le pied, et où la lune, montant doucement entre les feuilles, vient soudain mettre son reflet. Puis les Monts : les facettes des glaciers étincelant sous la lueur pâle tombée de la faucille lunaire, et les ombres des troupeaux s'allongeant au flanc de la montagne, au caprice de la même lueur et des accidents du terrain. Puis les Remparts, ou le panorama d'une ville immense enfermée dans le corset de ses fortifications. Une lune très rouge mêle sa clarté tragique à celle de la grande cité ; dans les embrasures du talus, le long d'arbres rabougris, on voit passer, hiératique, la silhouette d'une sentinelle. Voici la Plaine, toute d'argent : dans les sentes, entre les guérets, des couples passent, entrelacés, aux divers plans du paysage, pâle décor de nuit d'été, qu'un village ferme à l'horizon. La Mer, maintenant, sinistre, démontée, sous la fuite des gros nuages noirs, sous la plainte rauque de l'ouragan. Démâtées, désemparées, pauvres jouets de la tempête, des barques sont chassées, comme feuilles par le vent, dans la détresse de la lutte. Puis la tourmente va cessant et, entre les nuages plus clairs, la lune émerge, placide, et se mire aux flots apaisés. Apothéose enfin les Anges. Et ici, je copie le programme, bien qu'il ne donne que faiblement l'idée du spectacle offert : 'Au premier plan, le sommet d'un bois ; à l'horizon, de hautes montagnes baignant dans la mer ; au second plan, une ville avec des remparts et son port, où se balancent des bateaux. Un chœur d'anges émanés du brouillard de la nuit s'élève lentement jusqu'à la lune.' Pour donner l'impression de cette ascension d'anges, on use d'un truc de théâtre : c'est le bois d'abord, puis la montagne, et puis la ville et le port qui s'enfoncent dans les dessous, démasquant le disque immense de la lune, tout à l'heure caché par le bois et faisant place à la montée céleste. »

Matelots, / C'est la mort »[1311]) et les injonctions faites aux bergers (« Chantez, chantez, pour écarter les fauves »[1312]). Dans la pièce publiée par l'éditeur barcelonais Juan Llorens, *La exposición de fieras*, le monologue du dresseur mime par son emphase à la fois la verve du saltimbanque qui exhibe ses bêtes et le discours du professeur qui appuie la scientificité de son discours :

> LE DRESSEUR.
> Oh public bienveillant !
> Comme aujourd'hui tu m'honores
> En venant voir les bêtes
> De ma superbe collection,
> Permets-moi qu'humblement
> J'expose à ton regard
> Les œuvres les plus insignes
> De la création sublime,
> Que j'ai récupérées
> Dans des régions éloignées
> Pendant mes voyages,
> A travers l'Europe fertile,
> A travers l'Asie aride,
> A travers l'Amérique torride
> Et jusqu'aux déserts
> Oui, de l'Afrique inconnue.
> Un rapport détaillé,
> Véridique et historique,
> Je vous ferai de mes bêtes
> Et je vous dépeindrai
> Avec exactitude, les lieux
> Où elles vivent,
> Leurs instincts cruels,
> Leur épouvantable férocité,
> La manière de les chasser
> Et le risque encouru.
> Ainsi, tendez votre oreille
> Et accordez-moi l'honneur d'admirer
> Les bêtes
> De ma superbe collection.
> *(Silence.)*[1313]

[1311] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *Clairs de lune, féerie en six tableaux*, *op. cit.*, p. 30.
[1312] *Ibid.*, p. 14.
[1313] « *EL DOMADOR.*
¡Oh público benévolo !
Que así este día me honras
Viniendo á ver de fieras
Mi colección hermosa,
Permíteme que humilde
Ante tu vista esponga
De la creación sublime
Las más insignes obras,
Que he ido recogiendo
En regiones remotas

Franz von Pocci ponctue également le poème de ses « jeux d'ombres » d'adresses aux jeunes spectateurs (« Et, voyez, l'aube se lève ! »[1314]) et de louanges emphatiques au Dieu chrétien. Ces exaltations répétées rappellent la finalité édifiante des pièces : les évocations bucoliques de la nature, les vignettes pittoresques des hommes composent un petit monde harmonieux à l'image de la Création. La description finale de l'église fait ainsi de la beauté de l'édifice une voie d'accès sensible à la morale chrétienne :

> Ici se trouve la maison du bon Dieu,
> Le sacristain vient de sonner la cloche.
> C'est l'église Notre-Dame ;
> Qu'elle est belle, cette vieille bâtisse !
> [...]
> Elle se dresse, vénérable, très haut
> Bien au-dessus de toutes les maisons
> Qui se trouvent à côté, minuscules,
> Elle est illuminée par le soleil.
> La tour s'élève dans les airs,
> Elle est souvent enveloppée de brume,
> Quand les nuages flottent autour du toit,
> Jusqu'à ce qu'enfin les voiles se lèvent.
> Les murs sont ornés d'un riche décor
> Où sont disposés des colonnes et des tableaux,
> La voûte en croisée d'ogives s'enroule
> Comme les branches d'un arbre,
> Les cloches sonnent, les chants retentissent
> Et l'orgue résonne au loin,
> Et le plaisir et la douleur, et l'amour et le chagrin

Durante mis viajes,
Por la feráz Europa,
Por el Asia abrasada,
Por la América tórrida
Y hasta por los desiertos
Sí, del África ignota.
Relación puntualísima,
Verídica é histórica
Os haré de mis fieras
Y os pintaré con toda
Exactitud, los sitios
En donde ellas moran,
Sus instintos crueles,
Su fiereza espantosa,
El modo de cazarlas
Y el riesgo que se corra.
Así, prestadme oído
Y concededme la honra de admirar
De mis fieras
La colección hermosa.
(Pausa.) » *La exposición de fieras, descripción instructiva é histórica-natural de las principales propiedades de los animales*, *op. cit.*, p. 3.

[1314] « *Denn, seht, es bricht der Morgen an !* » Franz von Pocci, « Ein neues Schattenspiel, erster Aufzug », *Was Du willst, Ein buchelein für Kinder*, *op. cit.*, p. 137.

Et l'inquiétude, la peur et la joie
Voilà ce que les hommes apportent à l'autel
Comme une offrande de prière ![1315]

Le poème peut prendre des accents de prêche ou se laisser plus légèrement porter par un enthousiasme joyeux. Le conteur brosse ainsi un panorama grouillant qui intègre des descriptions rythmées et suggestives des activités humaines, aux champs (« Avec la faux et la faucille, ils s'agitent bruyamment, / Ils fauchent le blé qu'ils ont cultivé, / Et l'homme et la femme, le serviteur et l'enfant, / Sont là, appliqués et affairés »[1316]) et en ville :

On voit ici la porte de la ville,
Où la sentinelle va et vient,
Si un voleur veut entrer,
Elle crie : « Je vais vous tirer dessus ».
Et si le voleur ne fait pas demi-tour,
Elle fait feu, et ça éclate « boum ».
Beaucoup de gens entrent et sortent,
Et des chevaux, des chiens, des ânes ;
Des voitures aussi vont et viennent
Et tout cela court dans tous les sens. [1317]

[1315] « *Hier steht des lieben Gottes Haus,*
Der Messner läutet eben aus.
Das ist die Kirch zur 'lieben Frau' ;
Wie schön ist so ein alter Bau !
[...]
Ehrwürdig ragt er hoch empor
Weit über alle Häuser vor,
Die steh'n daneben winzigklein,
Ist er erhellt vom Sonenschein.
Es hebt der Thurm sich in die Luft,
Umhüllet oft vom Nebelduft,
Wenn um das Dach die Wolken schweben,
Bis endlich sich die Schleier heben.
In reicher Zier die Wände prangen
An denen Säul' und Bilder hangen,
Das Kreuzgewölbe ranket sich
Wie Baumverzweigung mächtiglich,
Die Glocken klingen, Sang erschallt
Und mächtig weit die Orgel hallt,
Und Lust und Schmerz und Lieb und Leid
Und Sorg- und Angst und Freudigkeit
Das bringen die Menschen zum Altar
Als des Gebetes Opfer dar ! » *Ibid.*, p. 152-153.
[1316] « *Mit Sens' und Sichel regt sich's laut, / Sie mäh'n das Korn, das sie gebaut, / Und Mann und Weib und Knecht und Kind / Dort emsig und geschäftig sind* […]. » *Ibid.*, p. 139.
[1317] « *Hier ist das Thor der Stadt zu seh'n,*
Die Schildwacht auf und ab thut geh'n,
Wenn etwa wollt ein Dieb hinein,
So schreit sie laut 'ich schiesse d'rein'
Und kehrt der Dieb nicht sogleich um,
Gibt Feuer sie, da knallt es 'bum'.

Dépourvu de finalités pseudo-scientifiques ou édifiantes, le boniment de la pièce *En Valais* (créée au Sapajou en 1896) ne fut certainement pas exempt de patriotisme local, celui-ci étant singulièrement ravivé dans le cadre de l'Exposition nationale de Genève. Vibrant de fierté régionaliste, le boniment réécrit par le journaliste Paul Seippel, célébrait ainsi l'authenticité préservée du canton alpin :

> Connaissez-vous Savièze, ce coin de pays perdu bien loin de la route banale des touristes, où se sont conservés mieux que partout ailleurs les vieux costumes et les mœurs antiques ? Avez-vous vu la procession monter, bannières déployées, à travers les prés verts ? La voici qui arrive à la vieille chapelle dont le porche, soutenu par des colonnes sveltes, a l'élégante simplicité de la belle renaissance italienne. En face, un grand crucifix noir tend ses bras éperdus sur le ciel pâle.[1318]

Par des digressions exaltées, des effusions patriotiques ou poétiques, des garanties scientifiques ou des exhortations morales, l'emphase de l'orateur contribue à accroître la portée de ce qui est montré. Elle peut faire de scènes et de sujets ordinaires (une entrée en ville, une randonnée, un clair de lune, une vue d'architecture...) des objets d'observation, d'étonnement ou de contemplation ; elle théâtralise l'acte même de voir en accompagnant l'œil du spectateur (« *Hier ist* », « avez-vous vu », « la voici ») quand celui-ci n'est pas relayé au sein même de l'image :

> Dans la splendeur du soir s'est éteint le soleil,
> Et jusqu'au retour du matin vermeil,
> La lune règnera, souveraine maîtresse,
> Flambeau sacré vers qui sont tournés tous les yeux.[1319]

II.B. Féeries et légendes

Nombre de pièces d'ombres sont des réécritures d'épisodes bibliques, de contes et de légendes. Ces pièces à sujets légendaires, merveilleux ou religieux composent formellement un *continuum*, du conte chanté à la féerie intégralement dite et dialoguée, en passant par l'oratorio et le drame lyrique. Outre les rares pièces qui présentent une intrigue originale, on analysera celles dont le dispositif formel et le travail poétique se démarquent suffisamment des féeries comiques pour manifester l'intention, de la part des auteurs, de décupler le potentiel imaginaire, fantasmatique et

---

Viel Leute gehen aus und ein,
Und Pferde, Hunde, Eselein ;
Auch Wagen fahren hin und her
Und Alles rennet kreuz und quer. » *Ibid.*, p. 145.

[1318] Paul Seippel, description de la pièce *En Valais* dans « Causerie, le Sapajou », *Journal de Genève, supplément du lundi publié pendant l'Exposition nationale*, 11 mai 1896.

[1319] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *Clairs de lune, féerie en six tableaux*, *op. cit.*, p. 7-8.

méditatif de la fable réécrite, d'en accentuer le registre lyrique ou la densité symbolique grâce au jeu d'ombres et par divers choix dramaturgiques.

II.B.1. Mystères

Au XVIIème siècle, d'après Giovanni Domenico Ottonelli, les *bianti ombranti* représentaient des « actes sacrés, tirés de l'Ancien Testament »[1320]. A la fin du XVIIIème siècle, les sujets vétérotestamentaires sont peu fréquents dans les programmes où prédominent les féeries et les vaudevilles. Ils deviennent récurrents dans les pièces de cabaret qui exploitèrent, à la suite du Chat noir (1886-1897), la poésie religieuse des mystères. Consacré à la Nativité, le mystère de Georges Fragerolle et Henri Rivière intitulé *La Marche à l'étoile* (publiée en 1890), rencontrera un succès tel que le modèle fera date. Linéaire et dépouillée, la pièce paraît comme une scène de crèche animée, où les figures arrivent peu à peu à l'étable. Les auteurs y proposent un étoffement très sobre des Evangiles, qui suspend le temps autour de la traversée du désert par les différents groupes de pèlerins. Accompagnées d'un poème chanté, les ombres glissent sur un fond presque monochrome, qui représente l'immensité confondue du désert et du ciel nocturne. La pièce marqua les critiques car elle proposait une manière nouvelle d'utiliser le théâtre d'ombres pour poétiser un sujet religieux. Le critique Jules Lemaître l'évoquait ainsi :

> Ajoutez que ces deux ingénieux artistes ont vraiment renouvelé l'ombre chinoise. Cette humble image noire, d'expression courte, que l'on croyait capable uniquement d'effets comiques et destinée à amuser surtout les petits enfants, ils l'ont coloriée et diversifiée ; ils l'ont faite belle, sérieuse, tragique ; ils ont su, en la multipliant, lui communiquer une puissante vie collective ; ils ont su, par elle, traduire aux yeux les grands spectacles de l'histoire et les mouvements unanimes des multitudes.
> La dernière innovation du Chat noir est des plus heureuses. Cette fois, des vers chantés accompagnaient et expliquaient la fuite lente des ombres. *La Marche à l'étoile* est encore un mystère. L'idée en est simple et grande. D'abord, l'espace, le ciel, par une claire nuit d'étoiles. Un astre nouveau se lève à l'Orient. Vers cette étoile, marchent tous ceux à qui le Christ apporte la délivrance ou l'espoir. D'abord cheminent dans la plaine les bergers suivis de leurs longs troupeaux. On dirait un tableau de Millet qui marcherait. Puis, voici l'armée des misérables, des lépreux, des stropiats et des béquillards, découpant sur le ciel clair leurs silhouettes incomplètes, bizarres et tourmentées, leurs corps déjetés, leurs profils aigus, l'entrecroisement de leurs béquilles et les dents de scie de leurs haillons. C'est ensuite la foule des esclaves, traînant après eux leurs chaînes brisées ; puis la plaintive théorie des femmes souples, aux longs cheveux, drapées à longs plis et tendant vers l'étoile leurs beaux bras suppliants ; puis les rois Mages, somptueux comme des évêques byzantins, avec une suite de serviteurs multicolores et d'éléphants chargés des richesses de la terre. [...] [1321]

Peut-être inspirés par le théâtre du Chat noir, auquel pourtant le prologue prolixe ne fait pas explicitement allusion, les auteurs du *Salut du monde* (créé à Orléans en 1895) présentent leur mystère

[1320] « *Attioni sacre, e prese dal Testamento vecchio.* » Giovanni Domenico Ottonelli, *Della christiana moderazione del theatro*, Florence, Giovanni Antonio Benzallinella, 1652, p. 462-463.
[1321] Jules Lemaître, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 13 janvier 1890.

comme une œuvre ambitieuse. Ils le font avec humour dans le prologue, prononcé par le « meneur de jeu » :

> Laissez-moi regretter de n'avoir pas suivi
> Les avis du Nestor moderne.
> [...]
> Au lieu d'un conte de Perrault ,
> Vous allez avaler un Mystère en cinq actes.[1322]

La distance ironique du prologue ne disqualifie pas le fond du propos : les ombres ne seront pas utilisées à des fins comiques. La pièce, versifiée et chantée, s'apparente à un petit oratorio. Elle fut créée à Orléans en février 1895, par un collectif familial (Perrault-Fauchon). Un doute demeure quant au dispositif utilisé car, malgré le sous-titre, « mystère en cinq actes et un prologue, en vers libres avec orchestre, musique, chants et ombres chinoises », et plusieurs allusions aux pantins de la troupe familiale, il est aussi question de costumes et de « scène » dans la didascalie initiale. Aucune précision n'indique l'éventuelle apparition conjointe de comédiens et d'ombres de figures, ou d'ombres humaines. On sait grâce au prologue que le théâtre utilisé était une baraque démontable et, d'après la distribution indiquée, que seuls trois chanteurs intervinrent. Or, après les deux actes de la Création et du Péché (où paraissent Adam, Eve, le serpent et Dieu), plusieurs collectifs entrent en scène (un chœur, les mages, le peuple, les bergers) : on peut donc supposer que, *a minima* pour les trois derniers actes (« L'Annonciation », « L'étoile », « La crèche »), des silhouettes groupées furent utilisées. Manifestement coutumière des théâtres de marionnettes et d'ombres, la troupe familiale, en choisissant un sujet biblique et une forme lyrique et versifiée, présentait sciemment une pièce formellement inhabituelle dans leur répertoire, qui faisait écho au renouveau initié au Chat noir :

> Laissez-moi regretter de n'avoir pas suivi
> Les avis du Nestor moderne.
> Au début, il trouvait que l'idée était terne
> Et le projet fort ambitieux.
> Il a dit : « Il vaudrait bien mieux,
> Au lieu de vos airs prétentieux,
> Rester tranquille.
> Il faut être un peu fou,
> Pour s'échauffer de la sorte la bile,
> Et vous n'arriverez jamais à rien du tout !
> Non ! Ce n'est pas ici que vous devriez être,
> Vous et vos pantins de carton,
> Mais sous une douche à Bicêtre,
> Ou dans un cabanon
> A Charenton !
> Prenez tout simplement un bon accordéon ;
> Jouez pour les marmots et devant les nourrices ![1323]

[1322] Voir le prologue dans Charles Fauchon, Maurice Perrault, *Le Salut du monde, mystère en cinq actes et un prologue, en vers libres et avec orchestre*, Epernay, Raphaël Bonnedame, 1895, p. 5-12.
[1323] *Loc. cit.*

L'oratorio commence par une réécriture de la Genèse. La didascalie initiale indique : « Au lever du rideau la scène reste obscure. Elle s'éclaire seulement à la création de la lumière. Successivement apparaissent les objets créés, Adam, puis enfin Eve. »[1324] Les vers cultivent la symbolique du clair-obscur : Eve par exemple émerge du sommeil d'Adam comme une ombre blanche sur le ciel nocturne (« enfant rêveuse et blonde », « en sa prime blancheur immaculée »[1325]) et les scènes au paradis terrestre sont dépeintes comme des scènes silhouettées, où les ombres d'Adam et Eve semblent se découper sur un fond de lumière :

> Dans des jours lumineux, parmi les chants, les fleurs,
> Dans des soirs étoilés, pleins d'exquises pâleurs,
> Tous deux vivaient très purs, parmi les auréoles,
> Inondés de bonheurs, nageant dans les clartés
> Et n'écoutant que les paroles
> Du Dieu qui les avait créés.[1326]

Après ces premiers développements narratifs, tenus par un énonciateur intermédiaire non identifié dans le texte, les protagonistes du drame sacré interviennent mais chacun déclame son chant et aucun véritable dialogue ne s'engage. La théâtralisation des épisodes bibliques réside essentiellement dans la présence du chœur et des collectifs qui, grâce à la réunion des voix et les ombres, peuvent donner au mystère l'ampleur attendue.

Aux Schwabinger Schattenspiele, le seul mystère représenté, *Heiliges Spiel* [jeu sacré] publié en 1910, diffère sensiblement de ces réécritures chantées. Quatre scènes le constituent : l'Annonciation, la prière de Marie, la Visitation et Noël. Tout en restant très proche des Evangiles selon saint Luc et saint Matthieu, dont il suit les récits de l'Annonciation jusqu'à à la fuite en Egypte, Alexander von Bernus propose une version véritablement dramatique du texte biblique : au fil de monologues et de dialogues versifiés, seule la parole des protagonistes se fait entendre. Parmi les variantes, on peut souligner la première prière de Marie, teintée d'une sensualité surprenante ; elle y évoque sa confusion et son état oscillant entre la grâce et la douleur. Les dialogues entre Marie et Joseph qui ponctuent la scène de la crèche apportent des étoffements conséquents, de même que la description successive du chœur céleste par les bergers, Joseph puis Marie, ou encore celle de l'étoile par les rois mages. En développant ainsi les expressions individuelles, Alexander von Bernus accentue la différence des points de vue sur le mystère en train d'advenir. Son choix original de raconter l'apparition de l'étoile sous différents angles lui permet de mettre en valeur le ressenti émotionnel et sensoriel des protagonistes du drame sacré, et tout particulièrement leur trouble.

[1324] *Ibid.*, p. 15.
[1325] *Ibid.*, p. 16.
[1326] *Ibid.*, p. 17.

Les mystères abordés jusque-là n'avaient aucune fonction cultuelle ou religieuse. Les scènes bibliques étaient reprises à des fins divertissantes et artistiques. La démarche du pédagogue Leo Weismantel est à ce titre intéressante car elle renoue avec une vision sacrée du théâtre. Pour accompagner les croyants pendant la période de l'Avent, il publie un ambitieux cycle inabouti en huit parties intitulé *Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte* [les mystères des douze nuits saintes] (publié en 1930). Dans le préambule, il indique que ce cycle diffère de ses autres pièces d'ombres destinées aux jeunes car il a une vocation liturgique : la représentation des mystères doit ponctuer les semaines qui précèdent Noël, par des cérémonies théâtrales qu'il appelle « jeu cultuel » [*religiöses Kultspiel*][1327]. Chaque mystère dialogué est introduit par un texte narratif lu par une récitante [*Vorsagerin*]. Leo Weismantel reprend les Evangiles canoniques de saint Luc et saint Matthieu pour représenter l'Annonciation, la Nativité, le massacre des Innocents et la fuite en Egypte mais à maintes reprises il s'en éloigne. Il ajoute des épisodes des Evangiles apocryphes, des motifs légendaires, des songes, des visions, et il introduit d'autres personnages comme les deux Romains, Sixtus et Grégorius, le berger aveugle, la veille femme et ses deux enfants. Cela lui permet de composer de nouvelles saynètes dialoguées à valeur parabolique qui déploient la symbolique du récit biblique. Le premier mystère intitulé « L'époque de plénitude » [*Die Fülle der Zeit*] se noue autour du motif de l'arbre qui devient l'emblème des scènes au jardin d'Eden et le symbole synthétique de leurs enjeux. La récitante évoque brièvement la chute d'Adam et Eve, puis Dieu et chérubin apparaissent en ombres. Ce dernier implore Dieu de déraciner l'arbre maudit. Mort et putride, il est enterré par des anges sur le mont Golgotha. Dieu annonce ensuite la destinée tragique de son fils sur Terre. Le deuxième mystère est consacré à la Vierge. Une longue lecture de la récitante illustre par trois récits sa sainteté. Le premier raconte l'échec du fils de l'empereur pour la séduire et le deuxième dénonce la lâcheté du grand prêtre Caïphe qui craint d'être traité de fou s'il témoigne de la destinée extraordinaire de la Vierge. Chacun de ces récits correspond à un rêve au terme duquel la Vierge se réveille inquiète avant d'être rassurée par une apparition de Dieu. Dans le troisième, elle se rêve sur la lune en train de porter l'enfant. La scène de l'Annonciation, qui donne son titre à ce deuxième mystère (« Le message de l'ange » [*Die Botschaft des Engels*]), est ensuite représentée en ombres. Intitulé « Le mariage du lys et du narcisse » [*Die Hochzeit der Lilie mit der Narzisse*], le troisième mystère est inspiré d'Evangiles apocryphes et fait intervenir pour la première fois le personnage de Joseph. La scène jouée en ombres représente le départ des prétendants au mariage. Différents candidats se présentent (le fils de l'empereur, un berger) mais le choix de Marie est guidé par l'arche d'alliance : l'élu sera celui dont le bâton de marche redevient vert en touchant l'arche. Joseph, qu'un rêve prémonitoire a conforté, apporte sa canne, le bois mort fleurit,

[1327] Leo Weismantel, « Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte », *Schattenspielbuch*, Augburg, Benno Filser, 1930, p. 203.

et le mariage est scellé. « L'appel de l'empereur » [*Der Ruf des Kaisers*] correspond à l'épisode canonique du recensement, rappelé en préambule par la récitante. Trois scènes jouées en ombres y représentent trois exemples d'appréciation de la situation par le peuple, qui peine à déchiffrer la prophétie en train de s'accomplir. Deux soldats y voient la confirmation de la toute-puissance de leur empereur ; deux bandits craignent un grand danger et prennent la fuite ; seule une vieille femme décèle l'arrivée imminente du Messie. Cette dernière est au cœur d'une scène symbolique et tragique qui représente sa traversée du désert avec ses trois enfants, vers leur ville de recensement. L'arrivée de Joseph et Marie à Bethléem est, conformément au récit biblique, narré au début du cinquième mystère intitulé « Les mystères de la nuit » [*Das Geheimnis der Nacht*]. Après la lecture, le jeu d'ombres est plus spécifiquement consacré à la détresse de Marie dont le monologue exprime l'abandon et l'inquiétude. Seule dans la nuit, elle implore le monde et les hommes de reconnaître son fils divin et de venir le célébrer. Elle redoute la fin tragique à laquelle il est condamné et qui lui apparaît en vision. Deux personnages, absents des Evangiles canoniques, apparaissent dans le sixième mystère « Le récit des bergers » [*Die Geschichte der Hirten*] : « Cette nuit-là, deux Romains aussi, nommés Gregorius et Sixtus, veillaient, déguisés en bergers, parmi les bergers de Bethléem. »[1328] Comme les autres figures ajoutées au texte canonique, leur fonction est essentiellement symbolique et ne modifie aucunement le récit établi. Sixtus d'un côté incarne le Mal : il est condescendant avec les bergers juifs, il injurie l'aveugle, nie avec mépris ses visions prophétiques, ne perçoit pas l'étoile ni le chœur des anges. A l'inverse, Grégorius, plus prudent, se montre attentif aux présages, il est à l'écoute du berger aveugle, il voit l'étoile et entend le chœur céleste. Les deux personnages décident de se séparer, le premier pour prévenir le roi, le second pour suivre les bergers. Ils sont les seuls personnages fictifs à réapparaître dans les mystères suivants : leur destinée opposée sert de parabole et de contrepoint au drame sacré. Le septième mystère, intitulé « Les souffrances du roi Hérode » [*Die Leiden des Königs Herodes*], noircit le portrait du roi, pour en faire un double de Lucifer. La récitante le présente comme un homme malade qui, les « nuits de lune »[1329] [*in Mondnächten*], traverse son palais en délirant. Après ce préambule, un dialogue entre deux serviteurs effrayés est joué en ombres. Les deux hommes redoutent de croiser le roi possédé qui erre dans le palais. La dernière scène montre l'ombre du roi fou en train de chasser les diables qui ricanent et pénètrent dans son corps. Le huitième mystère intitulé « L'adoration des Mages » [*Die Anbetung der Magier*] est introduit comme les autres par une lecture de la récitante qui décrit la Vierge, inquiète et soucieuse de protéger l'Enfant. La scène prolonge la nuit tourmentée du cinquième mystère. Elle représente l'épisode attendu de la Nativité, mais en l'étoffant d'un dialogue

[1328] « *In jener Nacht standen auch zwei Römer, mit Namen Gregorius und Sixtus, auf der Wache, als Hirten verkleidet unter den Hirten von Bethlehem.* » Leo Weismantel, « Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte », *Schattenspielbuch*, *op. cit.*, p. 245.
[1329] *Ibid.*, p. 250.

initial étonnant entre Marie et Eve. Celle-ci vient prévenir la Vierge du destin tragique de son fils mais aussi de leurs glorieuses montées au ciel. Les bergers et les rois mages arrivent ; le Romain Grégorius les prévient des intentions d'Hérode et de la nécessité de fuir. La scène d'ombres s'interrompt pour laisser place aux interventions d'un chœur et de la récitante. L'intermède évoque alors longuement la ruse d'un messager d'Hérode qui piège les habitants de Bethléem avant le massacre des enfants. Le dernier mystère, « La fuite en Egypte » [*Die Flucht nach Ägypten*], fait reparaître les deux Romains. Grégorius parvient finalement à distancer Sixtus et conduit la sainte famille en Egypte.

Etonnamment syncrétiques, ces mystères de Leo Weismantel sont des réécritures très libres du texte sacré, dont la forme s'avère encore hésitante : la répartition entre les passages lus par la récitante et ceux joués en ombres est parfois très déséquilibrée et peu intelligible. Inachevé, le cycle fut pourtant publié par l'auteur qui le présente comme un premier essai, une ébauche à parfaire. Il est le fruit d'une démarche originale et relativement inédite pour envisager un théâtre d'ombres religieux. La combinaison des sources canoniques, apocryphes et légendaires, le montage énonciatif et l'ouverture du dispositif à un jeu au-delà de l'écran sont autant de pistes suggérées par le pédagogue pour imaginer une liturgie qui embrasserait l'art des ombres et la poésie.

II.B.2. Contes, moralités, paraboles

Les réécritures de contes pour enfant furent massives en Allemagne dans les années 1920-1930. Ces adaptations concernaient autant les ombres humaines que le théâtre d'ombres de figures ; elles étaient principalement destinées aux amusements domestiques et aux loisirs associatifs. Le succès de ces publications engendra peu de réécritures substantielles et une production assez stéréotypée. Le phénomène est comparable à la vogue éditoriale déjà observée au siècle précédent où les libraires imprimaient des recueils de pièces ou des séries de livrets pour accompagner les planches d'ombres à découper et les théâtres cartonnés. La mode suscita des publications nombreuses et peu originales : les copies de contes et les réécritures minimes abondent, les ingrédients comiques ou merveilleux y sont souvent contraints par les bons sentiments et les démonstrations édifiantes.

Dans la première moitié du XIXème siècle, les pièces jouées par Joseph-François Eudel au Crotoy (à partir de 1837) puis celles publiées par Franz von Pocci à Munich (entre 1854 et 1856), témoignent de la diffusion des stéréotypes didactiques ou édifiants qui accompagnèrent l'essor des spectacles pour enfants. Tous deux réussirent néanmoins à préserver en partie la singularité de leur répertoire. Joseph-François Eudel ne s'adressait pas à un public exclusivement enfantin, mais socialement modeste et familial. Il avait en outre une sensibilité pour certains procédés spécifiques, sans doute liée à son expérience de jeune spectateur aux Ombres chinoises et à ses compétences

techniques (c'est lui qui fabriqua seul tout son dispositif et ses silhouettes). Son répertoire comprenait quelques transpositions astucieuses parmi lesquelles une réécriture de *Robinson Crusoé* (publiée en 1886) qui fait se succéder plusieurs lieux communs des spectacles d'ombres : le naufrage (qui constitue l'intégralité du deuxième acte, majoritairement muet), l'apparition successive d'animaux (perroquet, chien, chèvres ; acte 2, scènes 1-5), l'arrivée échelonnée des autochtones sur plusieurs scènes (acte 2, scène 6-9)[1330]. La robinsonnade condensée comporte ainsi quelques pantomimes développées pour lesquelles le théâtre d'ombres offrait des ressources visuelles, graphiques, rythmiques, bien connues. En revanche, dans *Rose de Tanebourg* (publiée en 1886), Joseph-François Eudel restitue fidèlement le substrat édifiant et moral du conte initial : les répliques peuvent être particulièrement développées et les allusions à la religion fréquentes. L'auteur du texte original, le chanoine Christoph von Schmid (1768-1864), eut un rôle précurseur dans l'éducation morale et religieuse des enfants : il publia en allemand des ouvrages de catéchisme, une Bible et des recueils de prières pour enfants mais aussi différents récits et des pièces de théâtre[1331]. L'adaptation de Joseph-François Eudel se présente comme un *exemplum* en sept tableaux qui illustrent l'abnégation de la jeune héroïne. Pour délivrer son père, le chevalier de Tanebourg, prisonnier de Cunéric de Fichtemberg, un noble rival, Rose se grime en servante et sauve courageusement un des fils cadets des Fichtemberg du fond d'un puits. Son mariage avec l'aîné scelle *in fine* la réconciliation entre les familles rivales. Par ses actes, ses prières et ses marques de modestie, Rose apparaît comme un exemple de courage et d'humilité, que plusieurs tirades et répliques étoffées ne manquent pas de souligner (tableau 6, scène 5) :

> ILDEGARDE *(seule).*
> Ainsi, Rose est une noble demoiselle. C'est pour se rapprocher de son père qu'elle a pris ce simple costume et ce pénible emploi !... C'est pour lui qu'elle préfère sa misérable position à tout !... Quel dévouement sublime !... Quelle générosité !... Et pendant qu'elle sauve notre enfant, nous tenons son père enchaîné !... Ah ! Lorsque Cunéric saura tout, il reconnaîtra bientôt ses torts envers Edelbert et lui rendra la liberté et ses biens. C'est un devoir que la reconnaissance et l'humanité lui imposent.[1332]

Les éditeurs catalans imprimèrent aussi des « pièces morales » [*pieza moral*] à jouer en ombres. Ces livrets qui contribuèrent à populariser le théâtre d'ombres dans les foyers barcelonais devaient être accessibles à un public familial et compatibles avec le contexte de carême pendant lequel on s'adonnait plus spécifiquement à ces théâtres de société. La réécriture du *Pont cassé* en est un exemple[1333], tout comme l'édifiant *El camino de presidio* [le chemin de la prison], publié en 1869 et sous-titré « exemple

[1330] Paul Eudel, « Robinson Crusoé », *Les Ombres chinoises de mon père*, *op. cit.*, p. 90-129.
[1331] Voir la notice biographique de Uto Meier dans *Neue Deutsche Biographie*, 2007, en ligne [https://www.deutsche-biographie.de/pnd118759523.html#ndbcontent], consulté le 23 octobre 2024.
[1332] Paul Eudel, « Rose de Tanebourg », *Les Ombres chinoises de mon père*, *op. cit.*, p. 299.
[1333] *Celestina ó los dos trabajadores, pieza moral en un acto y tres cuadros para representarse en sombras*, Barcelone, Llorens, [s. d.].

moral » [*ejemplo moral*][1334]. Ce dernier est une illustration du précepte énoncé par le protagoniste, Fabricio, à son fils (scène 17) : « Si tu veux être heureux, la vertu y travaillera » [*Si quieres ser feliz la virtud obra*]. Fabricio y incarne l'intégrité morale : il ne déroge pas à son éthique de travailleur et à son idéal de vie honnête (être propriétaire et père de famille) et ne se laisse pas influencer par Lucas et Don Rulfo. Ces derniers incarnent, à l'inverse, deux dérives, présentées comme moralement et socialement condamnables. Lucas est un mendiant qui refuse de travailler et Don Rulfo se ruine en s'adonnant aux jeux d'argent. L'opposition des types moraux dans le premier acte aboutit à celle, à la fin du second, entre deux registres : d'une part, les scènes bucoliques et pittoresques des enfants qui jouent et chassent les papillon sous le regard comblé de leur père, et d'autre part, les scènes pathétiques de l'assassinat de Don Rulfo et de l'arrestation de Lucas qui paraît flanqué de deux soldats. L' « exemple moral » s'achève ainsi par un diptyque contrasté qui redémontre visuellement son axiologie manichéenne.

Franz von Pocci a écrit au total peu de pièces pour théâtre d'ombres et sa production est hétérogène : auteur de poèmes et de pièces, indifféremment appelés « jeux d'ombres », il n'a pas constitué un répertoire propre, au sein duquel des procédés auraient pu se systématiser. Ce flottement confère à ses différents « jeux d'ombres » une singularité : malgré leur propos parfois édifiant, Franz von Pocci y explora à chaque fois une nouvelle manière d'écrire et de dessiner pour les ombres, que ce soit dans ces poèmes exaltant, à hauteur d'enfant, la beauté de la Création, dans la mini épopée « Kasperl bei den Menschenfressern » [Kasperl chez les anthropophages] (publiée en 1854 au sein du cycle *Ein neues Schattenspiel*), dans sa comédie parodique *Kasperl ist überall* (publiée en 1856) qui met en abyme l'origine du genre comique, ou encore dans *Odoardo* (publiée en 1869), sa pièce d'ombres la plus développée et qualifiée de « romantique », qui interroge les limites du merveilleux dans une société dominée par les sciences. Conformes à certains attendus des fictions pour jeunes (amuser et éduquer), ces « jeux d'ombres » étaient à chaque fois de nouvelles expérimentations génériques.

Parmi les premiers auteurs allemands à avoir activement contribué à l'essor éditorial de pièces d'ombres adressées aux jeunes et aux associations de théâtre amateur, il faut distinguer les publications de Leo Weismantel. Celles-ci furent le fruit d'une démarche plus générale, à la fois spirituelle, poétique et pédagogique, qui confère à son manuel et à ses recueils une cohérence remarquable. Constatant le prestige des montreurs d'ombres en Indonésie et la fonction sacrée de leur art en Asie, Leo Weismantel imagina non seulement une liturgie nouvelle qui intègrerait le théâtre d'ombres à ses cérémonies, mais aussi un répertoire de pièces qui accompagnerait les familles durant « l'année profane et spirituelle ». A cette fin, il publie des « ballades d'ombres spirituelles » (des

[1334] *El camino de presidio, ejemplo moral en un acto y tres cuadros para representarse en sombras*, Barcelone, Llorens, 1869.

chansons religieuses, des prières) destinées notamment à la période de l'Avent, et des « ballades d'ombres profanes » (inspirées de chansons et de fables populaires) susceptibles d'être jouées tout le reste de l'année. Toutes ont néanmoins la même source symbolique, et doivent s'inscrire dans le même cycle calendaire :

> L'Avent est le moment où la lumière s'éloigne de la Terre et où les ombres grandissent, le temps où les ombres naissent et grossissent, deviennent grandes et puissantes. Voilà pourquoi le théâtre d'ombres voit le jour durant ces semaines. [...] c'est à partir de là, de cette période de naissance des ombres, que le jeu doit se poursuivre tout au long de l'année spirituelle et profane, de sorte que l'on trouve dans ce livre bien des choses qui, au-delà de la période de l'Avent et des heures d'édification religieuse, servent les heures de convivialité de toute l'année.[1335]

Parmi les pièces profanes, Leo Weismantel dialogise des chansons populaires. Il transforme par exemple la chanson « Trois cavaliers galopent vers la sortie » [*Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus*] en court dialogue, entre le chanteur [*Vorsänger*], un cavalier et une jeune fille, auxquels s'ajoute une voix « derrière l'écran » :

> LE CHANTEUR.
> Trois cavaliers galopent vers la sortie,
>
> PLUSIEURS VOIX FEMININES ET MASCULINES *(derrière l'écran)*.
> Adieu !
> *(Les cavaliers viennent de la gauche.)*
>
> LA CHANTEUR.
> Une jeune fille regarde par la fenêtre,
>
> VOIX *(derrière l'écran).*
> Adieu !
> *(La jeune fille s'avance à droite sur une terrasse surélevée.)*
>
> LE CAVALIER.
> Et comme il faut se séparer, donne-moi ta petite bague d'or !
>
> LE CHANTEUR.
> Adieu, adieu, adieu !
> Oui, qu'il est douloureux de se séparer et de fuir !
>
> LE CAVALIER *(précédant les deux autres cavaliers et s'approchant de la jeune fille).*
> Et celle qui nous sépare, c'est la mort,
>
> VOIX *(derrière l'écran).*
> Adieu !

[1335] « *Der Advent ist die Zeit, in der das Licht von der Erde weggeht und die Schatten wachsen, die Stunde, in der die Schatten geboren werden und anwachsen, gross und mächtig. So kommt es auch, dass das Schattentheater seine Geburtszeit in diesen Wochen hat.* […] *von hier, von der Geburtszeit der Schatten aus, soll das Spiel rund um das geistliche und weltliche Jahr gehen, so dass in diesem Buch manches zu finden ist, was über die Adventszeit und über die Stunden religiöser Erbauung hinaus den geselligen Stunden des ganzen Jahres dient.* » Leo Weismantel, « Ein Wort zuvor », *Schattenspielbuch*, *op. cit.*, p. 2.

LE CAVALIER.
Elle sépare bien des jeunes filles rousses,

VOIX *(derrière l'écran).*
Adieu !

LE CAVALIER.
Elle sépare plus d'un homme de sa femme, qui auraient pu se faire tant de plaisirs.

VOIX *(derrière l'écran).*
Adieu, adieu, adieu !
Oui, qu'il est douloureux de se séparer et de fuir !

LA JEUNE FILLE.
Elle retire l'enfant du berceau,

VOIX *(derrière l'écran).*
Adieu !

LE CAVALIER.
Quand est-ce que j'aurai ma petite fille brune ?

VOIX *(derrière l'écran).*
Adieu !

LA JEUNE FILLE.
Et ce ne sera pas demain, ah, si c'était aujourd'hui !

LE CAVALIER.
Cela nous réjouit tous les deux.

VOIX *(derrière l'écran).*
Adieu, adieu, adieu !
Oui, qu'il est douloureux de se séparer et de fuir !

Le cavalier sort du cadre, ils arrivent encore une fois en ombre chinoise par la droite et s'éloignent vers la gauche. La jeune fille leur fait signe. La lumière s'éteint, dans l'obscurité, tous reprennent la première strophe ou un violon reprend la mélodie dans l'obscurité.[1336]

[1336] « *VORSÄNGER.*
Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus,
MEHRERE WEIBLICHE UND MÄNNLICHE STIMMEN (hinter dem Schirm).
Ade !
(Die Reiter kommen von links.)
VORSÄNGER.
Feinsliebchen, das schaute zum Fenster hinaus,
STIMMEN (hinter dem Schirm).
Ade !
(Das Mädchen tritt von rechte auf eine erhöhte Terrasse.)
EIN REITER.
Und wenn es denn soll geschieden sein, so reich mir dein goldenes Ringelein !
VORSÄNGER.
Ade, ade, ade !
Ja, Scheiden und Meiden tut weh !
EIN REITER (reitet vor den beiden andern Reitern dicht an das Mädchen heran).

Comme pour ses mystères, Leo Weismantel suggère différentes manières de théâtraliser les textes pour laisser les interprètes libres dans leur jeu. Pour adapter la complainte suivante, il propose à nouveau de dialoguiser un passage et ajoute une pantomime finale :

A Strasbourg, dans les retranchements,
C'est là que j'ai commencé à pleurer.
Je voulais déserter les rangs français,
Et je voulais essayer les Prussiens,
Je n'ai pas réussi.

A une heure de la nuit
Ils m'ont fait prisonnier ;
Ils m'ont conduit chez le capitaine,
Mon Dieu, que vais-je devenir ?
C'est fini pour moi !

Au petit matin, à dix heures
On me présente au régiment,
Je dois demander pardon
Mais j'aurai quand même mon fils,
Je le sais maintenant !

Und der uns scheidet, das ist ja der Tod,
STIMMEN (hinter dem Schirm).
Ade !
EIN REITER.
Er scheidet so manches Jungfräulein rot,
STIMMEN (hinter dem Schirm).
Ade !
EIN REITER.
Er scheidet so manchen Mann vom Weib, die konnten sich machen viel Zeitvertreib.
STIMMEN (hinter dem Schirm).
Ade, ade, ade !
Ja, Scheiden und Meiden tut weh !
DAS MÄDCHEN.
Er scheidet das Kindlein wohl in der Wieg'n,
STIMMEN (hinter dem Schirm).
Ade !
EIN REITER.
Wann werd ich mein schwarzbraunes Mädel doch krieg'n ?
STIMMEN (hinter dem Schirm).
Ade !
DAS MÄDCHEN.
Und ist es nicht morgen, ach, wär es doch heut !
DER REITER.
Es macht uns all beiden gar grosse Freud.
STIMMEN (hinter dem Schirm.)
Ade, ade, ade !
Ja, Scheiden und Meiden tut weh !
Der Reiter reitet aus dem Bild, sie kommen noch einmal schattenhaft von rechts und reiten nach links davon. Das Mädchen winkt ihnen nach. Das Licht erlischt, im Dunkel fingen alle noch einmal die erste Strophe oder eine Geige wiederholt die Singweise im Dunkel. » Leo Weismantel, *Schattenspielbuch*, *op. cit.*, p. 2.

Vous tous, mes frères,
C'est la dernière fois que vous me voyez.
Notre caporal, l'homme sévère,
Est responsable de ma mort,
Je l'accuse.

Mes frères, tous les trois,
Je vous en prie, tirez tous à la fois !
N'épargnez pas ma jeune vie,
Tirez jusqu'à ce que le sang rouge gicle,
Je vous en prie !

Ô Reine du ciel, prends mon âme !
Prends-la auprès de toi dans le ciel,
Là où se trouvent les chers petits anges,
Et ne m'oublie pas !

La chanson est chantée par le chanteur. Seules les trois dernières strophes « Vous tous, mes frères » etc. sont chantées par un joueur derrière l'écran, à la manière d'un fantôme, en suivant les gestes de la marionnette d'ombre. Dans la première strophe, la fuite glisse comme un jeu d'ombres, dans la deuxième strophe, le prisonnier est présenté au capitaine, dans la troisième strophe, le régiment est introduit dans l'espace de jeu, dans la quatrième strophe, le prisonnier entre par la droite et trois soldats par la gauche. L'ombre du prisonnier doit être arrangée de manière à pouvoir s'agenouiller et se lever. Lors de la prière de la dernière strophe, l'ombre de la reine du ciel apparaît. Après les mots : « Et ne m'oublie pas ! », le prisonnier se lève, les « trois frères » auxquels le prisonnier s'est adressé dans l'avant-dernière strophe « entrent en armes », lèvent leurs fusils pour tirer — ce mouvement s'accomplit lentement et silencieusement. Au moment où les spectateurs se préparent à la mise à mort, au coup de feu lui-même, le violon intervient et répète le chant. Après les premières mesures, la lumière s'éteint, le violon finit de jouer dans l'obscurité.[1337]

[1337] « *Zu Strassburg auf der Schanz,*
Da ging mein Trauern an.
Ich wollte den Franzosen desertieren,
Und wollt's bei den Preussen probieren,
Das ging nicht an.
Ein Stund wohl in der Nacht
Haben's mich gefangen bracht ;
Sie führten mich vors Hauptmanns Haus,
O Gott, was soll werden draus !
Mit mir ist's aus !
Frühmorgens um zehn Uhr
Stellt man mich dem Regimente vor,
Da soll ich bitten um Pardon
Und werd doch kriegen meinen Sohn,
Das weiss ich schon !
Ihr Brüder allzumal,
Heut seht ihr mich zum letztenmal.
Unser Korporal, der gestrenge Mann,
Ist meines Todes schuld daran,
Den klag ich an.
Ihr Brüder, alle drei,
Ich bitt, schiesst allzugleich !
Verschont mein junges Leben nicht,
Schiesst, dass das rote Blut aufspritzt,

La simplicité des scènes que ces chansons esquissent permet pourtant d'envisager de subtiles nuances : le soldat déserte comme une ombre (la comparaison suggère que sa fuite doit être représentée comme un « jeu d'ombres » encore plus estompé), il a une voix spectrale puis le violon relaie sa complainte dans l'obscurité. Le petit drame ainsi composé n'accentue pas le caractère pathétique de la scène mais suggère la disparition progressive du personnage, de la fuite du déserteur à l'envol auprès des anges. Digne héritier en cela de la tradition romantique allemande, Leo Weismantel, sensible à la poésie de ces comptines et de ces chansons, y décelait une matière riche pour féconder l'imagination des jeunes et nourrir leur rapport émotionnel et spirituel au monde. Dans le même manuel, il publie en 1930 des pièces de Franz von Pocci et celle d'August Wilhelm Zacharia, *Die Reise um die Welt* [le tour du monde] (créée en 1821 et publiée pour la première fois en 1925), pour laquelle il propose une originale mise à l'écran. Pour représenter la dernière scène, où Jacob raconte au roi le périple du prince et lui présente des images dans sa boîte optique, Leo Weismantel propose de ne pas frustrer le spectateur en lui montrant les vues :

> Dans cette pièce, le prince et son ami Jacob font un voyage autour du monde, dont le récit est très dense. Le roi pouvait voir les différentes aventures de son fils dans une boîte optique, mais les spectateurs devaient se contenter du récit. J'ai été très contrarié par le fait que seul le roi puisse regarder dans la boîte optique, et pas moi. J'ai fait part de mes regrets au peintre Fritz Griebel et il nous a rapidement découpé une nouvelle boîte optique pour notre théâtre domestique, avec de nombreuses images que l'on peut désormais voir entièrement. Il vous suffit de découper la boîte optique. Au début, lorsque la boîte optique est portée devant le roi par Hanswurst, fermez le trou d'observation avec un papier noir en le collant par le bas comme un couvercle, de manière à pouvoir le faire tomber au moment opportun. Découpez ensuite toutes les images de la boîte optique, en les collant bien sur les bords avec du papier de soie coloré. Là, vous pouvez colorer à votre guise les arbres de la forêt vierge, le ciel en bleu ou en rouge, car à travers le papier de soie ces couleurs brillent sur la paroi de notre théâtre d'ombres. Lorsque le tour du monde est raconté, placez une image après l'autre dans le cadre de la boîte optique à l'aide d'un bâtonnet et tous les spectateurs verront les principales étapes de ce voyage. Ce sont les suivantes :
>
> A. La boîte optique,
> B. Les adieux du prince,
> C. Départ d'Amsterdam,

Dass bitt ich euch !
O Himmelskönigin, nimm du mein Seel dahin !
Nimm sie zu dir in den Himmel hinein,
Allwo die lieben Engelein sein,
Und vergiss nicht mein !
Das Lied wird von dem Vorfänger gesungen. Nur die drei letzten Strophen 'Ihr Brüder allzumal' usw. singt ein Spieler hinter dem Schattenschirm geisterhaft zu den Gebärden der Schattenpuppe. Bei der ersten Strophe gleitet die Flucht als Schattenspiel vorüber, bei der zweiten Strophe wird der Gefangene dem Hauptmann vorgeführt, bei der dritten Strophe wird das Regiment ins Spielfeld eins geschoben, bei der vierten Strophe tritt von rechts her der Gefangene, von links drei Soldaten. Die Schattenfigur des Gefangenen ist einzurichten, dass sie sich knien und erheben kann. Bei dem Gebet der letzten Strophe erscheint der Schatten der Himmelskönigin. Nach den Worten : 'und vergiss nicht mein !' erhebt sich der Gefangene, die 'drei Brüder', die der Gefangene in der vorletzten Strophe angesprochen hat, 'treten ins Gewehr', heben die Flinten zum Schuss diese Bewegung vollzieht sich langsam und stumm. Im Augenblick, in dem die Zuschauer die Erschiessung, den Schuss selbst erwarten, seht die Geige ein und wiederholt die Singwelse. Nach den ersten Takten erlischt das Licht, die Geige spielt im Dunkel zu Ende. » *Ibid.*, p. 143-44.

D. Chez un chef africain,
E. Chevauchée dans le désert africain,
F. Dans la forêt vierge d'Amérique,
G. Tempête sur l'océan Pacifique,
H. Au Fujiyama au Japon,
I. Promenade à cheval en Chine,
K. Chevauchée dans les steppes asiatiques,
L. Moscou.

Si vous êtes à l'aise avec ce genre d'images, vous pouvez même les multiplier à votre guise et faire vivre au prince toutes sortes d'expériences qu'aucun homme ne pourrait imaginer — ah, il se passe des histoires incroyables dans un tel voyage autour du monde. Réfléchissez-y un peu.

Et maintenant, que les anciennes images de 1821 et les nouvelles de 1923 se mêlent à celles de votre propre imagination pour une heure délicieuse de plaisir théâtral à la maison ![1338]

Il revient au théâtre du Chat noir d'avoir vraiment renouvelé la manière de représenter en ombres les sujets légendaires. Parce qu'ils s'adressaient à un public mondain et qu'ils revendiquaient des ambitions artistiques, Henri Rivière et ses collaborateurs ne se réfèraient jamais aux livrets pour enfants ; aucune saynète morale ni aucune féerie, telle qu'on pouvait en voir aux Ombres chinoises, ne fut représentée. Pour mettre à l'écran les sujets merveilleux et légendaires, ils inventèrent la pièce d'ombres lyrique.

[1338] « *In diesem Spiel machen der Prinz und sein Freund Jakob eine Weltreise, von der sehr viel erzählt wird. Auch durfte der König in einem Guckkasten die einzelnen Erlebnisse dieser Weltreise seines Sohnes sehen, aber die Zuschauer selbst mussten sich mit der Erzählung begnügen. Ich habe mich sehr darüber geärgert, dass nur der König sollte in den Guckkasten gucken dürfen, ich aber nicht. Von meinem Zorn habe ich dem Maler Frits Griebel erzählt, und er hat uns deshalb kurzerhand für unser Haustheater einen neuen Guckkasten geschnitten mit gar vielen Bildern, die nun alle zu sehen sind. Ihr müsst nur den Guckkasten ausschneiden. Das Guckloch könnt ihr zu Beginn, wenn der Guckkasten vom Hanswursten vor den König getragen wird, durch ein schwarzes Papier verschliessen, das ihr wie einen Deckel von unten her ankleben könnt, so, dass ihr ihn im geeigneten Augenblick herunterfallen lassen könnt. Dann schneidet ihr noch alle Guckkastenbilder aus, die ihr an den Rändern sehr schön mit buntem Seidenpapier verkleben dürft. Hier könnt ihr nach Belieben die Bäume des Urwaldes bunt machen, den Himmel blau oder rot, denn diese Farben schimmern durch das Seidenpapier auf die Wand unseres Schattentheaters. Haltet dann, wenn die Weltreise erzählt wird, ein Bild um das andere mit einem Stäbchen in den Rahmen des Guckkasten und alle Zuschauer sehen die Haupts punkte dieser Reise mit. Es sind dies :*
A. Der Guckkasten,
B. Abschied des Prinzen,
C. Abfahrt von Amsterdam,
D. Bei einem afrikanischen Häuptling,
E. Ritt durch die afrikanische Wüste,
F. Im Urwald Amerikas,
G. Sturm auf dem Stillen Ozean,
H. Am Fujiyama in Japan,
I. Spazierritt in China,
K. Ritt durch die asiatischen Steppen,
L. Moskau.
Wenn euch solche Bilderschau behagt, könnt ihr selbst sie noch nach Belieben vermehren und den Prinzen noch allerlei erleben lassen, was sich kein Mensch träumen kann — ach, es kommen bei einer solchen Weltreise unglaubliche Geschichten vor. Denkt nur einmal nach. Und nun mögen die alten Bilder aus dem Jahre 1821 und die neuen aus dem Jahre 1923 und die eurer eigenen Phantasie sich mengen zu einer köstlichen Stunde häuslicher Theaterfreude ! » *Ibid.*, p. 95-96.

Le modèle lyrique, au sens poétique et musical, fut d'abord envisagé pour les pièces à sujets religieux. Le premier essai fut *La Tentation de saint Antoine* (publiée en 1888), un mystère musical de Henri Rivière, presque dépourvu de paroles. Cette version étoffée et actualisée de la légende se compose de deux parties : la première, pleine d'anachronismes, a des accents satiriques, et la deuxième, grandiose, s'inspire du récit de Gustave Flaubert. Hormis quelques citations, l'album publié de la pièce ne contient aucun texte. Cette partition illustrée apparaît comme un pot-pourri de compositions originales (d'Albert Tinchant et de Georges Fragerolle) et d'airs célèbres. Certains passages furent peut-être dialogués, récités ou bonimentés. Voici par exemple ce que le critique Hugues Le Roux rapportait concernant le premier acte :

> Donc la toile se lèvera sur le désert. A droite un rocher. Au milieu le saint qui prie. Le diable se manifeste par le clignement d'un œil qui s'ouvre subitement dans la roche. Antoine ne se dérange pas. Sa prière est si immobile et si longue qu'une araignée a le temps de descendre des cintres et de tisser une toile qui emplit tout le théâtre et enveloppe le saint. Mais le diable ne se décourage pas. Le sabbat traverse le ciel chevauchant des balais, et Sa Majesté Satan surgit de terre. C'est le diable moderne, en frac, en chapeau de satin. Satan se découvre ; ses cornes apparaissent, et, tandis qu'Antoine se redresse épouvanté, au commandement de l'esprit malin une ville monte des profondeurs de la scène ; on distingue ses tours, ses clochers, ses masses de maisons : c'est Paris.
> Et la musique très ingénieuse qu'Albert Tinchant a écrite pour ce nouveau spectacle exprime à merveille le dialogue du Saint et du Pervers.
> — Je vais te conduire à travers le monde, dit le diable.
> Et comme Antoine ne peut pas résister, il suit.
> Je ne puis indiquer ici toutes les étapes de cette promenade. Je veux pourtant nommer au passage quelques-uns de ces quarante tableaux.
> Cela commence par un tour des Halles, il s'agit de tenter le saint par la « gourmandise » — ; on rencontre M. Zola qui renifle des marolles. Le « jeu » est figuré par de petits personnages qui portent leurs cartes comme les hommes sandwichs font de leurs panneaux réclames, et aussi par le palais de la Bourse avec le veau d'or sur la place, les coulissiers battant des mains et un billet de mille francs plafonnant en ciel. M. Sadi Carnot s'approche d'Antoine et lui offre son portefeuille. Le saint résiste à cette épreuve nouvelle. Le diable et le tam-tam se fâchent. Le décor pâlit, s'efface. Nous voici dans l'avenue des Champs-Elysées.
> Au fond, un petit arc de triomphe. Au premier plan, une immense statue équestre. C'est lui, le Général. La scène s'éclaire d'une lueur tricolore. La musique joue « En revenant de la revue », et le diable offre au saint ce piédestal et ce cheval de bronze. Je consulte l'affiche ce tableau-là s'appelle l' « orgueil ».
> Après cela, c'est la vision d'une ville industrielle, d'un port plein de navires sous voiles. Le télégraphe et le téléphone croisent leurs fils dans le ciel. Une locomotive, tous ses feux allumés, traverse le théâtre. Et le diable demande au saint :
> — Tu n'as pas voulu être le Président. Tu n'as pas voulu être le général. Veux-tu être le maître des forges ?
> Vous imaginez bien qu'un homme qui résiste à cette tentation-là peut être impunément promené au fond de la mer, dans les ruines des villes disparues et à travers des constellations du ciel. La toile tombe donc sur cette première série de vingt tableaux sans que le saint ait faibli une seconde.[1339]

Inspiré par le récit de Flaubert, le deuxième acte poursuit la mise à l'épreuve de l'ermite. Henri Rivière y a transposé le style dense de l'écrivain et le foisonnement des visions par des décors très chargés et polychromes. Le critique Hugues Le Roux décrivait ainsi cette seconde partie :

[1339] Hugues Le Roux, « La vie à Paris », *Le Temps*, 28 décembre 1887.

> Et dame ! Cette fois le Malin frappe un grand coup ; c'est le défilé de la reine de Saba, des hommes tout noirs, des femmes toutes nues, des Nubiens avec des drapeaux, des armées de courtisanes, à cheval, à pied, à dos de chameau, à dos d'éléphant ; la reine enfin sous son dais de plume, son char égyptien traîné par deux chevaux blancs, une bandelette bleue soutenant les pointes de ses seins. Et l'arrière-garde du cortège est un tourbillon de trois cents danseuses, toutes ces dames du corps de ballet lâchées après le froc.
> Le diable est encore vaincu : le saint est invulnérable dans sa chair. Reste donc à faire le siège de sa foi. Et tandis que le capuchon d'Antoine se dresse d'épouvante, le défilé des dieux commence.
> Ils sont tous là.
> D'abord les dieux scandinaves ! Odin suivi de la chevauchée des Walkyries. Il neige. Subitement l'arc-en-ciel se tend dans le firmament rasséréné, et Apollon paraît. Ensuite, dans le calme d'un paysage qui rappelle le *Bois sacré de Chavannes*, les dieux de l'Olympe se montrent groupés. Les dieux égyptiens leur succèdent, allongés dans le décor, immobiles au clair de lune ; puis c'est le tour de l'Inde et du Japon. L'apparition de Vichnou sur le serpent Anantha a été reconstituée par Rivière d'après le texte de Flaubert, scrupuleusement. Le dieu est noyé dans un fleuve de lait ; de son nombril surgit la fleur de lotus d'où doit naître toute vie. Pour les dieux japonais, il a fallu faire un choix dans la foule. Rivière a mis en scène la déesse du soleil Ala-Man-Rassou, le dieu des vents Sou-Za-No, le dieu de la guerre, et Kou-a-Nou, la déesse de la grâce, — chacun d'eux avec les attributs et la figure que leur ont donnés les maîtres de la peinture japonaise Ho-Ku-Saï et Ko-Rin.
> La foi d'Antoine n'a pas été entamée. Le diable renonce donc à le tenter et le ramène à la Thébaïde. Il s'agenouille et recommence sa prière. Alors, derrière lui, une grande lumière se fait. Un groupe d'anges apparaît avec des harpes. Le piano se tait et, dans la coulisse, un orgue accompagne des voix d'enfants de chœur qui chantent le *Venite adoremus*.[1340]

Le compte rendu du critique correspond exactement à la version publiée[1341]. D'après celle-ci et les descriptions d'Hugues Le Roux, les décors, visuellement très riches, mêlaient les motifs mythologiques et bibliques, les références à Emile Zola et à Gustave Flaubert, l'esthétique de Ho-Ku-Saï et de Puvis de Chavannes. Ce syncrétisme fait écho au pot-pourri musical arrangé par Albert Tinchant avec des airs de Massenet, Gounod, Schumann, Wagner, Offenbach, Haydn... Un tel foisonnement de références et d'esthétiques dut partiellement éclipser le sens moral de la légende. A la fin cependant, le critique souligne une convergence des émotions, esthétiques et spirituelles :

> Rivière a peint pour ce dernier tableau un vitrail gothique au bas duquel un des vieux verriers contemporains des cathédrales aurait volontiers placé sa signature, où il n'aurait pas pu mettre plus d'émotion et de foi.

Cette réception littérale de la fable religieuse, que l'on constate dans d'autres comptes rendus des mystères joués au Chat noir, paraît forcée ou exagérée. L'imitation des vitraux a moins un sens sacré qu'une fonction spectaculaire, déterminée entre autres par le travail symbolique de la polychromie qui caractérise la pièce[1342].

[1340] Art. cité.
[1341] Henri Rivière (dessin), Georges Fragerolle et Albert Tinchant (musique), *La Tentation de saint Antoine, féerie à grand spectacle en deux actes et quarante tableaux*, Paris, Plon Nourrit et Cie, 1888, p. 85.
[1342] Voir un autre commentaire de la pièce dans le développement « Pièces-paysages » du chapitre 3, p. 599 et suiv.

Malgré son succès, *La Tentation de saint Antoine* (publiée en 1888) ne fut pas autant reprise et imitée que *La Marche à l'étoile* (publiée en 1890). Délaissant l'accompagnement hétéroclite et uniquement instrumental de la première, *La Marche à l'étoile* imposa le modèle du poème chanté, accompagné de « tableaux », où les ombres paraissent glisser sur des fonds chromatiques grandioses. Pour créer un effet de fluidité plus propice à la contemplation, toutes les composantes du dispositif sont prises en compte : les figures nombreuses se succèdent longuement (« Les bergers », « Les soldats », « Les lépreux », « Les esclaves », « Les femmes », « Les rois Mages », « Les pêcheurs »), le décor nocturne reste identique et l'accompagnement musical fluctue mais sans rupture. La lumière change et s'intensifie dans le diptyque final (« Le Golgotha », « Apothéose ») qui offre un épilogue centré sur le Christ crucifié. *La Marche à l'étoile* servit ensuite de prototype aux adaptations de contes et légendes. Henri Rivière et George Fragerolle reprennent ce modèle dans *L'Enfant prodigue* (publiée en 1894) et *Sainte Geneviève de Paris* (publiée en 1893), mais en se limitant à la destinée d'un seul individu. Les tableaux, en déployant visuellement chaque étape de leur parcours initiatique ou exemplaire, apportent une dimension contemplative au récit édifiant.

Dans *L'Enfant prodigue*, Georges Fragerolle conserve le substrat moral de la parabole mais il développe et poétise le texte évangélique pour davantage le mouler à une dramaturgie en tableaux. Il introduit des descriptions, ancre le récit dans un cadre spatial plus précis (le « pays lointain » dans la Bible devient Thèbes par exemple) et ajoute des scènes absentes du récit succinct de saint Luc[1343]. Parmi ces étoffements, on peut mentionner les scènes de fête et de plaisir qui sont précisées et diversifiées : le poème décrit d'abord l'arrivée en grande pompe du jeune homme (« Les femmes se pressant en joyeuses cohortes, / Vont au-devant de l'étranger / Dont la main répand l'or, / Perles et cornalines »), puis le « festin » sous les palmiers (où « les vins de Phénicie coulent dans l'ivoire »), avant une nuit étoilée sur le Nil (qui « berce » la « molle ivresse » des festoyeurs)[1344].

La partition plus complexe de *Sainte Geneviève de Paris* est destinée à une formation vocale et instrumentale plus importante. L'oratorio en douze tableaux fait alterner un récitant, des chœurs et des solistes. Le récit hagiographique y est présenté en quatre parties, chacune étant caractérisée par un genre poétique, une tonalité et un décor propres. La première partie est une pastorale qui représente la bergère en train de prier dans les champs et de veiller sur ses moutons. Les deuxième et quatrième parties constituent les actes proprement religieux du mystère : l'un représente la bénédiction de la sainte par l'évêque à l'église de Nanterre, l'autre l'accomplissement du miracle qui sauve Paris de la destruction. La quatrième partie est un acte de tragédie représentant le chaos causé

[1343] Evangile selon saint Luc, 15, 11-32.
[1344] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *L'Enfant prodigue, scènes bibliques en sept tableaux*, Paris, Enoch et Co[stallat ?], 1894, p. 22, 26-28, 29.

par l'invasion des Huns. Grâce à la publication du texte et aux descriptions particulièrement détaillées que Henri Rivière fait dans ses mémoires, on comprend que la pièce fut une des plus élaborée du Chat noir. Certaines scènes furent manifestement composées pour susciter une vive émotion esthétique. C'est notamment le cas des tableaux collectifs comme le premier tableau, « une route, près le bourg de Nanterre », où les moissonneuses, portant « faucilles » et « paniers de vivre » « saluent de leur chant matinal le retour du jour »[1345] , ou bien le quatrième tableau qui représente l'arrivée des évêques à l'église de Nanterre et suggère la liesse collective par les acclamations du chœur, le « bruit de cloches et de fête », et l'alternance des voix d'enfants qui miment et accompagnent les jets de fleurs :

> LES JEUNES FILLES.
> Sonnez, cloches, sonnez ! *(mezzo forte)*
>
> LES ENFANTS.
> Sonnez ! *(forte)*
>
> BASSES.
> Sonnez ! *(forte)*
>
> SOPRANOS.
> Sonnez, carillonnez !
>
> LES ENFANTS.
> Carillonnez ! *(forte)*
>
> UNE JEUNE FILLE.
> Lys purs, genêts d'or, doux jasmins*, (piano)*
>
> UNE AUTRE JEUNE FILLE.
> Ô fleurs, embaumez les chemins *(pianissimo)* [...].[1346]

Le tableau collectif de l' « invasion des barbares » est amorcé par une introduction instrumentale *allegro*, aux notes pointées, accentuées, et aux rythmes vifs et syncopés, puis un récitatif pathétique dépeint des scènes de chaos : « Derrière eux se gorgeaient les chiens et les corbeaux [...]. En ce temps-là, les Huns terrifiaient le monde ! »[1347] Retentit ensuite le « chœur des Huns », composé de voix d'hommes, dont les interjections brèves et les allitérations sonores (« Devant toi tout s'enfuit, s'écroule. / Hop ! Hop ! Hurrah ! / Quelle tempête gronde, / Terrifiant le monde [...] »[1348]) théâtralisent l'arrivée des barbares, ainsi décrite par la didascalie initiale :

[1345] Claude Blanc, Léopold Dauphin, *Sainte Geneviève de Paris, mystère en quatre parties et douze tableaux*, Paris, Heugel et Cie, 1893, p. 1.
[1346] *Ibid.*, p. 39-41.
[1347] *Ibid.*, p. 69.
[1348] *Ibid.*, p. 72-73.

Ciel d'orage. Éclairs et tonnerres.
Terrifiés, les paysans, les femmes, les enfants, les troupeaux de bestiaux fuient devant l'armée d'Attila qui, en grand désordre, tumultueuse et massacrant tout sur son passage, envahit la Gaule.[1349]

Quand il ne correspond pas au discours des figures de premier plan, le chant choral peut donner de la profondeur au tableau, en émanant par exemple d'un arrière-plan divin ou de figures hors-champs. Au sixième tableau, on entend s'élever les « voix célestes » du « chœur des anges », uniquement constitué de voix de femmes (soprano et contralto), alors que paraît la vision de la sainte :

Geneviève tombe en extase. Elle aperçoit dans le haut du chœur au-dessus du maître autel, une douce et blanche théorie d'anges aux grandes ailes, aux auréoles d'étoiles, les uns jouant du psaltérion, les autres chantant.[1350]

On trouve un autre effet de profondeur sonore au troisième tableau, « une croix sur le bord du chemin », qui montre la bergère en train de prier au pied d'une croix tandis que résonne les « Ah ! » du chœur des moissonneurs et les échos d'un *Pater noster*. Les modifications de la lumière accompagnent ce tableau de transition :

C'est le soir. Devant le soleil déclinant, déjà les premières étoiles scintillent et la lune se lève. Les paysans reviennent de la moisson, ils redisent leur chant du matin, mais alangui maintenant par la mélancolie du couchant.[1351]

Comme dans les autres mystères représentés au Chat noir, le charme suscité par ces sollicitations concordantes des sens et le plaisir qui en découle, prend le pas sur la composante narrative et édifiante. La forme relativement ambitieuse de l'oratorio et l'élaboration des décors témoignent des intentions artistiques des auteurs, d'autant que les vies de saints suscitaient déjà une abondante imagerie. Des ouvrages illustrés aux vignettes colorées de Saint-Sulpice, en passant par les plaques de lanterne, les pratiques populaires de la religion par l'image et les chants étaient encore très répandues au XIXème siècle. Henri Rivière proposait ainsi une réélaboration sophistiquée de cette imagerie populaire.

Ce genre de la pièce d'ombres lyrique, qui substituait à l'enjeu dogmatique et religieux un surcroît d'enchantement esthétique (que certains purent qualifier de « mystique »)[1352], fut perfectionné d'une saison à l'autre, élargi à des thèmes profanes, et décliné par les émules du cabaret parisien. Les programmes du Diable au corps par exemple annoncent plusieurs pièces dont les succincts descriptifs et les listes de tableaux laissent peu de doute quant au modèle repris. On peut par exemple

[1349] *Ibid.*, p. 66.
[1350] *Ibid.*, p. 60.
[1351] *Ibid.*, p. 22.
[1352] Jules Claretie, à propos des pièces d'ombres chantées au Chat noir, faisait le rapprochement : « Le mouvement néo-mystique de ces dernières années n'est-il point sorti du Chat noir, devenu, avec *Le Sphinx* ou *La Marche à l'étoile*, une sorte de Bayreuth des ombres chinoises ? » Jules Claretie, « La vie à Paris », *Le Temps*, 29 octobre 1896.

citer *Saint Nicolas* , la « légende en trois tableaux » de Léon Dardenne, ou *La Légende de saint Guidon*, sous-titrée « naïveté villageoise en quatre tableaux » (programme de septembre 1896), dont les intitulés sont :

1. La ferme de Pachter Buyck
2. L'enfance de saint Guidon
3. Les animaux malades de la peste
4. La récompense (apothéose)[1353]

Cette pièce néanmoins n'était pas intégralement chantée : le programme mentionne un compositeur (Jules Baur) et l'intervention d'un récitant (L.-A. Lemesre).

Le théâtre du Diable au corps présenta aussi *Le Trèfle à quatre feuilles* (en mars 1898), une pièce lyrique originale, dont le poème narratif signé Eugène Vial fut mis en musique par l'organiste et compositeur Valentin Neuville, pour « récitant, orchestre et chœur »[1354]. La fable évoque dans un décor médiéval l'amour d'un roi et d'une bohémienne. La pièce s'ouvre sur une partie de chasse durant laquelle le roi croise le chemin d'une troupe bateleurs venus de Bohème. Il les invite dans son palais et tombe amoureux d'une des jeunes danseuses, ébloui par sa grâce. Il lui donne rendez-vous toutes les nuits, mais, un matin, désireuse de retrouver la liberté des chemins, la jeune fille part. Désespéré, le roi, dans un accès de colère, dicte un arrêt qui bannit l'amour de son royaume. Des soldats guettent les amants qui continuent à se voir en cachette. Le peuple révolté est sur le point d'assaillir le palais quand la jeune bohémienne survient et empêche, par sa danse, le massacre. Acclamée, elle épouse le roi et permet aux amants de s'aimer au grand jour, mais, tandis que la caravane des bateleurs rentre en Bohême, la jeune danseuse se sent déjà écrasée par la pompe royale... Cette pièce ne fut pas la seule collaboration de Valentin Neuville et Eugène Vial. Comme dans *Proses des mortes*, leur univers poétique et musical est proche de certains drames symbolistes, comme ceux de Maurice Maeterlinck *La Princesse Maleine* ou *Pelléas et Mélisande*. On y retrouve un lyrisme et un merveilleux retenus, des motifs de contes et de légendes, et un onirisme mélancolique.

D'autres pièces d'ombres écrites de manière isolée au tournant du XIXème siècle puisent dans ce folklore médiéval, national et européen, plus ou moins abstrait et reconstitué. Le wagnérisme encore prégnant, la publication de travaux historiques et l'influence de l'Eglise[1355] contribuaient à

[1353] « *La Légende de saint Guidon*, naïveté villageoise en quatre tableaux, dessins d'Amédée Lynen, musique de Jules Baur, récitant L.-A. Lemesre », liste de tableaux indiquée dans un programme du théâtre du Diable au corps de septembre 1896, « Répertoire du théâtre d'ombres », imprimé à Bruxelles, par J.-E. Goossens, en 1896, exemplaire conservé à la Bibliothèque royale de Belgique (R/23321/3).

[1354] Valentin Neuville (musique), Eugène Vial (texte), *Le Trèfle à quatre feuilles, pièce d'ombres en trois actes et treize tableaux pour récitant, orchestre et chœur*, Paris, Alphonse Leduc, 1898.

[1355] « Remis en valeur par les romantiques, le Moyen Âge était de nouveau à la mode à l'époque symboliste, ne serait-ce qu'à travers l'héritage wagnérien qui irrigue une partie de la production littéraire de cette époque. Plutôt irréaliste et fantasmatique au théâtre — Pierre Quillard précise, dans la didascalie initiale de *La Fille aux mains*

entretenir le goût de cercles lettrés et amateurs divers pour l'imagerie médiévale qui, dans les pièces d'ombres en question, se traduit modestement et sans ambition dramaturgique revendiquée. On y observe simplement le désir d'exploiter poétiquement les topiques et les motifs merveilleux de ce Moyen Âge imaginaire. C'est par exemple ce que fait Philippe Jean dans sa pièce pour ombres *La Légende de Mélusine*, un poème narratif particulièrement riche en symboles et en *ekphrasis*. Le poème est prononcé par un récitant qui décrit les scènes, narre les péripéties, rapporte les paroles des personnages, en alternant par moments avec des chants. La pièce fut représentée pour la première fois à la kermesse de Niort en 1899. La pièce d'ombres de Paul Le Flem, *Aucassin et Nicolette* (créée chez un particulier en 1909), est un autre exemple. Ce drame lyrique à jouer en ombres s'appuie sur une version réécrite de la chantefable médiévale du même titre. Les étoffements apportés contribuent à préciser les atmosphères et à accentuer certains moments de tension. Par exemple, l'introduction instrumentale et les premiers mots du récitant posent le décor, en fournissant des détails absents de la chantefable : « Le matin calme et pur monte sur la campagne, / Près d'un grand bois ombreux, et près d'une clairière, les pastoureaux assis se reposent en écoutant le son d'un flageolet. »[1356] La confrontation de Nicolette et des bergers fait également l'objet d'une scène plus développée. Les questions de Nicolette et les réponses en chœur des bergers se superposent et s'enchaînent : ce tuilage des voix, doublé d'un crescendo, dramatise l'accusation de sorcellerie par les bergers méfiants (« ce sont mots de sorcellerie », « êtes-vous fée, passez votre chemin »[1357]) qui refusent d'aider la jeune fille malgré ses implorations. L'auteur met ainsi davantage l'accent sur l'effet d'éblouissement et d'inquiétude que suscite à ce moment la beauté de Nicolette.

Aux Schwabinger Schattenspiele, la majorité des pièces mettait à l'écran des figures et des chronotopes de contes de fées, des fables et des personnages empruntés aux mythes antiques et nordiques, et aux légendes médiévales. Leur traitement cependant se distingue sensiblement car, hormis peut-être la féerie sentimentale, plus badine et légère, *Estragon und Pimpernelle* (publiée en

---

coupées : 'L'action se passe n'importe où et plutôt au Moyen Âge' — le Moyen Âge et son art font alors aussi l'objet d'études plus approfondies dans ces mêmes milieux symbolistes : avec *Le Latin mystique*, Remy de Gourmont présente une anthologie et une étude de toute la production poétique et liturgique en latin depuis les premiers temps de l'Église, et l'érudit Marcel Schwob, auteur de *La Croisade des enfants*, publie en 1896, dans *Spicilège*, une longue étude consacrée à François Villon. Par ailleurs, l'Église n'hésite pas à mettre en valeur cette période, vue comme une forme d'âge d'or de la foi et de la piété collective. À la fin du XIXème siècle, à la suite du travail de Dom Guéranger, refondateur de l'abbaye de Solesmes, le chant grégorien fait l'objet d'une véritable entreprise de restauration qui obtient la caution du pape : dans son *Motu proprio* de novembre 1903 '*Tra le sollicitudine*', Pie X le considère comme 'le plus parfait modèle de la musique sacrée '. » Michèle Gally, Marie-Claude Hubert (dir.), *Le Médiéval sur la scène contemporaine*, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 25.

[1356] Marc Bordry et Géo Dorival (dessin), Paul Le Flem (musique), *Aucassin et Nicolette, chantefable en un prologue et trois parties*, Paris, Edition mutuelle, 1910, p. 23-24.

[1357] *Ibid.*, p. 27-28.

1910), le merveilleux y est le truchement de considérations mystiques sur le monde ou d'interrogations sur les ressorts inconscients de la psychè.

II.B.3. Quelques procédés saillants

Les pièces d'ombres issues de réécritures de contes et de légendes partagent avec leurs fables d'origine un symbolisme manifeste. Hormis d'éventuelles reconfigurations à finalité comique, ce symbolisme saillant sert soit un propos didactique, soit une visée plus ouverte d'élévation et d'épanchement lyrique. On remarque que le travail combiné des réseaux symboliques et de l'expression lyrique caractérise une production qui, bien qu'étant limitée à un corpus majoritairement francophone écrit dans les années 1880-1910, est quantitativement significative et qualitativement plus spécifique aux répertoires de théâtre d'ombres que ne le sont les féeries didactiques. C'est donc sur ces pièces que nous mettrons l'accent. Celles-ci résultent de logiques d'écritures qui cherchent moins à innover dans l'invention des fables qu'à exploiter et redéployer des symboliques grâce au théâtre d'ombres.

Lyrisme

Pour accroître le symbolisme évocateur des récits, le modèle de la pièce d'ombres chantée s'imposa à la suite du Chat noir (1886-1897). Le caractère lyrique de ces pièces est donc d'abord à entendre au sens littéral. Toutes celles de Georges Fragerolle sont ainsi des poèmes courts mis en musique pour une seule voix, accompagnée au piano (parfois étoffé d'un violon, un hautbois). L'expressivité du texte est indissociable des modulations chromatiques et rythmiques du chant. Dans *Le Rêve de Joël* (publication non datée, peut-être créée au Chat noir), les variations de l'accompagnement suivent l'humeur du personnage, dont l'état alterne entre plénitude et manque. Les tableaux 2 à 4 suggèrent par exemple un premier état de contentement : le triptyque s'ouvre avec un couplet *allegretto* qui annonce la « chasse du roi » et s'achève sur le même refrain, après la première métamorphose de Joël en roi (grâce à l'intercession d'un ange qui lui permet ainsi de quitter sa pénible condition de tailleur de pierre)[1358]. Tout juste satisfait, Joël aspire à mieux et les métamorphoses se succèdent. La musique accompagne ces bascules. Les fêtes du roi Joël dans son « palais d'azur » sont évoquées par un chant *dolce* qui décrit, sur une mesure de valse (3/4) les « plateaux d'argent » et les

[1358] Voir les tableaux consécutifs « La chasse du roi », « Joël et l'ange » et « La chasse de Joël ». Georges Fragerolle (texte et musique), Louis Bombled (dessin), *Le Rêve de Joël, légende*, *op. cit.*, p. 10-17.

rêves d'amour « comblés »[1359]. Alors que Joël paraît au sommet du monde, comme un nouvel Apollon aux rênes de son char solaire, le chant délié et rythmé (indiqué « *andante* » et « *con fuoco* ») déroule ses triolets. Des accompagnements harmoniquement plus chargés et rythmiquement martelés soulignent à l'inverse la frustration et la colère du personnage, quand il sent un rayon solaire défier sa couronne (« *allegro* », « *marcato* », « *sforzando* »), quand un nuage éclipse la lumière de son char (« *forte* », *« decido* », pédale, accords pointés) et quand un rocher se dresse sur sa course (« *con anima* », « *sostenuto* »)[1360]. Au sein de chaque tableau, le chant souvent fluctue, notamment quand différents personnages se répondent : les modulations du chant compensent ainsi l'absence de plusieurs voix. Par exemple, dans les tableaux du *Juif errant* (créée au théâtre Antoine en 1898), quand Ahasvérus prend la parole, le chant, entonné « gravement » sur une mesure binaire, est *a capella* ; et quand ses interlocuteurs répondent, la mesure change et le piano joue : le chant devient rond et chantant (« *dolce legato* », « *cantabile* », mesure en 3/4) quand ce sont les femmes, ternaire (6/8) et allant (« *andantino quasi allegretto* ») quand ce sont les bergers[1361].

Très ponctuellement, la partie vocale peut s'étoffer. C'est par exemple le cas à la fin de *La Marche à l'étoile* (publiée en 1890). Tandis que, depuis le début de la pièce, seul un des pèlerins répondait aux questions du chanteur (sur les raisons de leur départ), au tableau de « L'adoration », ils lui répondent tous en chœur : « Nous venons tous plein d'espérance, / Saluer avec révérence l'Enfant dans cet humble lieu. »[1362] Ce chant *a capella* pour quatre voix contraste avec l'écriture mélodique des tableaux précédents : la partition soudainement se verticalise et l'écriture harmonique suggère, après l'horizontalité mélodique de la marche, l'arrêt et l'élévation des voix. Lisible et efficace, le contraste devait avoir un effet certain. On observe un même enrichissement passager de la partie vocale au quatrième tableau de *L'Enfant prodigue* (publiée en 1894), « La fête sur le Nil ». Un trio y fait entendre d'une part les chants de fête, où alternent les apostrophes (« Isis ! Athor ! ») et les prières (« Belles déesses, / Longtemps encor / Prolongez nos ivresses »), et d'autre part, la voix principale du chanteur qui poursuit le récit et apporte un contrepoint plus sombre, en annonçant des lendemains difficiles. Ponctuellement mise à profit, l'écriture chorale offre ainsi des possibilités uniques pour juxtaposer et articuler de manière subtile et signifiante des phrases et des tonalités distinctes[1363].

[1359] *Ibid.*, p. 18-20.
[1360] Voir les tableaux « Le char du Soleil », « Le nuage », « Le rocher ». *Ibid.*, p. 21-22, p. 26-28, p. 30.
[1361] Voir les tableaux « La ville antique », « La plaine ». Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière, *Le Juif errant, légende en huit tableaux*, Paris, Enoch et Cie, 1898, p. 11-12, p. 17-18.
[1362] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *La Marche à l'étoile, mystère en dix tableaux*, *op. cit.*, p. 34.
[1363] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *L'Enfant prodigue, scènes bibliques en sept tableaux*, Paris, Enoch et Co[stallat ?]., 1894, p. 29-32.

Certaines pièces d'ombres s'apparentent à de petits oratorios, comme *Le Salut du monde* (créée à Orléans en 1895) interprétée par trois chanteurs avec orchestre, *Sainte Geneviève de Paris* (créée au Chat noir) écrite pour neuf solistes et des chœurs, ou encore *Aucassin et Nicolette* (créée chez un particulier en 1909), dont la partition se présente comme la réduction d'une œuvre composée pour « cinq chanteurs, des chœurs, un orchestre à cordes, une harpe, un piano et un orgue ». Destinées à des formations plus conséquentes, ces pièces, qui singularisent vocalement les figures, peuvent exploiter les possibilités dramaturgiques des duos et des chœurs. Dans *Aucassin et Nicolette* par exemple, les auteurs retravaillent dans ce sens la chantefable médiévale. L'adresse aux lecteurs qui initie le texte original, en imitant celle d'un jongleur à son auditoire, devient dans le livret un prélude plus développé, d'abord interprété par un chœur (« Ecoutez, écoutez une très belle histoire [...] ») puis par le chanteur en charge du récit. Alors que ce dernier brosse le portrait des deux héros, le chœur ponctue son solo de la ritournelle : « Le pauvre jouvenceau ! La pauvre jouvencelle ! Qu'il est cruel d'aimer ! »[1364] Les trois parties constitutives de la pièce sont composées à la manière d'un drame lyrique où les passages narratifs chantés par le chanteur-récitant alternent avec les chants (solos, duos) des personnages. Pour leur réécriture, les auteurs ont privilégié les discours rapportés (dialogue initial entre le père et son fils, l'adieu de Nicolette à Aucassin emprisonné, etc.) et sensiblement réduit les développements narratifs. Le récit de la fuite d'Aucassin et Nicolette, sur terre puis en mer, est ainsi remplacé par un tableau sans parole, intitulé « La fuite », uniquement visuel et musical[1365]. Des développements originaux ont aussi été ajoutés. Dans la première partie par exemple, la complainte d'Aucassin (« A grande douleur me tient le mal d'aimer ») est absente du récit initial, tout comme les tableaux « Le ciel où l'on s'ennuie » et « L'enfer où l'on s'amuse »[1366]. Ces deux tableaux prolongent la première confrontation entre le roi de Beaucaire et son fils Aucassin qui, très proche du texte d'origine, oppose le chant martial du père, et ses injonctions au combat, à la réponse douce, liée et *piano*, du fils amoureux. Après une dernière exhortation du roi, la réponse d'Aucassin prend la forme d'un long solo exalté : dans ce développement inédit, Aucassin, dédaignant vigoureusement la menace de son père (« [...] ton âme sera en enfer ! Dieu ne te recevra jamais en paradis ! »[1367]), fait l'éloge paradoxal de l'enfer. Les deux tableaux sont dépeints par accumulation de termes péjoratifs pour le premier, mélioratifs pour le second. Le passage d'un tableau à l'autre se double d'un changement de tonalité (modification des altérations à la clé) et d'une animation croissante du chant de plus en plus « pressé ». Aucassin décrit d'abord le paradis comme le refuge d'une humanité ennuyeuse et repoussante :

[1364] « Prologue », dans Marc Bordry et Géo Dorival (dessin), Paul Le Flem (musique), *Aucassin et Nicolette, chantefable en un prologue et trois parties*, *op. cit.*, p. 1-7.
[1365] *Ibid.*, p. 36-37.
[1366] Titres indiqués dans la « nomenclature des tableaux d'ombres » qui précède la partition.
[1367] *Ibid.*, p. 11.

> [...] les miséreux du monde, les éclopés et les manchots, les vieux prêtres qui jour et nuit croupissent aux pieds des autels, vieilles filles qui n'ont jamais aimé, tous ceux qui ont passé leur vie en vêtements limés et râpés [...].[1368]

A l'inverse, en enfer :

> [...] là vont les beaux chevaliers tombés dans les tournois, les bons sergents, les nobles dames et leurs amis ! C'est là que vont toutes richesses, que vont aussi les joueurs de harpe, les jongleurs et les rois du siècle ![1369]

La troisième et dernière partie du drame recèle un autre ajout significatif. Un tableau entier est consacré à « la tristesse d'Aucassin »[1370], que le texte d'origine n'évoque que succinctement. Ce tableau de mélancolie amoureuse est ainsi introduit par le récitant : « Mais Aucassin ne connaît plus la joie, des jours entiers sans qu'un mot ne sorte de ses lèvres, il demeure les yeux perdus dans sa rêverie. » Sur ces derniers mots, la mesure devient ternaire puis, comme un écho sourd, deux chœurs réduits répètent son ennui. On entend d'abord des voix d'hommes, « plus animées », chanter à l'unisson : « Aux fêtes de ses chevaliers Aucassin ne se mêle plus, / Il fuit les jeux et les tournois », puis celles des femmes, *piano* murmurer : « Ni le parfum des fleurs, ni le chant des oiseaux, ni le sourire des jeunes filles ne mettent de douceur en son cœur douloureux. »[1371]

Au théâtre du Chat noir, *Sainte Geneviève de Paris* fut, parmi les pièces dont la partition a été publiée (en 1893), la plus proche de l'oratorio. Les chœurs y jouent un rôle dramaturgique important : ils ont à la fois une fonction actancielle et une fonction poétique. Cette dernière est la plus importante car, en sus des changements de décors, ce sont les passages chorals qui confèrent à chaque partie leur tonalité et leur identité générique : il s'agit du chœur des paysannes dans la première, celui des enfants et des fidèles dans la deuxième, le chœur des barbares dans la troisième, celui des anges dans la dernière. La troisième partie est structurée par une dramaturgie chorale qui fait alterner les tableaux de destruction dont le chœur amplifie le caractère pathétique, et les moments de désolation, laissés au solo du chanteur-récitant. Le sujet religieux confère également au chœur une fonction éminemment symbolique : il renvoie tantôt à la liturgie catholique et contribue à reconstituer un contexte (procession, messe), tantôt à l'assemblée de fidèles, vivants et défunts, où convergent des voix humaines et célestes. A plusieurs reprises, les scènes de prière sont amplifiées par les échos d'un chœur : le « chœur des femmes de Paris »[1372] vient ainsi redoubler la prière de la sainte au mont Valérien ; un « chœur céleste » (soprano, alto, ténor, basse) alterne avec les solistes dans la

[1368] *Ibid.*, p. 11-12.
[1369] *Ibid.*, p. 13.
[1370] Titre indiqué dans la « nomenclature des tableaux d'ombres ».
[1371] *Ibid.*, p. 44-46.
[1372] Claude Blanc, Léopold Dauphin, *Sainte Geneviève de Paris, mystère en quatre parties et douze tableaux*, *op. cit.*, p. 100.

« complainte des saints »[1373] et, dans l'apothéose finale, un chœur d'anges (soprano, contralto) et un chœur de « voix terrestres » (ténors, basses) ponctuent les bénédictions du récitant et de la sainte de leurs louanges (« alléluia », « hosanna »)[1374].

Le caractère musical des pièces réside aussi pour certaines dans le travail sonore et rythmique des vers. Ce lyrisme intrinsèque à l'écriture poétique, qui travaille la matière sonore des signifiants, distingue les pièces d'ombres de langue allemande : leur esthétique romantique ou néo-romantique associaient les ombres à la parole poétique tandis que l'esthétique de cabaret les combinait davantage au chant ou au boniment. Ainsi dans la pièce *Heiliges Spiel* [jeu sacré] (publiée en 1910), Alexander von Bernus a réécrit le récit biblique, non comme une frise musicale et contemplative de tableaux, mais comme une succession de monologues et de tirades lyriques prononcées par les protagonistes du drame sacré. Dans *Estragon und Pimpernelle* (publiée en 1910), la versification – conformément au sous-titre « jeu d'ombres galant » – contribue au raffinement et à l'élégance des personnages, mais aussi à son charme mystérieux. Voici par exemple comment Pimprenelle donne rendez-vous à ses prétendants pour le colin-maillard qui les départagera :

> Ce soir vous me trouverez
> Quand la lumière s'aveugle
> Et que le dernier nuage s'estompe,
> Dans le parc au lit, légèrement
> Enveloppée de fleurs de soie
> Pour être au frais.
> Là où ma biche préférée broute,
> Là où le faune souffle dans sa flûte,
> Là où le feuillage s'étend
> Sur une nymphe face à lui,
> Pour absorber sa douceur :
> Là, les yeux bandés,
> Je veux dans l'à-peu-près
> Accorder un baiser à chacun.[1375]

[1373] *Ibid.*, p. 90.
[1374] *Ibid.*, p. 106 et suiv.
[1375] « *Heut abend findet*
Ihr, wenn kaum das Licht erblindet
Und die letzte Wolke bleicht,
Mich im Park zu Bette, leicht
Eingehüllt in seidnen Flören,
Um der Kühle zu gehören.
Wo mein Lieblingsrehe äst,
Wo der Faun die Flöte bläst,
Wo das Laub hinabgreift über
Eine Nymphe gegenüber,
Ihre Süsse einzusaugen :
Dorten mit verbundnen Augen
Will ich aus dem Ungefähren

Les anaphores et les déséquilibres des périodes accompagnent l'effusion, que rythment les rimes suivies et les vers plutôt brefs. Mélodieuse et émaillée de notations sensorielles, la consigne de Pimprenelle décrit un lieu déjà vibrant de sensualité.

Également très attentif au rythme, Leo Weismantel écrit ses mystères en alternant les passages en prose, les versets, les vers libres assonancés... Ses textes mélodieux progressent par phrasés. On relève aussi de très fréquents retours à la ligne, uniquement motivés par un choix rythmique ou par la volonté de mettre en valeur un syntagme. L'extrait suivant du premier mystère en est un exemple, parmi beaucoup d'autres :

> LA RECITANTE.
>
> Le Seigneur Dieu saisit alors la connaissance du bien et du mal et la cacha dans l'arbre qu'il avait planté au milieu de son jardin. Et cette connaissance se diffusa dans cet arbre comme un songe lourd. Le rêve se propagea dans les branches, dans les feuilles, dans les fleurs et dans les fruits de cet arbre.
>
> Le feuillage, les fleurs et les fruits se mirent à briller, au grand étonnement des animaux et des hommes, et les fleurs parfumaient le rêve errant qui se diffusait prisonnier de l'arbre, et celui qui s'imprégnait de ce parfum se mettait à trembler et à chanceler d'angoisse.
>
> [...]
>
> LA RECITANTE.
>
> [...] Quand la faute fut ainsi commise,
> (Malédiction sur toi, arbre,
> Toi l'entremetteur de la mort et du péché),
> Les immondices tombèrent sur l'arbre :
> Voilà les feuilles tomber dans la fosse terrestre,
> Voilà un millier d'années qui ont passé,
> Voilà les fleurs de l'arbre devenir purulentes, et le pus s'écouler comme de la résine sur les branches et sur le tronc.
> Voilà deux mille années qui ont passé,
> Voilà les fruits se décomposer et s'ouvrir, et les vers ramper sur les branches et sur le tronc...
> Voilà trois mille années qui ont passé,
> Voilà l'arbre desséché, sans feuille, sans fleur, sans fruit.
> Voilà quatre mille années qui ont passé !
> Ecoutez maintenant
> Ce qui advint [...].[1376]

Jedem einen Kuss gewähren. » Alexander von Bernus, « Estragon und Pimpernelle, Galantes Schattenspiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 6.

[1376] « *Da nahm Gott, der Herr, dies Wissen um Gut und Böse und barg es in jenem Baum, den er in der Mitte seines Gartens zog. Und dies Wissen ging in jenem Baume um wie ein schwerer Traum. Der Traum kam in die Äste, kam in die Blätter, kam in die Blüten und kam in die Früchte dieses Baumes.*
Davon kam ein Gleissen in Blätter und Blüten und Früchte, dass die Tiere und Menschen erstaunten, als sie das sahen, und die Blüten dufteten den wandernden Traum, der im Baum gefangen umging, und wer den Duft einsog, fing an zu zittern und taumelte in Ängsten vorüber. » Leo Weismantel, « Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte », *Schattenspielbuch*, *op. cit.*, p. 208.
« *Als so die Schuld geschehen war,*
(Fluch über dich, du Baum,
Du Kuppler du, von Tod und Sünde),
Fiel der eigne Unrat an den Baum :
Da wurden die Blätter faul und fielen in das Grab der Erde,
Da waren eintausend Jahre um,

Qu'elles soient chantées ou non, le caractère lyrique de ces pièces d'ombres réside plus substantiellement dans leur registre expressif. L'émotion y est souvent impersonnelle mais effusive, portée par la musique et le charme de l'image mouvante. Elle n'est ni incarnée ni intérieure : les personnages ne sont pas suffisamment étoffés pour susciter une identification ou donner une complexité singulière au sentiment du « je ». Les personnages des mystères et des légendes sont souvent des archétypes, leurs émotions tendent à une forme d'universalité et d'abstraction comme la souffrance du père du fils prodigue, la tristesse des amants séparés, le désespoir des pauvres, la joie des amants réunis, l'enthousiasme du croyant... Jean Philippe dans *La Légende de Mélusine* (créée à Niort en 1899) compose par exemple une scène de rencontre, où l'amour courtois y paraît à la fois pur et stylisé. La scène s'achève par ces vers (acte 1, scène 2) :

> Et d'un geste très beau de noble châtelaine,
> La Dame au Chevalier tendit sa blanche main.
> Raymondin la baisa, puis se mit en chemin...[1377]

Les pièces d'ombres issues de paraboles désincarnent encore davantage les passions. Dans *L'Enfant prodigue* par exemple, l'expression y est réduite à quelques mots. Les émotions paraissent diluées comme des couleurs qui donnent le ton au tableau et ne changent que par aplats uniformes et contrastés. Le cheminement intérieur du fils repenti, que seule une dernière réplique suggère[1378], n'est ainsi évoqué que d'un point de vue extérieur comme une succession d'états qui imprègnent et caractérisent chaque tableau. La scène de parade traduit d'abord, en musique et en image, l'orgueil du personnage. L'accompagnement *allegretto*, les rythmes syncopés notés « *ben marcato* » et le chant manifestent l'allégresse et la pompe de son départ :

> Au pas cadencé des montures
> Voici partir le fils ingrat,
> Son cortège en grand apparat
> Fait briller au soleil l'éclat de ses parures ![1379]

Da wurden an dem Baum die Blüten eitrig und Eiter tropfte wie Harz an Ästen und am Stamm —
Da waren zweitausend Jahre um,
Da wurden die Früchte Verwesung und brachen auf und Würmer krochen über Äste hin und Stamm —
Da waren dreitausend Jahre um,
Da war der Baum dürr, ohne Blatt und Blüte, ohne Frucht —
Da waren viertausend Jahre um !
Was da geschah,
Nun hört […]. » *Ibid.*, p. 209-210.

[1377] Philippe Jean, *La Légende de Mélusine, pièce d'ombres en un prologue et trois actes*, *op. cit.*, p. 17.

[1378] « Oui, je retournerai sous le toit de mon père, / Je dirai j'ai péché contre le ciel et vous, / Père, j'ai mérité votre juste courroux ; / Des chaînes à mes mains, à mes pieds des entraves ; / Faites de votre fils le dernier des esclaves ; / Si mon péché fut grand, mon remord est profond ! » Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *L'Enfant prodigue, scènes bibliques en sept tableaux*, *op. cit.*, p. 36-38.

[1379] *Ibid.*, p. 14.

Sa satisfaction hédoniste imprègne les tableaux suivants (« L'arrivée à Thèbes », « Le festin », « La fête sur le Nil »), de la marche triomphale « *vivace con fuoco non troppo* », qui accompagne la distribution d'or et de perles, aux déploiements ternaires et *legato* de la nuit sur le fleuve. La désolation soudaine du tableau de la famine reflète ensuite la culpabilité et les regrets du jeune homme : « La famine est venue et les peuples s'en vont / Dans les champs dépouillés, et la route grise. »[1380] Puis la joie et la lumière culminent à nouveau au tableau des retrouvailles. Parmi les paraboles développées du cycle de Leo Weismantel, celle du quatrième mystère, « L'appel de l'empereur » [*Der Ruf des Kaisers*], donne davantage la parole aux protagonistes (une vieille femme et ses deux enfants) mais ceux-ci restent des types abstraits, éminemment symboliques. La vieille femme apparaît comme une allégorie de l'espoir et de la détresse d'une humanité souffrante. Intimement persuadée que le recensement est un signal et que l'arrivée du Messie dans sa ville de recensement est imminente, elle se met en route avec ses enfants, mais la traversée du désert est périlleuse et ils mourront d'épuisement. Consciente de mettre en danger sa famille, la mère exprime sa culpabilité et ses doutes, avant de sombrer dans la folie :

LA VIELLE FEMME.
Maintenant ils dorment.
Qu'ai-je fait ?
Là où les pieds se posent,
Ils foulent l'abîme,
Partout où les mains s'accrochent,
Elles prennent de la pourriture,
Qu'ai-je fait ?
J'ai eu foi en toi,
J'ai tellement eu foi,
Je suis partie rejoindre ma ville natale, celle de la promesse
En dépit de tous les rires du monde !
J'ai tant eu foi en toi,
Ma foi a-t-elle fait de moi la folle meurtrière
De ces enfants ?
Il est dit : Toi qui viens,
Tu enlèves la détresse du cœur de ceux qui pleurent,
De ceux qui sont accablés, tu enlèves le joug,
Aux mourants, tu ôtes la mort,
La mort nous entoure comme les planches d'un cercueil.
Viens vite ! —
Et ne les laisse pas mourir de froid,
Ils croient en Toi,
Ils ont confiance en Toi !
Allez, allez, les enfants,
Nous devons continuer !
Un feu follet m'a guidé, un autre m'a prédit,
Là-haut —
Là-haut —

[1380] *Ibid.*, p. 33.

LE GARÇON *(dans son sommeil).*
La mère !

LA FILLETTE.
L'empereur !

LA VIEILLE FEMME.
Tu es là ?
Tu es là, n'est-ce pas ?
Les enfants te voient-ils déjà ?
Ciels, nuages, déposez le Juste
Ici-bas en rosée !
Faites tomber la foudre sur la terre,
Faites-le jaillir dans l'herbe et les fleurs !
Que les montagnes soient lourdes à porter,
S'effondrent dans la vallée et se nivellent,
Oiseaux de proie, vautours des agneaux,
Montez et arrachez-le des hauteurs !
Debout, debout, ma fille !
Le gel vous emporte,
Vous entoure comme les planches d'un cercueil,
Debout ! Mon fils !
Tu es brûlant de fièvre et tu te consumes dans la glace !
Seigneur, Seigneur, ne viens-tu pas à cette heure ?
(La folie s'empare d'elle et la fait rire.)
Ha, ha, ha, ha !
Vous, les cieux, dégelez le Sauveur !
Vous ne le dégelez pas ? C'est moi qui crie,
Le monde entier ne crie-t-il pas, et l'herbe, et les animaux ![1381]

[1381] « *DIE GREISIN.*
Jetzt schlafen sie.
Was hab ich getan ?
Wohin die Füsse treten,
Treten sie in Abgründe,
Wohin die Hände greifen,
Greifen sie Fäulnis,
Was hab ich getan ?
Ich hab an Dich geglaubt,
So sehr geglaubt,
Bin aufgebrochen her in die Vaterstadt der Verheissung
Gegen alles Gelächter der Welt !
So sehr hab ich an Dich geglaubt,
Hat mein Glaube mich zu einer närrischen Mörderin gemacht
An diesen Kindern ?
Es ist gesagt : Du, der Du kommst,
Den Seufzenden nimmst Du die Not aus ihren Herzen,
Von den Gebeugten nimmst Du das Joch,
Von den Sterbenden nimmst Du den Tod,
Der Tod legt sich wie Bretter eines Sarges um uns —
Komme bald ! —
Und lass sie nicht erfrieren,
Sie glauben an Dich,
Sie vertrauen auf Dich !
Auf, auf, Kinder,

Les deux jeunes enfants symbolisent quant à eux l'innocence préservée et l'inébranlable foi. Même au moment de mourir, ils espèrent encore apercevoir « la mère » et « l'empereur », autrement dit, la Vierge et l'Enfant :

> LA VIEILLE FEMME.
> Qu'est-ce que vous voyez, vous avez les yeux ouverts !
>
> LE GARÇON.
> Le long printemps arrive !
>
> LA FILLETTE *(en chantant).*
> Une rose a éclos —
>
> VOIX ANGELIQUES *(reprenant les paroles de la jeune fille mourante et chantant depuis l'invisible).*
> Une rose a éclos.
>
> *Le chant se dissipe.*
>
> LA VIEILLE FEMME.
> Y a-t-il quelqu'un ici ?

Wir müssen weiter !
Ein Irrlicht hat mich geführt, eine Hexe hat mir geweissagt,
Auf —
Auf —
DER KNABE (im Schlaf).
Die Mutter !
DAS MÄDCHEN.
Der Kaiser !
DIE GREISIN.
Bist Du da ?
Bist Du doch da ?
Sehen Dich die Kinder schon ?
Taut, ihr Himmel, den Gerechten,
Wolken, regnet Ihn herab !
Blitze fahrt ihr in die Erde,
Treibt in Gras und Blum Ihn aus !
Berge, die den Weg Ihm schweren,
Stürzt ins Tal und ebnet euch,
Raubtiervögel, Lämmergeier,
Steigt und raubt Ihn aus der Höh !
Auf, auf, du meine Tochter !
Der Frost rafft euch an,
Legt sich wie Bretter eines Sarges um euch,
Auf ! Mein Söhnchen,
Du glühst von Fieber und verbrennt im Eis !
Herr, Herr — kommst Du in dieser Stunde nicht —
(Ein Irrsinn fällt sie an, so dass sie lacht.)
Ha, ha, ha, ha!
Taut ihr Himmel den Gerechten !
Taut ihr Ihn nicht ? Schrei ich allein,
Schreit nicht die ganze Welt, und Gras, Getier ! » Leo Weismantel, « Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte », *Schattenspielbuch*, *op. cit.*, p. 234-235.

APPEL DU SILENCE.
Cette nuit, dans une étable de Bethléem, cela va advenir !

LE GARÇON MOURANT.
La mère !

LA FILLETTE MOURANTE.
L'empereur !

LA VIEILLE FEMME.
Que voyez-vous, prunelles de mes yeux ?

Les enfants mourants se redressent et commencent à chanter, des voix d'anges surgissent de la nuit formant un chœur sonore.

Une rose a éclos —[1382]

Les mystères sont particulièrement propices à la représentation de passions universelles via les paraboles et les destinées exemplaires. Les protagonistes connus du texte biblique sont porteurs de passions aussi puissantes qu'abstraites. Par exemple, à nouveau dans le cycle de Leo Weismantel, l'émotion paroxystique de Marie à son arrivée à Bethléem renvoie à une impuissance douloureuse et existentielle face à l'ignorance des hommes. Le cinquième mystère fait entendre ses tirades de désespoir et d'imploration où elle apostrophe la nature et les éléments. Le cadre est ainsi posé par la récitante :

[1382] « *DIE GREISIN.*
Was seht ihr, sind euch die Augen aufgebrochen !
DER KNABE.
Das grosse Frühjahr kommt !
DAS MÄDCHEN (singend).
Es ist ein Ros' entsprungen —
ENGELSSTIMMEN (greifen das Wort des sterbenden Mädchens auf und singen aus dem Unsichtbaren).
Es ist ein Ros' entsprungen
(Der Gesang verweht.)
DIE GREISIN.
Ist einer da ?
Ruf aus dem Schweigen :
In dieser Nacht wird es in einem Stall zu Bethlehem geschehen !
DER STERBENDE KNABE.
Die Mutter !
DAS STERBENDE MÄDCHEN.
Der Kaiser !
DIE GREISIN.
Was seht ihr, ihr Augen ?
(Die sterbenden Kinder richten sich auf und fangen an zu fingen, Engelstimmen aus der Nacht fallen in rauschenden Chören ein.)
Es ist ein Ros' entsprungen —
(Inmitten der Landschaft bricht aus dem Eis ein Rosenstock mit einer wundersamen Rose, die Rose öffnet sich und Maria mit dem göttlichen Kinde wird sichtbar, solange das Lieb über dem Lande zittert, dann zergeht die Erscheinung.) » *Ibid.*, p. 236-237.

Joseph partit dans la nuit à la recherche d'une lumière.
Marie, la mère de Dieu, resta seule avec l'enfant.
Et la douleur de l'abandon la saisit,
Et elle appela dans la nuit ![1383]

Marie interpelle d'abord Joseph, puis la nuit, le vent, la glace... :

Joseph ! Joseph ! Ne m'entends-tu pas ?
Pourquoi es-tu parti chercher une lumière ?
Tu ne trouves pas de lumière ?
Arrête de chercher ! Regarde l'enfant ! Ne vois-tu pas comme il brille !
La lumière pâlit devant sa lumière — laisse tomber ta quête et viens !
Toi, nuit, nuit noire, pourquoi restes-tu là, pourquoi ne pars-tu pas ?
Joseph —
Le vent effraie mon enfant !
Dis-le au vent, toi !
Dis qui est cet enfant !
Il ira sur la mer déchaînée les semelles sèches,
Il appellera les vents à ses pieds comme le berger appelle les gardiens impétueux.
Pourquoi le vent fait-il encore rage autour du monde,
Sans s'apaiser ici ?
C'est le Seigneur — toi, vent !
Comme le froid, dehors à la porte, se presse à l'intérieur !
Souffle, souffle, réchauffe les petits doigts !
Ne sais-tu pas, toi le gel, qui tu saisis ?
Pourquoi l'année n'éclot-t-elle pas comme un bourgeon ?
Quand viendra le temps du mois de mai ?
Et la chaleur et le fruit de l'été ?
Monde !
Le Seigneur est entré dans ta maison,
Pourquoi fais-tu semblant de ne pas le savoir ?
Joseph, Joseph !
Pourquoi restes-tu là, à trembler et à regarder avec tant de peur la ruelle couverte de Bethléem ?[1384]

[1383] « *Josef ging da fort in der Nacht und suchte ein Licht.*
Maria, die Gottesgebärerin, blieb allein bei dem Kinde zurück.
Und der Schmerz der Verlassenheit fiel sie an,
Und sie rief in die Nacht ! » *Ibid.*, p. 239-240.
[1384] « *Josef ! Josef ! Hörst du mich nicht ?*
Was bist du fortgegangen, ein Licht zu suchen !
Findest du kein Licht ?
Lass du das Suchen ! Schau du das Kind! Siehst du nicht, wie es leuchtet !
Das Licht erblasst vor seinem Licht — lass du das Suchen nur und komm !
Du Nacht, du schwarze Nacht, was stehst du da, was gehst du denn nicht fort !
Josef —
Der Wind schreckt mir das Kind !
Sag du dem Wind,
Sag, wer dies Kind ist !
Es wird über dem stürmenden Meer mit trockenen Sohlen gehn,
Es wird die Winde an seine Füsse rufen wie der Schäfer die ungestümen Wächter.
Was tost der Wind noch um die Welt,
Legt sich nicht her,
Es ist der Herr — du Wind !
Was steht die Kälte draussen vor der Tür und drängt herein !

La gradation des apostrophes fait prendre une dimension cosmique à l'appel de Marie qui, à travers les éléments, s'adresse à Dieu, avant d'interpeller tous les hommes dont Joseph symbolise l'aveuglement.

Dans *Heiliges Spiel* (publié en 1910) d'Alexander von Bernus, les protagonistes bibliques sont davantage humanisés : leur statut symbolique est contrebalancé par un lyrisme plus subjectif. Leur désarroi devant le mystère de la Nativité fait notamment l'objet de répliques développées. Quand elle s'adresse à Dieu dans la deuxième scène, Marie l'interroge (« Qu'est-ce que tu m'as fait ? »[1385]) puis exprime son trouble physique et spirituel de manière figurée : « Je suis comme une colombe / Qui s'est désaltérée au soleil. »[1386] Auprès d'Elisabeth, elle répète ses doutes : « Il faut que je l'aime charnellement / Le rayon qui m'enchante / Mais il y a une douleur qui est restée / Comme si elle morcelait tout. »[1387] Les protagonistes pourtant ne s'incarnent pas au point de pouvoir véritablement dialoguer. Leurs prises de paroles lyriques (prières, louanges...) se déploient sans que ne s'initient de véritables interactions : les destinataires sont ailleurs, célestes ou spirituels, divins ou intérieurs. Dans la première scène, Marie est endormie et seule « une voix », celle de l'ange qui la bénit, se fait entendre ; la scène suivante la représente en train de prier. Le dialogue qui semble ensuite s'amorcer entre les deux sœurs se limite à une salutation sous forme de louanges (« Comme tu es grandement bénie », « Béni soit le Seigneur, qui m'a fait grâce »[1388]) et une réaction distante et intérieure de Marie

---

Hauch, hauch, hauch du die Fingerlein warm !
Weisst du denn nicht, du Frost, wen du da greifst ?
Was springt das Jahr nicht auf wie eine Knospe,
Wenn es Zeit ist und lässt den Mai heraus ?
Und Wärme und die Frucht des Sommers ?
Welt !
Der Herr ist in dein Haus gekommen,
Was tust du denn, als wüsstest du's nicht !
Josef, Josef !
Was stehst du dort und zitterst und schaust so verängstigt in die bedeckte Gasse der Stadt Bethlehem. » *Ibid.*, p. 240. Joseph dit plus loin la même chose : « VOIX DE JOSEPH *(depuis l'espace découvert)*. Marie, la nuit est comme toutes les autres nuits, / J'ai peur, Marie, / Comme toi, je regarde de tous les côtés, / Le vent, la glace, les gens de la vallée / Sont aveugles, comme chaque jour, comme chaque nuit, / La nuit qui transformera les temps, / Passe à leur insu, / Ils ne la reconnaissent pas ! / S'ils ne la reconnaissent pas, Marie — Marie, / S'ils ne viennent pas adorer l'Enfant, / C'est qu'ils viennent pour le... — *(Il se tait brusquement.)* » [*STIMME JOSEFS* (aus dem freien Land). *Maria, die Nacht ist wie jede andere Nacht, / Ich fürchte mich, Maria, / Ich luge wie du nach allen Seiten, / Der Wind, das Eis, die Menschen in dem Tal / Sind blind, wie all die Nächte her, wie all die Tage her, / Die Nacht, die alle Zeiten wendet, / Geht hinter ihrem Rücken hin, / Sie erkennen sie nicht ! / Wenn sie es nicht erkennen, Maria — Maria, / Wenn sie nicht kommen, das Kindlein anzubeten, / Sie kommen dann, es ans* — (Er verstummt jäh.)] *Ibid.*, p. 241.

[1385] « *Was hast Du mir getan ?* » Alexander von Bernus, « Heiliges Spiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 119.

[1386] « *Ich bin wie eine Taube, / Die von der Sonne trank.* » *Ibid.*, p. 119.

[1387] « *Ich muss ihn leiblich lieben, / Den Strahl, der mich verzückt, / Doch ist ein Schmerz gelieben, / Der alles wie zerstückt.* » *Ibid.*, p. 121.

[1388] « *Wie bist du gross gesegnet* », « *Der Herr sei hoch gepriesen, / Der Gnade an mir that.* » *Ibid.*, p. 120.

qui exprime sa prise de conscience : « Je sais que je suis bénie / Comme aucune autre ne l'a été / Et pourtant, dans les larmes, / Mon âme claire se baigne. » [1389]

Dépourvues de finalité liturgique, ces pièces à sujet religieux imitent le lyrisme des prières, des louanges et des chants rituels ; elles réinvestissent ce faisant l'effusion singulière du lyrisme religieux qui mélange l'enthousiasme, l'espoir et l'inquiétude, et qui oscille entre l'expression intime et collective. Les pièces présentées par un locuteur intermédiaire (récitant ou chanteur) accentuent l'analogie entre la représentation théâtrale et la cérémonie religieuse et tendent à reproduire, dans un contexte profane, une émotion spirituelle et collective : cet intermédiaire peut notamment interpeller les ombres ou faire communion avec le public au sein d'un « nous » collectif. Il peut être un chanteur dans *La Marche à l'étoile* (créée au Chat noir), un chœur dans *Le Salut du monde* (créée à Orléans en 1895) ou une récitante [*Vorsagerin*] dans le cycle de Leo Weismantel (publié en 1930). Au début du mystère de Georges Fragerolle et Henri Rivière, le chanteur interpelle l'étoile (« Quel bonheur ou quel deuil encor / Viens-tu prédire étoile d'or ? »[1390]) puis il s'adresse aux pèlerins qui paraissent : « Où courez-vous soldats, quel danger vous appelle ? », « Maigres lépreux êtes-vous las de vivre ? »[1391], etc. La récitante des mystères de Leo Weismantel adopte souvent le point de vue omniscient mais, même quand elle paraît en surplomb, elle s'immisce dans l'espace fictif :

> Alors que ce climat d'horreur
> S'abattait sur Bethléem,
> Joseph, Marie et l'enfant s'enfuient
> Vers le sud, à travers les montagnes,
> En direction de Jérusalem,
> Derrière eux,
> Comme des chiens de chasse,
> Les cavaliers du roi Hérode,
> Et Sixte,
> Le tueur d'enfants,
> Chevauchaient à la suite de Grégoire le Fidèle,
> Qui trompait les cavaliers.
> Ils arrivèrent ainsi
> Au milieu du désert
> Situé entre la Galilée et l'Égypte.
> C'est là que Sixte s'arrêta —
> Je l'entends parler...[1392]

[1389] « *Ich weiss, ich bin begnadet / Wie keine Andre war, / Und doch in Tränen badet / Sich meine Seele klar.* » *Ibid.*, p. 121.

[1390] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *La Marche à l'étoile, mystère en dix tableaux*, *op. cit.*, p. 12.

[1391] *Ibid.*, p. 18, 20.

[1392] « *Während diese*
Wetter des Grauens über
Bethlehem niedergingen,
Floh Josef mit Maria und dem Kinde

Dans le huitième mystère de Leo Weismantel, la récitante outrepasse manifestement son rôle de narratrice en interpelant un chœur qui se forme autour d'elle :

> LA RECITANTE.
> J'entends une plainte qui s'élève
> De toutes les ruelles de Bethléem.
>
> LA RECITANTE *(appelant le chœur des lamentations).*
> Venez — venez, sœurs,
> Frères de mes visions,
> Qui supportera dans la solitude
> Les angoisses et les frayeurs de ce jour-là
> Et de cette nuit horrible
> Qui s'est abattue sur Bethléem
> Comme la grêle sur nos champs en août,
> Sur une génération d'enfants,
> Le ciel s'est abattu,
> Les tempêtes de vents et de nuages, les éclairs et le tonnerre,
> Les attaques de bêtes féroces ne sont que des jeux devant les atrocités de la cruauté humaine, —
> Approchez-vous de moi,
> Tenez mes mains, elles tremblent et mon corps frissonne
> Comme si un froid mortel me saisissait,
> J'entends à nouveau les cris après
> Deux mille ans !
>
> LE CHŒUR DES LAMENTATIONS.
> *Des gens de tous sexes et de tous âges se sont rassemblés autour de la récitante.*
>
> UNE FEMME.
> Qu'entends-tu ?[1393]

Südwärts über die Berge gegen Jerusalem,
Hinter ihnen
Wie Spürhunde,
Die Wild jagen,
Die Reitknechte des Königs Herodes,
Und Sixtus,
Der Kindermörder,
Ritt an der Hand von Gregor dem Getreuen,
Der die Reiter irre lockte.
So kamen sie
Mitten in die Wüste
Die zwischen Galiläa und Ägypten liegt.
Da hielt Sixtus an —
Ich höre ihn reden... » Leo Weismantel, « Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte », *Schattenspielbuch*, *op. cit.*, p. 278-279.

[1393] « *DIE VORSAGERIN.*
Ich höre ein Klagen aufbrechen
Aus allen Gassen von Bethlehem.
DIE VORSAGERIN (ruft den Chor der Klage herbei).
Kommt — kommt, Schwestern,
Brüder meiner Gesichte,
Wer erträgt in der Einsamkeit
Die Ängste und Schauer jenes Tags

S’ensuit une scène pathétique et hallucinée où la récitante, interrogée par le chœur, décrit ses visions du massacre des Innocents. Son intervention finale, qui clôt l’ensemble du cycle, prend la forme d’une prière qui ressaisit de manière autoréflexive l’ensemble du drame, au prisme de l’antique métaphore qui assimile les réalités humaines et terrestres à de fragiles et éphémères ombres :

> Seigneur,
> Nos visions ne sont que des ombres
> Devant Tes visions,
> Et de la fumée nos figures
> Devant Tes créatures ! —
> Permets-nous de célébrer ta sainte incarnation
> De nous souvenir,
> Pour reconnaître
> Que ta fuite à travers le désert
> De nos pays pécheurs
> Est sans fin,
> Ne nous laisse pas comme les voleurs et les assassins
> De ta grâce
> Vivre sur terre,
> Entre dans nos maisons
> Sur le chemin de ta fuite,
> Montre-toi à nous, Seigneur
> Yeux dans les yeux,
> Pour que nous puissions établir
> Ton règne souverain
> Quand tu viendras à nous.
> Amen.[1394]

Und jener grauenhaften Nacht,
Die über Bethlehem niederging
Wie Hagelwetter über unsere Felder im August,
Ein Geschlecht der Kinder,
Schlugen das die Wetter in den Grund,
Die Sturmwetter der Winde und Wolken, der Blitze und Donner,
Die Überfälle reissender Tiere sind Spielzeug vor den Grausamkeiten
menschlicher Bosheit, —
Kommt dicht an mich heran,
Haltet meine Hände, sie zittern und der Leib erschauert
Mir, als fiele ein tödlicher Frost mich an,
Hör ich die Schreie wieder nach
Zweitausend Jahren !
Der Chor der Klage.
Volk allerlei Geschlechts und Alters hat sich um die Vorsagerin gelagert.
Eine Frau.
Was hörst du ? » *Ibid.*, p. 267.

[1394] « *Herr,*
Nur Schatten sind unsere Gesichte
Vor Deinen Gesichten,
Und Rauch unsere Gebilde
Vor Deinen Geschöpfen ! —
Lass uns Deiner heiligen Menschwerdung
Gedenken,

Dans *Le Salut du Monde*, c'est un chœur qui joue le rôle de maître de cérémonie. Le texte fait intervenir trois types de parole : un narrateur indéterminé raconte au premier acte la Création puis la chute au début du deuxième acte ; le chœur présente les deux actes suivants et conclut le mystère ; les protagonistes du drame prennent aussi la parole (Dieu, l'ange, l'étoile puis, au dernier acte, la Vierge, les bergers et les Mages). L'introduction du chœur permet à l'auteur de recréer le caractère collectif et partagé du lyrisme religieux et de rompre la succession de tableaux narratifs. Sa première intervention succède à la chute : il marque la bascule dans le monde terrestre en portant les voix de l'humanité. Véritable intermédiaire entre le public et la fiction dramatique, il s'adresse directement aux protagonistes du drame sacré tout en conservant une position de seuil. C'est lui qui clôt la pièce : « Le mystère s'est accompli ; / Le paradis à la terre s'est uni. / De toutes parts se mêlent les louanges / Des hommes et des anges [...]. »[1395] Au début du troisième acte, il a aussi une position distante (« Quel est cet ange lumineux ? Et quel mystère / Vient-il donc dévoiler, joyeux, / A notre terre ? »[1396]) puis il questionne directement l'ange (« Pourquoi venez-vous vers ces lieux, / Vers notre fange ? »[1397]), tout en incluant le public dans un « nous » universel. De manière analogue au début du quatrième acte, il pose une question ouverte, sans destinataire explicite, avant de se réancrer dans la fiction théâtrale, en s'adressant à l'étoile. Ces paroles qui émanent d'un lieu intermédiaire et indéterminé, entre les ombres et le public, substituent aux introductions narratives des adresses lyriques, que rend dynamique et ouverte le flottement référentielle des pronoms (« nous », « tu », « vous »). Au dernier acte (celui de la Nativité), chaque prise de parole se distingue par une composition strophique et métrique différente et par des adresses changeantes : la Vierge berce l'Enfant (« Dors, petit, dors ; ne pleure plus »), les bergers interpellent la Vierge puis l'Enfant (« Reposez-vous Vierge charmante ; / Nous veillerons sur son sommeil », « Enfant chéri, que nos louanges, / Nos dons, hélas ! peu précieux

---

Dass wir erkennen,
Deine Flucht durch die Wüste
Unserer Sündenländer
Ist kein Ende,
Lass uns nicht wie Räuber und Mörder
Deiner Gnaden
Über die Erde gehen,
Kehre ein in unsere Häuser
Auf dem Wege Deiner Flucht,
Zeige Dich uns, Herr
Von Angesicht zu Angesicht,
Dass wir das Reich Deines Königtums
Aufrichten,
Wenn Du zu uns kommst.
Amen. » *Ibid.*, p. 281-282.

[1395] Charles Fauchon, Maurice Perrault, *Le Salut du monde, mystère en cinq actes et un prologue, en vers libres et avec orchestre*, *op. cit.*, p. 22.

[1396] *Ibid.*, p. 18.

[1397] *Loc. cit.*

/ Te remplacent le chœur des anges / Et les splendeurs des cieux »), les Mages profèrent des injonctions collectives (« prosternons-nous », « tremblons », « adorons-le »), le peuple s'adresse aux esclaves, à toutes les femmes et au Christ qui sera crucifié (« Et maintenant tu peux naître à l'espoir, esclave », « O femme, hier encore abaissée et flétrie », « Tu connaîtras, ô Christ, l'angoisse et la torture »)[1398]. Cette variation des adresses, qui n'amorcent aucun dialogue entre les figures, crée néanmoins des liens entre leurs chants. Dans ces mystères pour théâtre d'ombres, les figures ne sont que des voix (une prière, une louange, un appel...) dont les adresses outrepassent ce qui est montré, et auxquelles d'autres voix sont susceptibles de se joindre.

Le lyrisme poétique des pièces non religieuses d'Alexander von Bernus est à distinguer : son effusion porte le symbolisme des textes à la manière cette fois des hymnes et des drames romantiques. Partiellement retenu et sentimental dans *Estragon und Pimpernelle* (publiée 1910), le lyrisme réside dans la mélodie des vers, l'expression figurée des sentiments, les correspondances avec la nature et le décor raffiné et magique du jardin. Le cadre du jeu galant est un lieu à l'abri des regards, que rendent féerique les statues animées du faune et de la nymphe, mais aussi le bandage des yeux de Pimprenelle qui éveille d'autres sensations. Son expression devient synesthésique : elle évoque la fraîcheur, la douceur et les souffles du son... La confusion des sens est absolu quand la jeune femme, arrivée dans le jardin, perçoit la tombée du jour :

> Qu'il est beau
> Dans le son florissant
> D'une flûte inaudible
> De saisir le coucher du soleil épars
> — Ainsi dans l'aveuglement
> De ressentir ce reflet
> Qui me retient et me repousse
> Comme dissout dans le crépuscule.[1399]

Dans ce lieu de synesthésies, les sensations sont des tensions et l'érotisme circule des êtres aux matières, à l'image des deux statues qui furtivement caressées par les hommes le jour, s'animent, désireuses de s'unir, la nuit :

[1398] *Ibid.*, p. 20-22.

[1399] « *Wie schön,*
Aus dem blühenden Getön
Einer ungehörten Flöte
Die zerstäubte Abendröte
Einzufangen — so im blinden
Diesen Abglanz zu empfinden,
Der mich hält und von sich stösst,
Wie in Zwielicht aufgelöst. » Alexander von Bernus, « Estragon und Pimpernelle, Galantes Shattenspiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 11.

LE FAUNE.
Jour après jour,
Je suis offert à tous les regards,
Quelques belles s'approchent de ma pierre,
Et me caressent furtivement.

LA NYMPHE.
Plus d'un homme galonné passe,
Tâte mes membres,
Mais quand la nuit nous libère,
Mon cœur se soulève à nouveau.

LE FAUNE.
Ta poitrine se gonfle délicatement
D'une vie chaleureuse —
Belle, nettoie ma barbe
De ses toiles d'araignée.

LA NYMPHE.
Un jour, l'un d'eux s'est égaré
Et s'est retrouvé devant nous, effrayé —
Beau, démêle-moi ce fouillis
De boucles poussiéreuses.

LE FAUNE.
Ton corps libéré et svelte,
Offre-le moi, magnifique,
Sous le feuillage frisé,
Laissons-nous aller au plaisir.

LA NYMPHE.
Il me semble que ce n'est pas sûr,
Je devine des éclaireurs,
Des voix dispersées ici et là
Se rapprochent de plus en plus.[1400]

[1400] « *FAUN.*
Stehen so tagaus tagein
Jedem Aug empfohlen,
Manche Holde naht dem Stein,
Streichelt mich verstohlen.
NYMPHE.
Manch Geschmückter geht vorbei,
Tastet meine Glieder,
Aber macht die Nacht uns frei,
Hebt das Herz sich wieder.
FAUN.
Deine Brüste schwellen zart
In das warme Leben —
Schöne, säubre meinen Bart
Von den Spinngeweben.
NYMPHE.
Einer einst ging nächtens irr,
Stand vor uns erschrocken —
Schöner, lös mir das Gewirr

Le jardin magique est un décor-miroir, où se duplique le jeu galant avant que tous ne déplorent le lever du jour :

> ESTRAGON.
> Ah, comme la nuit s'est enfuie !
> Si seulement elle restait toujours aussi sombre,
> Mais déjà les genêts rougeoient,
> Les oiseaux chantent, apeurés,
> Et la vallée se couvre de nuages humides.
> Tout ce qui nous entoure s'agite doucement,
> Paraît excité par la lumière prochaine
> Qui s'est discrètement allumée.[1401]

L'alternance du jour et de la nuit, du mouvement et de l'immobilité, est aussi celle des formes de vie et de désir. L'expression lyrique y devient celle d'une vitalité diffuse, celle du jour fécondé par la lumière, de la fête et du cortège, et celle de la nuit, sensuelle et synesthésique.

Le lyrisme de ces pièces, sans être nécessairement original, correspond pourtant à une certaine vision des ombres et de ce que leur texture, impalpable et mouvante, est susceptible de suggérer, comme la dilution du sujet et sa tension vers l'abstraction, ou bien les correspondances et la porosité entre le visible et l'invisible[1402].

Symboles

Collusions du mot et de l'image, les symboles, ainsi intensifiés par l'expression lyrique, prennent en outre une saillance accrue quand ils sont visuellement décuplés. C'est notamment le cas

---

Aus verstäubten Locken.
FAUN.
Deinen Leib befreit und schlank,
Schenk ihn mir, den schönen,
Unter krausem Blattgerank
Lass der Lust uns frönen.
NYMPHE.
Nicht geheuer scheint es heut,
Ich vermute Späher,
Stimmen da und dort verstreut
Dringen nah und näher. » *Ibid.*, p. 16-18.

[1401] « *ESTRAGON.*
Ach wie ist die Nacht entflohn !
Bliebe es doch immer finster,
Aber schon erglimmt der Ginster,
Vögel tönen aufgescheucht,
Und das Tal entwölkt sich feucht.
Alles um uns, lind bewegt,
Scheint vom nahen Licht erregt,
Das verstohlen aufgeglommen. » *Ibid.*, p. 19.

[1402] Voir notamment le développement « Réduction et extension » du chapitre 3, p. 571 et suiv.

des symboliques combinées de l'ombre et de la lumière. La récurrence des mystères dans des contextes non religieux peut en partie s'expliquer par le désir d'exploiter dramatiquement et poétiquement cette double symbolique, riche et omniprésente dans le texte biblique. Portées par la nature même du dispositif, elles peuvent être réinvesties dans des pièces qui en conservent l'axiologie mais qui, dépourvues de visée doctrinale, filent les métaphores à différents niveaux. L'étoile de la Nativité par exemple, dans *La Marche à l'étoile* (créée au Chat noir), est à la fois un thème, un ornement et une métaphore. Thématiquement, elle est le symbole du mystère de la Nativité mais, plus prosaïquement, elle est d'abord une composante permanente du décor qui apparaît dès le début de la pièce et qui suscite l'étonnement du chanteur-récitant : « Quelle est cette nouvelle étoile qui soudain brille à l'Orient ? »[1403] A l'inverse, le dernier chant plonge la pièce dans la pénombre : « Un jour hélas ! Des cris funèbres, / Sanglots traversant l'infini, / S'envoleront dans les ténèbres ! »[1404] L'étoile apparaît comme la source du drame sacré : elle met en mouvement les figures d'une part, et elle symbolise la lumière qui projette les ombres, de l'autre. Toute la pièce file en outre la métaphore religieuse de la foi qui éclaire. La lumière métaphorise l'espoir qui anime les pèlerins : l'espoir des lépreux (« Pourquoi marchant à la mort qui délivre / Lever vos yeux vers ce divin flambeau ? »[1405]), celui des esclaves (« Quelle force aujourd'hui vous fait briser vos chaînes, / Et rêver d'affranchissement ? »[1406]), celui des femmes (« Et vous dont les fronts purs semblaient courbés, ô femmes, / Pourquoi vos longs regards s'allument-ils de flammes, / En contemplant le firmament ? »[1407]).

Dans *Heiliges Spiel* (créé aux Schwabinger Schattenspiele et publié en 1910) d'Alexander von Bernus, la symbolique de la lumière est particulièrement approfondie. L'auteur s'intéresse notamment à la nature physique et métaphysique de la lumière sacrée. Visitée par Marie, Elisabeth décrit cette double dimension :

> Bienvenue sur mon seuil,
> Bienvenue devant ma maison !
> Magnifique, quelle lumière
> Emane de ton cœur !
>
> Du ciel est tombée
> La lueur qui te consacre,
> Dans ton sein, devant tous —
> Comme tu es bénie !
>
> [...]

[1403] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *La Marche à l'étoile, mystère en dix tableaux*, *op. cit.*, p. 12.
[1404] *Ibid.*, p. 36.
[1405] *Ibid.*, p. 20.
[1406] *Ibid.*, p. 22.
[1407] *Ibid.*, p. 24.

Je suis encore éblouie
Devant ta lumière intérieure.
Je sais que se parachèvera
Le visage sacré.

Moi aussi, j'ai reçu la grâce,
Parce que tu t'es approchée de moi.
Que le Seigneur soit loué,
Lui qui m'a fait grâce.[1408]

Alexander von Bernus reprend à la liturgie chrétienne le motif ambivalent de la lumière divine, extérieure et intérieure, intime et partagée, immanente et transcendante. Les développements lyriques qu'il apporte au récit des Evangiles déclinent cette dualité, souvent en amalgamant les plans optiques et spirituels : la lumière sacrée irradie tout en étant intérieure, le cœur peut la ressentir et les yeux la voir. Il fait ainsi de l'étoile de la Nativité le truchement de vertigineuses analogies entre le ventre maternel et la voûte céleste qui, tous deux, abritent une étoile. La première comparaison que fait Elisabeth annonce celles de la dernière scène :

Il a déposé le fruit en toi
Dans ton cœur,
Qui anime la puissance des étoiles
Et bientôt le monde.[1409]

La confusion entre l'enfant et l'étoile est complète quand Marie dit l'avoir perçue en son sein :

[1408] « *ELISABETH.*
Gegrüsst an meiner Schwelle,
Gegrüsst vor meinem Haus !
Herrliche, welche Helle
Geht dir vom Herzen aus !

Vom Himmel ist gefallen
Der Schein, der dich geweiht,
In deinen Schoss vor allen —
Wie bist du benedeit !
[…]
Ich stehe noch geblendet
Vor deinem innern Licht.
Ich weiss, es wird vollendet
Das heilige Gesicht.

Auch mir ward Huld erwiesen,
Weil du mir so genaht —
Der Herr sei hoch gepriesen,
Der Gnade an mir that. » Alexander von Bernus, « Heiliges Spiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 120.

[1409] « *ER hat die Frucht im Kerne*
In dich hineingelegt,
Die alle Kraft der Sterne
Und bald die Welt bewegt. » *Loc. cit.*

JOSEPH.
Comment as-tu pu la voir ?
Tu n'es pas sortie.

MARIE.
Je ne sais pas comment cela s'est produit,
Cela venait du cœur.
Je ne me souviens pas non plus de l'étoile
Je ne discerne plus rien ici,
Je ne sens que quelque chose de lointain
Une lueur dans mes cheveux.
Et perdue en moi-même
Je comprends et je vois maintenant :
L'enfant que j'ai mis au monde
Règne au-dessus de nous.

JOSEPH.
Marie, comme sans doute
Tu as bu le ciel,
Cela m'est incompréhensible,
Et me fait presque peur.[1410]

Tantôt intime ou invisible, tantôt puissamment rayonnante, la lumière, diversement perçue et ressentie, paraît insituable. Après avoir guidé du ciel les bergers et les rois, elle redevient intérieure à la fin du mystère, où elle est à nouveau celle de la foi qui guide et éclaire :

L'ANGE.
Prends le trésor que tu caches,
Suis ta route vers l'Égypte,
Pour ne pas perdre le chemin
La lumière intérieure te suffira.[1411]

[1410] « *JOSEPH.*
Wie konntest du es sehen ?
Du kamst ja nicht hinaus.
MARIA.
Ich weiss nicht wies geschehen,
Es ging vom Herzen aus.
Auch werde ich des Sternes
Nun nicht mehr hier gewahr,
Ich fühle nur ein fernes
Geleucht in meinem Haar.
Und in mich selbst verloren
Versteh und seh ich jetzt :
Das Kind das ich geboren,
Ist über uns gesetzt.
JOSEPH.
Maria, unbezweiflich
Wie du den Himmel trankst,
Ist dies mir unbegreiflich,
Fast kommt michs an wie Angst. » *Ibid.*, p. 123.
[1411] « *DER ENGEL.* [...]

La double symbolique de l'ombre et la lumière est également exploitée dans les pièces à sujets légendaires. Dans *Le Rêve de Joël* (peut-être créée au Chat noir), elle métaphorise la réversibilité des états. Après qu'un rayon a terni son prestige, le roi Joël veut prendre la place du soleil, mais, une fois à la conduite du char apollinien, une ombre accuse l'illusoire toute puissance de son rayonnement :

> Devenu le Soleil, sur la terre conquise
> Joël laisse tomber son lumineux regard,
> Et dirige à sa guise
> Les quatre chevaux blancs attelés à son char.
>
> Mais un nuage passe et la nuit est profonde :
> « Ne suis-je plus le roi du monde ?
> Eh bien ! Je veux être à mon tour
> Celui devant qui s'éclipse le jour ! »[1412]

Dans *La Légende de Mélusine* (créée à Niort en 1899), la symbolique de la lumière est richement développée. Déclinée tout au long de la pièce, elle crée un effet de chatoiement et une atmosphère enchantée. Eléments de décors et motifs métaphoriques, les astres notamment sont omniprésents. Les étoiles y sont à la fois des ornements qui parent le fond nocturne et des signes à déchiffrer (acte 1, scène 1) :

> Mais voici que, là-haut, les étoiles ont mis
> Leur scintillement d'or à la voûte éternelle
> [...]
> Le comte, qui sait lire au livre des étoiles
> Et des signes obscurs peut entr'ouvrir les voiles,
> Aux impassibles cieux demande l'avenir !
> Les astres ont prédit sa triste destinée :
> Il doit mourir avant la prochaine journée,
> Et frappé de la main d'un homme qu'il aimait.[1413]

L'étoile filante paraît aussi comme un présage qui scelle le futur (acte 1, scène 1) :

> Alors glissait du ciel une étoile filante :
> L'immuable destin venait de s'accomplir ![1414]

Comme les étoiles, la lune est à la fois un ornement et un symbole. Son éclairage baigne la scène d'une atmosphère singulière. Les références que fait le récitant à la mythologie et au clair de lune romantique donnent à sa lumière une teinte évocatrice :

Nimm den Hort, den du verhehlest,
Nach Ägypten lenk den Zug,
Dass du nicht vom Wege fehlest
Wird dir innrer Schein genug. » *Ibid.*, p. 132.

[1412] Georges Fragerolle (texte et musique), Louis Bombled (dessin), *Le Rêve de Joël, légende*, *op. cit.*, p. 5.

[1413] Philippe Jean, *La Légende de Mélusine, pièce d'ombres en un prologue et trois actes*, *op. cit.*, p. 12.

[1414] *Ibid.*, p. 13.

[acte 1, scène 1]
Et la lune, aux chasseurs doucement maternelle,
Eclaire la forêt de ses pâles rayons.[1415]

[acte 2, scène 1]
En leurs épanchements de tendresse commune,
Sous les regards amis et discrets de la lune,
S'échangea le serment tendre des fiancés.[1416]

Le soleil enfin signale le temps qui passe et marque symboliquement l'éclosion du bonheur et l'épanouissement de l'amour (acte 2, scène 2) :

Sous les premiers rayons du soleil matinal
Qui mettent leur caresse à son front virginal,
Aujourd'hui la forêt gaîment s'est éveillée. [...]
Sur son front radieux
L'amour splendit, la joie étincelle en ses yeux...[1417]

Les étoiles des scènes précédentes, signes de mauvais augure, laissent désormais place aux « boutons d'or constellant les prairies »[1418]. La symbolique astrale et sa lumière naturelle côtoient celle des objets d'art et de luxe (acte 2, scène 3) comme l'éclat des « brillants équipages », le scintillement des « vaisselles d'or [qui] étoilèrent la table » et des « coupes de cristal [qui] mirent leurs beaux reflets », ou encore « la lumière d'or des lustres chatoyants »[1419]. Même la lumière sacrée de l'église devient une composition artistique et synesthésique :

Dans les clairs vitraux la lumière dorée
Claironne le poème éclatant des couleurs[1420]

Les lumières métaphoriques sont l' « aurore du bonheur »[1421] entrevue par Raymondin lors de ses fiançailles et « l'éclair joyeux de l'ivresse rêvée »[1422] qui passe dans les yeux de la fiancée (acte 2, scène 1) ; c'est aussi la lueur réconfortante de l'amour (acte 3, scène 3 : « Toi dont le doux amour fut un rayon pour moi »[1423]) ou encore, concernant Mélusine, « le rayonnement de sa beauté sereine »[1424] qui subjugue Raymondin au réveil (acte 1, scène 2) :

Dans l'éblouissement imprévu du réveil,
Il demeura surpris comme frappé d'extase[1425]

[1415] *Ibid.*, p. 12.
[1416] *Ibid.*, p. 19.
[1417] *Ibid.*, p. 20.
[1418] *Ibid.*, p. 21.
[1419] *Ibid.*, p. 22-23.
[1420] *Ibid.*, p. 22.
[1421] *Ibid.*, p. 19.
[1422] *Loc. cit.*
[1423] *Ibid.*, p. 32.
[1424] *Ibid.*, p. 15.
[1425] *Loc. cit.*

Également récurrente, la double symbolique du mouvement et de l'immobilité acquiert dans les pièces d'ombres une singulière expressivité. Le répertoire du Chat noir, notamment, comprend plusieurs pièces qui illustrent les thèmes de la vanité et de l'inconstance humaines. Ces sujets, qui avaient des accointances symboliques et métaphoriques avec les ombres depuis l'Antiquité, y sont diversement redéclinés. Dans *Le Rêve de Joël* par exemple, dont l'axiologie doit beaucoup aux valeurs platoniciennes et chrétiennes, les métamorphoses successives du héros éponyme, jamais satisfait de son état, et son parcours céleste, à bord du char solaire puis sous la forme d'un nuage, sont opposés à la fermeté du rocher qui paraît au premier et au dernier tableau. Un dédoublement du protagoniste lui permet *in fine* de se confronter à lui-même : le Joël inconstant, celui qui se métamorphose et s'illusionne, constate alors la supériorité du Joël initial, humble tailleur de pierre. Ce dénouement est déjà latent au tableau précédent qui opposait le nuage au rocher : « Chose aussitôt rêvée, aussitôt obtenue. / Joël devint la sombre nue / Qui passe. Sur sa route un rocher menaçant / Se dresse »[1426]. Ancré et solide, le rocher est à l'image de l'homme qui le taille (« Ferme à la tâche coutumière »[1427]) : il oppose symboliquement à l'être vaporeux et inconsistant du nuage, la fermeté de l'homme modeste maître de lui-même, qui se satisfait de sa place dans le monde sans se leurrer de pouvoirs vains. Le sujet est aussi au cœur du *Juif errant* (créée en 1898 au théâtre Antoine), une version pour théâtre d'ombres substantiellement modifiée de la légende. La réécriture opérée consiste essentiellement à recomposer la fable autour du thème de la vanité, en soulignant le caractère éphémère des civilisations humaines. Celles-ci se succèdent de tableau en tableau alors que le personnage maudit retraverse, à des années d'intervalles, les mêmes terres. Sa figure se détache ainsi sur des fonds divers (une cité antique, un pâturage, un rivage avec des pêcheurs, un bois, une « ville moderne »). Les décors et les interlocuteurs changent (femmes antiques, bergers, pêcheurs, ermite, ouvrier) mais le même dialogue se répète : au Juif errant qui demande si le pays traversé a toujours existé, tous lui répondent avec assurance que oui. La dernière rencontre avec l'ouvrier se déroule ainsi :

> Mais trois cents ans plus tard, ô surprise, ô merveille !
> Une vaste cité, que l'aurore ensoleille,
> Abrite de nouveau les hommes inconstants.
> Et remplace les champs, la forêt et les vagues.
>
> Ahasvérus s'enquiert auprès des habitants.
> Un ouvrier lui dit : « Mendiant, mendiant, tu divagues ;
> Mendiant, mendiant, tu divagues. Sache-le,
> Sache-le, cette ville exista de tout temps. »[1428]

[1426] Georges Fragerolle (texte et musique), Louis Bombled (dessin), *Le Rêve de Joël, légende*, *op. cit.*, p. 28-30.
[1427] *Ibid.*, p. 4.
[1428] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière, *Le Juif errant, légende en huit tableaux*, *op. cit.*, p. 36-38.

Contrairement aux décors changeants des tableaux intermédiaires, le décor du premier tableau et celui du dernier tableau sont identiques : il représente le désert de Judée et le mont Golgotha, immuables malgré les ans. Après y avoir blasphémé son Dieu, le personnage châtié, au terme de plusieurs siècles d'errance, retourne au pied de la croix et reconnaît : « Dans l'univers il n'est rien d'éternel, / Que ton divin pouvoir et la sainte espérance ! »[1429] George Fragerolle a ainsi conservé le cadre moral de la légende (le blasphème, le châtiment, la reconnaissance) et le motif de l'errance éternelle, mais en mettant ce dernier au service de l'opposition édifiante entre l'éternité du Dieu chrétien et le caractère éphémère de tout ce qui advient sur terre.

Sans sous-texte religieux cette fois, les symboliques opposées du mouvement et de l'immobilité caractérisent la dramaturgie du *Trèfle à quatre feuilles* d'Eugène Vial (créée en mars 1898 au Diable au corps). La mobilité y est un leitmotiv qui ponctue la pièce sous différentes formes : la vie itinérante des saltimbanques, la danse légère de la bohémienne, le glissement des nuages... Dès le premier tableau, la mobilité apparaît sous le signe du rêve et du voyage : « Et, sur le chemin, défile une longue caravane qui s'en vient du pays de Bohème. Comédiens et liseuses de tarots, danseuses et dresseurs de bêtes, ils se hâtent, cherchant un gîte pour la nuit. Ils passent... »[1430] Ce tableau intitulé « La route » oppose à l'errance et au hasard de l'itinérance la course effrénée des chasseurs (seule occurrence où l'élan des personnages est négativement connoté). Le mouvement au tableau suivant est à nouveau celui de la « troupe errante »[1431] qui parade devant le trône, avant d'être sublimé par la grâce de la danseuse : « Les cheveux défaits, les bras nus, légère, elle danse... »[1432] C'est au troisième tableau que l'opposition s'explicite et que la symbolique s'accentue, au moment où le récitant décrit le nouveau couple royal : « Les amoureux enlacés regagnent lentement le Palais, — lui, triomphant et protestant de son éternelle tendresse ; elle, rêveuse, suivant du regard les nuées blanches qui voyagent... »[1433] Comme les bohémiens, les nuées « voyagent » et la jeune danseuse veut retrouver sa liberté. Assimilée à un oiseau, elle parvient à s'échapper de la « cage vide » où la vie de châtelaine la retenait :

> *Une salle gothique dont le fond ajouré laisse entrer par ses hautes ogives la clarté bleue d'une nuit de lune. Sur le ciel clair, en silhouettes, les cimes des grands arbres du parc. — Un matin, sans un adieu, sans un regret, la bohémienne est partie — et l'abandonné erre tristement dans cette cage vide où l'amour s'est envolé*...[1434]

[1429] *Ibid.*, p . 43.
[1430] Valentin Neuville (musique), Eugène Vial (texte), *Le Trèfle à quatre feuilles, pièce d'ombres en trois actes et treize tableaux pour récitant, orchestre et chœur*, *op. cit.*, p. 4.
[1431] *Ibid.*, p. 7.
[1432] *Ibid.*, p. 10.
[1433] *Ibid.*, p. 14.
[1434] *Ibid.*, p. 15.

Après un temps de violence et d'oppression, le massacre est évité grâce au retour de la jeune bohémienne dont la danse légère dissipe les velléités de révolte. La joie revient dans le royaume et, au dernier acte, « le cortège solennel du sacre » défile dans « la ville en fête »[1435]. Le défilé des soldats et des hauts dignitaires, accompagnés de trompettes et d'acclamations, paraît pourtant bien pompeux au regard du pas souple et « langoureux » des bohémiens dont la caravane repart : « On entend la chanson des tziganes s'éloigner et se perdre dans le lointain... »[1436] Le poids des insignes royaux annonce le dénouement : « Dans le parc ouvert à la foule le peuple vient saluer le joli couple royal. Ils sont au balcon tous deux ; elle, déjà lasse de sa lourde couronne et de son pesant manteau. »[1437] Le roi et la reine finiront eux aussi par s'échapper : « [...] las du bruit, des parades et des fêtes, ils rejoignent la troupe de Bohème, riches de leur amour, heureux de leur liberté. »[1438] Constamment mêlées, les isotopies de la mobilité, de la légèreté et de la liberté, suggèrent un idéal éthique et poétique, incarné par la figure, tant affectionnée par les poètes modernes, du bohémien marginal et songeur :

> Marchons, marchons, rien ne s'arrête ici-bas :
> L'eau va, le nuage court, le vent passe.
> Le bonheur fuit sans se lasser ;
> Notre cœur le suit sans trêve et l'appelle,
> Aux sons de la guzla, holà !
> Aux sons de la guzla ! Il est loin, nous allons vainement ;
> Nos pieds sont meurtris, mais qu'importe !
> Ou quelque jour nous l'atteindrons,
> Où la mort viendra finir notre course
> Aux sons de la guzla, holà ! Aux sons de la guzla ![1439]

II.C. Fresques historiques

II.C.1. Epopées

En créant *L'Epopée* au théâtre du Chat noir en décembre 1886, Caran d'Ache s'empare d'un thème qui n'était pas le plus prisé des théâtres de sociétés et des Ombres chinoises mais qui continuait très certainement à être présenté en public par des montreurs itinérants : le succès persistant des sujets militaires dont témoignent des dispositifs apparentés le laisse supposer. Les défilés de soldats

[1435] *Ibid.*, p. 36 et suiv.
[1436] *Ibid.*, p. 49.
[1437] *Ibid.*, p. 43.
[1438] *Ibid.*, p. 48.
[1439] *Ibid.*, p. 45-47.

font partie des vues projetées par les lanternes magiques depuis le XVIIIème siècle[1440]. Des scènes de batailles étaient aussi présentées par les montreurs itinérants dans les boîtes optiques ou sous forme de panoramas mobiles[1441]. Parmi les silhouettes conservées de Christoph Breitrück (en activité entre environ 1790 et 1810), beaucoup sont des figures de fantassins, des cavaliers, etc.[1442] Peter Herzog (mort en 1877) avait dans ses caisses des silhouettes militaires groupées. Joseph-François Eudel (à partir de 1837) combinait aussi dans *La Place publique* (publiée en 1886) le cortège des métiers de rue au défilé de soldats. La structure élémentaire de ces séquences de défilé peut également expliquer leur fréquence dans les spectacles itinérants. *L'Epopée* fut, avec *La Marche à l'étoile* (publiée en 1890), la pièce du Chat noir la plus représentée en tournée, en raison de son succès mais aussi de la simplicité de sa mise en œuvre[1443].

Le modèle qu'imposa *L'Epopée* fut d'abord celui d'un chef-d'œuvre graphique dont les silhouettes et les tableaux furent composés par un dessinateur que passionnaient les sujets militaires. Comme Caran d'Ache, Louis Bombled et Louis Dunki, auteurs-dessinateurs des pièces *Les Boers, la moderne épopée* (publication non datée) et *L'Armée Suisse à travers les âges* (créée au théâtre du Sapajou en 1896, non publiée), étaient aussi des peintres spécialisés dans les sujets historiques et militaires. Caran d'Ache était connu pour sa connaissance infaillible des différentes armées, due non seulement à sa propre expérience militaire, mais aussi à un apprentissage continu qu'un journaliste évoquait ainsi, à la suite d'un entretien avec l'artiste :

> Quant à sa documentation, qui est aussi complète qu'on la peut rêver, elle vient surtout d'une science et d'un goût très vifs en tout ce qui touche la vie militaire et sa représentation. Ce soi-disant paresseux a étudié de très près toutes les estampes, toutes les toiles des grands peintres de bataille, et sa connaissance des uniformes et accessoires serait difficilement mise en défaut.[1444]

[1440] Voir les illustrations dans Laurent Mannoni, *Lanterne magique et film peint*, *op. cit.*, p. 60, 86, 115, 102. Sont reproduites notamment une vue de défilé militaire (ainsi décrite : « défilés de soldats avec drapeau marqué Jupiter Ammon, plaque peinte à la main, France ou Grande-Bretagne, milieu du XVIIIème siècle », p. 86), une vue de combat d'artillerie (« scène de bataille avec tirs de boulets de canon, plaque animée (un verre mobile peint superposé permet de faire bouger les soldats et les boulets) peinte à la main, France, milieu du XVIIIème siècle », p. 60) et une autre vue de combat de cavaleries (« scène de bataille, plaque peinte à la main, Grande-Bretagne, milieu du XVIIIème siècle », p. 60).

[1441] En panorama mobile, on peut mentionner celui attribué à John James Story, exposé pour la première fois en 1860 à Derby, qui représente la vie de Garibaldi, et dont une importante portion est consacrée aux combats menés par le héros de l'unité italienne. Le rouleau de toile peinte a été entièrement numérisé par la Brown University Library où il est conservé et qui le documente.

[1442] Christophe Breitrück, figures en carton aux jambes articulées (trois groupes de trois fantassins en marche), vers 1790, Münchner Stadtmuseum (fonds Sünching, boîte 4).

[1443] Henri Rivière l'explique dans ses mémoires : « Je note en passant qu'il avait fait quelques tournées en province avec les deux seules pièces qu'on pouvait jouer en dehors du Chat noir sans mises en scène difficiles : *L'Epopée* et *La Marche à l'étoile*, plus quelques levers de rideau, et avec des chansonniers : Jacques Ferny, Hyspa, Montoya, etc. » *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951*, *op. cit.*, p. 56.

[1444] [auteur inconnu] « Nos artistes, Caran d'Ache à son atelier », *L'Eclair*, 1er octobre 1890.

De manière comparable, Jules Cougnard louait les talents de Louis Dunki :

> Pour en revenir à Dunki, chacun sait que nul aussi bien que lui ne campe un cheval sur ses pattes, que sa science de l'uniforme est infaillible, et qu'il excelle à donner, en quelques traits, l'aspect des scènes les plus turbulentes et les plus mouvementées.[1445]

L'Epopée imposa aussi un modèle d'épopée bonimentée. Le récit de la geste héroïque y prend des accents patriotiques tonitruants tout en ménageant des parenthèses comiques :

> Mais le charme et l'imprévu de *L'Epopée* consistent par-dessus tout dans le mélange de scènes burlesques et traditionnelles avec des scènes émouvantes et vraiment épiques. Rien de plus gai que la « Tente impériale », d'où sort l'empereur, suivi de son caniche, tandis que le factionnaire présente les armes. Rien de plus drôle que le défilé des « Rois en exil », chargés de chaînes et l'air profondément ennuyé. Rien de plus pittoresquement mouvementé que le « Public idolâtre » en costumes de l'époque, qui acclame la grande armée sur la place de la Concorde. Mais, à côté de ces joyeuses fantaisies, d'autres scènes donnent au plus sceptique l'émotion du combat qui s'apprête, l'illusion de la bataille, l'impression profonde de la guerre, de la victoire prochaine qui exalte les cœurs dans la « Revue d'Austerlitz », de la défaite morne dans la « Retraite de Russie », deux « Meissonier » choisis parmi les meilleurs.[1446]

La composante patriotique contribua grandement au succès de la pièce. On la retrouve dans toutes les pièces de cabarets qui s'en inspirèrent. Le contexte des dernières décennies du XIXème siècle était particulièrement propice : l'exaltation patriotique renforçait l'idée de « nation » à laquelle les peuples européens, en quête de modèles politiques, de frontières géographiques, d'identités puissantes et rayonnantes, s'étaient arrimés. En France, la figure de Napoléon connaissait à la fin du siècle un regain d'attachement et d'idolâtrie comme symbole d'une puissance nationale perdue après la défaite de 1871 contre la Prusse. Dans un article de 1894 intitulé « Anarchie et renaissance napoléonienne » [*arnachy and the Napoleonic revival*][1447], un correspondant de la presse américaine en France observait avec étonnement la coexistence, dans les dernières décennies du siècle, des mouvements anarchistes et d'un tel culte de l'homme fort. A ses yeux, le succès des représentations réitérées de *L'Epopée* y aurait contribué... :

> Le renouveau actuel du culte napoléonien a aussi eu des débuts curieusement modestes, comme ce fut le cas en 1848. En ce moment, la scène, la littérature, les salons, la mode, l'art industriel de la France sont envahis par la tradition bonapartiste. Partout, on retrouve l'empreinte de l'Empire et la figure héroïque du conquérant et tyran corse en constitue la principale attraction. Comme si Lanfrey, Jules

---

[1445] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (2) », *Journal officiel illustré de l'Exposition nationale suisse de Genève*, 24 juillet 1896.

[1446] Marcel Fouquier, « Chronique », *La France*, janvier 1887.

[1447] « Parmi les républicains français les plus clairvoyants, une grande appréhension est née récemment de l'apparition presque simultanée de cette épidémie qu'est l'anarchisme et de la renaissance du culte napoléonien. Si éloignés que semblent être l'esprit et le but de ces deux mouvements, l'un sert et favorise involontairement l'autre. » [*Among the more far-seeing French Republicans a great deal of apprehension has recently arisen through the almost, simultaneous appearance of the epidemic disease of anarchism and the revival of the Napoleonic cult. Widely apart as the two movements seem to be in spirit and aim, the one yet serves and un wittingly furthers the other.*] Karl Blind, « Anarchism and the Napoleonic Revival », *The North American Review*, mai 1894.

> Barni, Taine et d'autres avaient écrit en vain. Mais qui pourrait croire que cette résurrection d'une légende qui, après 1870, semblait aussi morte que Jules César, ait eu pour origine le café du Chat noir, repaire d'une classe d'artistes un peu bohème ? C'est là que naquit le nouvel enthousiasme pour le culte napoléonien, apparemment éteint, grâce à la représentation théâtrale de *L'Epopée* de Caran d'Ache, une série de tableaux en silhouettes, attrayants pour la foule, sans noyau dramatique, mais aptes à séduire la bande hétéroclite des spectateurs béats. Chose merveilleuse, il y eut bientôt, à mesure que la réputation du spectacle se propageait, un véritable pèlerinage de gens de toutes les classes sociales qui se rendaient au « Café du Chat noir ».[1448]

Plus tardivement en 1915, dans *La Revue des deux monde*, le chroniqueur René Doumic, à l'occasion d'une représentation de *L'Aiglon* d'Edmond Rostand, revient sur l'engouement de ces années-là pour Napoléon, que *L'Epopée* n'initia certainement pas, mais auquel elle participa :

> Pour sa réouverture, le théâtre Sarah-Bernhardt ne pouvait mieux choisir que *L'Aiglon*. Le beau drame de M. Edmond Rostand appartient à ce cycle napoléonien dont l'apparition dans notre littérature fut un des signes les moins contestables de notre relèvement. Meurtrie par la défaite, humiliée par le présent, l'âme française se tourna vers le passé le plus proche, pour y trouver des motifs de fierté et des raisons d'espérer. Elle se complut à évoquer les souvenirs de la grande époque où nos armées victorieuses avaient l'Europe pour champ de bataille. Les mémoires sortaient des archives de famille, et toute la France tressaillait aux prouesses d'un Marbot. Les historiens dégageaient des erreurs et des fables la réalité plus belle que la légende. Albert Vandal disait l'avènement de Bonaparte et Henry Houssaye la fin de Napoléon. Frédéric Masson nous faisait entrer dans l'intimité du grand homme. Le théâtre s'en mêlait, depuis Sardou qui lui devait un de ses plus brillants succès, *Madame Sans-Gêne*, jusqu'aux fantaisistes du Chat noir où Caran d'Ache profilait sur un écran d'ombres chinoises, baptisées françaises pour la circonstance, les silhouettes minuscules et grandioses de *L'Épopée*. Un courant si général est autre chose qu'une mode : il répond à un besoin de l'imagination. Nous nous reportions vers les souvenirs de gloire militaire, parce que nous ne pouvions rester sous l'impression déprimante de nos désastres.[1449]

La fierté nationale qui transparaît dans ces lignes permet de comprendre celle que ravivait à chaque représentation la pièce de Caran d'Ache. D'après un compte rendu de Caribert, l'accent était mis sur les victoires :

> Il y a dans ces trente tableaux qui se succèdent en moins d'une heure, des pages d'un effet imposant, d'une grandeur suprême. [...] Ces ombres sont des grandes ombres ; l'enthousiasme qu'elles inspirent est sain. M. Caran d'Ache n'a pas voulu qu'une seule tache obscurcit son tableau ; il n'a montré que le

---

[1448] « *Out of curiously small beginnings the present revival of the Napoleonic cult has also come up — even as was the case in 1848. At this moment, the stage, literature, the salons, the fashions, and the industrial art of France are full of the Bonapartean tradition. Everywhere the stamp of the Empire is to be met, and the heroic figure of the Corsican conqueror and tyrant forms the central attraction. It is as if Lanfrey, Jules Barni, Taine, and others had written in vain. Yet who could believe that this resurrection of a legend which, after 1870, seemed to be as dead as Julius Caesar, actually had its origin in the 'Black Cat' coffee-house, that resort of a somewhat Bohemian class of artists ? It was here that the new enthusiasm for the apparently extinct Napoleonic cult was born, through the theatrical performance of Caran d'Ache's* L'Epopée*, a series of silhouette tableaux, attractive for the crowd, without any dramatic centre, yet apt to allure the motley crew of gaping on-lookers. Wonderful to say, there soon came, as the report of this show spread, a perfect pilgrimage of people of all classes on a visit to the* Cafe du Chat noir*.* » Art. cité.

[1449] René Doumic, « Revue dramatique, théâtre Sarah-Bernhardt, *L'Aiglon* », *La Revue des deux mondes*, 14 avril 1915.

> beau côté de la médaille. Il a volontairement oublié les défaites de l'empire et les faiblesses de l'empereur. On ne voit pas Waterloo ; on ne voit pas la mort du duc d'Enghien.[1450]

La première version de *L'Epopée* était constituée de trente tableaux, mais des version ultérieures furent sensiblement étoffées et comprenaient quarante, cinquante tableaux[1451]. D'après la liste des cinquante titres indiqués dans un programme reproduit par Paul Jeanne, qui correspond à une version plus tardive jouée en tournée, les tableaux ajoutés concernent le défilé militaire et la geste de la Grande Armée, dont les différents régiments sont montrés en revue, en bataille, au combat. A défaut de texte ou de titres suffisamment précis, on ne peut avec certitude rattacher chaque tableau à des batailles spécifiques. Les titres les plus explicites et la chronologie montrent néanmoins que l'accent a été mis sur la bataille d'Austerlitz (acte 2, tableaux 31-36), les batailles d'Iéna et d'Eylau (tableaux 37-43), la bataille de Borodino (acte 2, tableaux 46-50). Les tableaux « Après la bataille » ou « La retraite de Russie », indiqués dans les programmes des premières représentations[1452], sont absents de cette version dont les derniers tableaux sont éloquents (tableaux 47-50) : « L'armement de la redoute », « La patrouille, « L'attaque », « Triomphe du drapeau Français [*sic*] ! »[1453]. Plusieurs tableaux représentent les hauts dignitaires (« Les maréchaux », « Murat », « Moncey », « La famille impériale ») que l'imagier Pellerin à Epinal avait également célébrés dans des planches chromolithographiées, notamment celles de la série de portraits intitulée « Gloire nationale », éditée à partir des années 1830[1454]. La moitié de la pièce (dans toutes les versions) consiste en un défilé des troupes où les talents de Caran d'Ache purent se manifester. Tous les corps de l'armée défilent : « Infanterie », « Sapeurs », « Le tambour-major », « Grenadiers, « Cavaleries », « Cuirassiers et Trompettes », « Carabiniers », « Hussards », « Dragons », « Lanciers », « Grenadiers à cheval », « Artillerie », etc. Quelques tableaux ménagent des parenthèses comiques que rapporte ainsi Jules Lemaître :

[1450] Caribert, « A travers Paris, *L'Epopée* », *Paris*, 29 décembre 1886.

[1451] Différentes affiches indiquent trente, quarante ou cinquante tableaux : une affiche reproduite dans l'étude historique d'Ernest Maindron indique cinquante tableaux (*Marionnettes et guignols, les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, *op. cit.*, p. 352) et une affiche conservée au Zimmerli Art Museum en indique quarante (« Théâtre du Chat noir / Rideau à neuf et quart, ce soir lundi premier juillet, rue Victor-Massé, 12 / *L'Epopée*, pièce militaire en deux actes et quarante tableaux par Caran d'Ache... », affiche datée de 1887, n°1995.0059). Avant la première de *L'Epopée* en décembre 1886, Caran d'Ache présenta des versions plus brèves diversement intitulées. Dans *La Patrie* (29 décembre 1886), l'auteur de la rubrique « Le fait du jour » mentionne *1815*. Un article paru dans *Le Temps* (23 décembre 1886) précise qu'avant *L'Epopée* Caran d'Ache conçut une pièce « représentant des épisodes de la retraite de Russie ; titre : *1812*. » Dans ses mémoires, Henri Rivière indique « une petite pièce d'ombres : *1808* » (*Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951*, *op. cit.*, p. 47).

[1452] Titres indiqués dans l'article précédemment cité de Marcel Fouquier (« Chronique », *La France*, janvier 1887).

[1453] Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, *op. cit.*, p. 68-70.

[1454] Parmi ces portraits furent représentés Napoléon, les maréchaux Massena, Poniatowski, le général Kléber, le général Lasalle, etc. Voir la série de planches imprimées en couleur (portraits en médaillon surmontant une scène historique et une légende) intitulées *Gloire nationale*, éditées vers 1830 à Epinal par Pellerin.

> *L'Epopée*, de Caran d'Ache, est, en effet, une épopée muette, en trente tableaux, dont les personnages sont des ombres chinoises. C'est la grande épopée impériale, la bataille d'Austerlitz, la retraite de Russie, l'apothéose de l'empereur, la rentrée des troupes à Paris. Les grandes scènes alternent avec des épisodes amusants : l'empereur sortant de sa tente, suivi d'un caniche et passant devant la sentinelle qui lui présente les armes ; les rois prisonniers, maigres ou bedonnants, tenant dans leurs mains leur ferblanterie royale, globe ou couronne : le « public idolâtre » en « costumes du temps », juché sur des échelles et des tonneaux pour voir le défilé ; le curieux, qui veut s'approcher trop près, happé par le grenadier, etc.[1455]

Diversement intitulé (« La tente impériale », « Le camp de Boulogne »), le tableau comique du réveil de Napoléon suscite un rire gaillard et est rapporté dans plusieurs comptes rendus :

> Nous sommes à la veille d'Austerlitz, au bivouac ; nous voyons la tente impériale. Un général enveloppé d'un impénétrable manteau, vient frapper à la porte du Petit Caporal : « Est-ce toi, Joséphine ? » crie de l'intérieur une auguste voix qu'on reconnaît bien. Ce n'est pas Joséphine mais le mot a du succès.[1456]

Le boniment qui accompagnait ce tableau est reproduit dans le recueil de souvenirs et d'entretiens *L'Esprit montmartrois* réalisé par Maurice Donnay, Dominique Bonneaud et Vincent Hyspa[1457]. D'après cette retranscription, on comprend que l'empereur est réveillé en plein rêve érotique. Le double sens sexuel du tableau est manifeste dès le début du boniment qui compare la tente impériale à « une sœur possible du cardinal Fesch ». D'autres notations comiques émaillent le commentaire, comme l'oxymore « le petit chapeau légendaire » et l'éloge ironiquement hyperbolique : « M. de Freycinet est l'homme de toutes les circonstances et de tous les dévouements. » L'accumulation emphatique des appellations élogieuses de l'Empereur est plaisamment désamorcée par une allusion anecdotique à l'actualité (« M. Cornélius Herz étant grand officier ! »). Le tableau apparaît comme une version burlesque de la nuit hantée qui précède la bataille finale de *Richard III* : visité par les spectres de ses victimes, le tyran shakespearien passe une nuit angoissante et agitée. Celle de Napoléon dans *L'Epopée* n'est pas aussi métaphysique et tourmentée : avant la bataille décisive, l'empereur y jouit d' « un sommeil plein de visons agréables »...

Également présentée au théâtre du Chat noir (1886-1897), *La Conquête de l'Algérie* de Louis Bombled est très proche de la pièce de Caran d'Ache. Comme *L'Epopée*, elle est divisée en deux actes bonimentés : le premier représente l'expédition (vingt-huit tableaux) et le deuxième une revue des

---

[1455] Jules Lemaître, « La semaine dramatique », *Le Journal des débats*, 2 et 3 janvier 1887.

[1456] Lazarille, « La soirée parisienne, *L'Epopée* », *Gil Blas*, 29 décembre 1886.

[1457] La retranscription du boniment du tableau intitulé « Le camp de Boulogne » est précédé de la mention : « Le bon chansonnier Dominique Bonnaud a bien voulu faire appel à ses souvenirs du Chat noir, et nous a donné quelques lignes du boniment qu'il a entendu faire par Salis. Lui-même avait repris *L'Epopée* à la Lune rousse et continué la tradition chatnoiresque, aujourd'hui à peu près éteinte. » Maurice Donnay, Dominique Bonnaud, Vincent Hyspa, *L'Esprit Montmartrois, interviews et souvenirs*, édité par les laboratoires Carlier, Joinville-le-Pont, 1938, p. 63-65.

troupes engagées (onze tableaux)[1458]. « Les prisonniers chrétiens », « Le coup d'éventail » et « Le bombardement d'Alger » représentent les prémisses, l'affront diplomatique qui précipite les hostilités et la prise d'Alger en 1830. Les tableaux suivants (« La prière », « Une grand'garde », « Surprise de nuit », « L'attaque du convoi ») servent de transition avant les cinq tableaux consacrés à la prise de Constantine de 1836-1837 (« Dans la tranchée devant Constantine », « Défense de la tranchée », « Formation des colonnes d'assaut », « L'assaut », « La guerre des rues »). Le reste du premier acte (trente-cinq tableaux) représente la résistance épique d'Abd-el-Kader à la tête des populations arabes et des Kabyles, depuis sa première défaite, qui le conduit à se réfugier au Maroc (« Retraite de la Smala » en 1843), à sa reddition définitive (« La soumission » en 1847) après le combat contre le duc d'Aumale (« La colonne du duc d'Aumale »). Connu pour avoir fédéré différentes tribus et organisé efficacement ses troupes hétérogènes, le charismatique Abd-el-Kader et ses hommes font l'objet de plusieurs tableaux aux accents orientalistes : « Les tribus », « Les troupeaux », « L'infanterie arabe », « La cavalerie », « Derviches et musiciens », « Le harem », « Abd-el-Kader ». D'après les titres qui suivent, le tableau « Abd-el-Kader » amorce une séquence consacrée aux trois dernières années de traque menée par le général Bugeaud et le duc d'Aumale entre 1844 et 1847 (« Le village incendié », « Le guide », « La colonne du duc d'Aumale », « La soumission »). A l'instar de Caran d'Ache, Louis Bombled représente l'expédition coloniale comme une épopée difficile mais réussie. Il ravive ainsi le souvenir d'une nation française victorieuse et conquérante, que célèbre la revue finale des « troupes d'Afrique » (« Les zouaves », « Les tirailleurs algériens », « Les zéphyrs », « L'infanterie », « Les trophées de l'infanterie », « Les spahis », « Les chasseurs d'Afrique », « Les chasseurs lanciers d'Alger », « Les trophées de la cavalerie », « L'artillerie », « Te Deum »). Pour composer son scénario, Louis Bombled s'inspira très certainement de la riche iconographie que ces expéditions générèrent, des croquis pris sur le vif aux peintures de Horace Verney et Eugène Isabey[1459].

Au théâtre du Sapajou en 1896, Louis Dunki dans *L'Armée suisse à travers les âges* imite les épopées du Chat noir. Il exploite la même fierté nationaliste et démontre ses talents de peintre militaire. Si le réalisme de ses silhouettes fut apprécié[1460], Jules Cougnard jugeait monotone l'alternance entre les scènes de bataille et les défilés :

> Avec *L'Armée suisse à travers les âges*, de Louis Dunki, nous entrons dans un ordre d'idées différent. Ici, les notes patriotiques et militaires sont entremêlées. Dans une suite de parades guerrières, qui défilent au son du tambour, Dunki montre, ressuscités dans l'exactitude de leur vie intime et de leurs costumes,

[1458] « *La Conquête de l'Algérie*, pièce militaire en deux actes et quarante tableaux par Louis Bombled, musique de M. Albert Tinchant », liste de tableaux indiquée dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, en 1889, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (40-YF-16).
[1459] Voir Nicolas Schaub, *Représenter l'Algérie, images et conquête au XIXème siècle*, CTHS, 2015.
[1460] Voir les reproductions imprimées des silhouettes de Louis Dunki pour *L'Armée suisse à travers les âges*, dans *Le Sapajou*, 9 avril 1896.

> les Helvètes, casqués d'une hure de sanglier, les Suisses à Sempach, à Morat, à Marignan, partout où s'est signalée la valeur des ancêtres.
> Entre chaque défilé, s'intercale un tableau représentant quelques épisodes célèbres, la fuite de Charles-le-Téméraire, le massacre des Tuileries, le pont de Polotzk, etc. A proprement parler, c'est, comme on voit, moins une pièce de théâtre qu'un album à feuilleter sans qu'on ait la peine d'en tourner les pages. Il est regrettable que quelque librettiste ingénieux n'ait pas fourni préalablement au peintre un scénario plus complet et plus varié.[1461]

Le programme publié dans *Le Sapajou* indique les tableaux suivants :

1. Le professeur et la classe.
2. La victoire de Divicon.
3. Les Romains passent sous le Joug.
4. Migration des Helvètes.
5. Guillaume Tell. — Le chapeau.
6. Guillaume Tell. — La pomme.
7. — La traversée.
8. — Mort de Gessler.
9. — La classe en fureur.
10. Bataille de Sempach.
11. Défilé des Suisses avant la bataille de Morat.
12. Bataille de Morat.
13. Fuite de Charles le Téméraire.
14. Avant Marignan.
15. Bataille de Marignan.
16. Principaux capitaines : Louis XIV, Louis XV, Louis XVI.
17. Massacre des Tuileries.
18. Sous Napoléon Ier
19. Le pont de Polotzk.
20. Les régiments capitulés.
21. Sous Charles X.
22. Grande revue du général Dufour.
23. Le général Herzog aux Verrières.
24. Moralité.[1462]

L'enchâssement de la fresque historique dans le cadre d'une fiction scolaire ménage une distance propice à quelques inflexions comiques :

> [...] *L'Armée suisse* a trouvé, auprès du public, le meilleur accueil. Sempach fait, de fierté, battre les cœurs, la revue du général Dufour rappelle un moment de grand élan patriotique, l'histoire de Guillaume Tell, gentiment contée par un petit citoyen dont les convictions n'ont pas été entamées par les appréciations de l'honorable M. Pierre Vaucher. Cette histoire, traitée d'un crayon léger, fait sourire sans parti pris [...].[1463]

[1461] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (2) », *Journal officiel illustré de l'Exposition nationale suisse de Genève*, 24 juillet 1896.
[1462] « *L'Armée Suisse à travers les âges*, silhouettes militaires en vingt-quatre tableaux, par Louis Dunki », liste de tableaux, indiquée dans le programme du théâtre du Sapajou, publié dans *Le Sapajou*, n°27, 11 juin 1896.
[1463] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (2) », *Journal officiel illustré de l'Exposition nationale suisse de Genève*, 24 juillet 1896.

Dans le contexte de l'Exposition de Genève, cette pièce contribuait à l'élaboration du récit national. En mêlant la légende à l'Histoire, elle célèbre les valeurs de la Suisse, notamment sa « précieuse neutralité » « au milieu d'Etats perpétuellement en guerre »[1464].

Dans un contexte bien différent de celui de ces théâtres d'artistes, Emmanuel Cottier (entre 1881 et 1930 environ) envisagea également de représenter en ombres une épopée grandiose, célébrant un évènement militaire fondateur de l'identité genevoise : l'assaut de la ville par les troupes catholiques de Charles-Emmanuel Ier, duc de Savoie, dans la nuit du 11 au 12 décembre 1602. Cet assaut, repoussé grâce à la résistance des soldats et des habitants de la ville, est commémoré chaque année depuis le XVIIème siècle sous le nom de l' « Escalade ». Ce projet resté inachevé devait être le chef d'œuvre d'Emmanuel Cottier :

> Avec des gestes délicats, Cottier sort alors de leurs boîtes les héros qui à son commandement retraceront les grandes scènes de la nuit célèbre ; il y en a deux cents, y compris les soldats du duc de Savoie que l'on verra, partis du château d'Etrembières, marcher vers la ville qu'ils convoitent ; il y a les échelles, il y a Mercier qui coupa la corde de la herse et sauva Genève ; il y a celui dont l'histoire n'a pas gardé le nom et qui joua cependant un rôle décisif en tirant à propos le coup de canon dont l'effet fut de détruire les échelles dressées contre les murs d'enceinte ; il y a... il y en a tant qu'il ne faut pas songer à les nommer tous. Quelque soir prochain ils passeront sous vos yeux en des tableaux qui s'intituleront : « La marche des Savoyards sur Genève » ; « L'assaut » ; « Rondes et gardes » ; « La porte de Neuve » ; « Combats dans les rues » ; « La mère Royaume ; « La victoire » et enfin « L'apothéose ».
> « Cette pièce de l'Escalade, j'y tiens comme à mes yeux pour raconter aux enfants ce passé et l'héroïsme de leurs ancêtres, aussi j'espère bien vivre assez longtemps pour la finir et la mettre tout à fait au point. »[1465]

D'après un feuillet retranscrit par son petit-fils, la pièce devait se constituer de sept tableaux « du départ des troupes du Duc de Savoie du château d'Étrembières à la pendaison des prisonniers »[1466]. C'est pourtant une version plus brève, en cinq tableaux, qui est détaillée. On constate un équilibre entre les scènes collectives d'assaut et de batailles d'une part, la mise en valeur de héros, civils ou militaires, d'autre part. Le premier tableau devait représenter les troupes savoyardes et l'intervention du Père Alexandre qui aurait encouragé l'assaut. Celui-ci est représenté au deuxième tableau où des hallebardiers et des soldats munis de claies, de porte-masses et d'échelles escaladent les remparts de Genève. Au troisième tableau, alors que les sentinelles de la ville font leur ronde, un bruit les alerte et le porte-lanterne donne l'alarme. La tentative d'attaque du pétardier Picot échoue grâce au geste décisif du soldat genevois Isaac Mercier qui coupe la corde de la herse de la porte Neuve. Le quatrième tableau est consacré au combat dans les rues de la ville : le magistrat Jean Canal meurt et, au cinquième

[1464] Art. cité.
[1465] Albert Haubrechts, « Les petits bonshommes de laiton de 'papa Cottier', horloger genevois », *La Tribune de Genève*, 23 janvier 1927.
[1466] Jean-Pierre Cottier, *Le Théâtre d'ombres d'Emmanuel Cottier*, album inédit conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève, 2003, [non paginé].

tableau, une courageuse Genevoise, la mère Royaume, renverse sa marmite de soupe sur l'ennemi en déroute. Certains épisodes emblématiques sont particulièrement mis en valeur comme le sacrifice du magistrat Jean Canal, mort au combat, ou cet acte de bravoure d'une femme du peuple déversant le contenu d'une marmite sur les assaillants. Après la mort d'Emmanuel Cottier en 1930, cette version plus courte en cinq tableaux fut peut-être jouée par Hélène Cottier dont la signature figure en bas du feuillet. Comme l'avait fait Caran d'Ache pour *L'Epopée*, Emmanuel Cottier réalisa de très nombreuses silhouettes : leur succession, rendue spectaculaire par leur réalisme, leur variété et leur nombre, était l'un des principaux attraits de ces pièces épiques. Un journaliste, cité par Jean-Pierre Cottier dans l'album consacré à son grand-père, comparait le travail d'Emmanuel Cottier à celui de Caran d'Ache[1467]. Emmanuel Cottier était néanmoins plus mécanicien que dessinateur et avait spécifiquement peaufiné la mise en mouvement simultanée de ses silhouettes collectives[1468]par de minutieux mécanismes.

La Marche au soleil (créée au théâtre de la Bodinière en 1899) est un autre exemple de pièce d'ombres directement issue des modèles épiques du Chat noir. Seule sa forme hybride, alternant prose récitée et poème chanté, l'en distingue. La pièce représente la mission du capitaine Jean-Baptiste Marchand (1896-1899) et la traversée de ses troupes du Congo au Nil. Après avoir surmonté nombre d'obstacles (« Le pillage d'un convoi », « Bataille ! », « Le défrichement de la forêt », « Le rendez-vous des fauves », « Contre les éléphants », « Mort loin du pays »[1469]...), la pièce s'achève par une scène d'apothéose qui célèbre le capitaine et ses hommes. La victoire de Fachoda, que les mémoires ont retenue pour redorer le souvenir d'une expédition mitigée, est pompeusement célébrée au quatorzième tableau, où elle est comparée à celles de Fleurus, Valmy, Austerlitz. Mais la pièce cultive l'alternance de ton et certains passages prennent des accents d'opérette. Au dixième tableau par exemple, « Contre les éléphants », alors que le convoi fait face à la « troupe menaçante » des pachydermes, un tirailleur bondit sur le dos d'une des bêtes en chantant :

> Un homm' sur un éléphant,
> Ça trompe,
> Ça trompe
> Un homm' sur un éléphant
> Ça trompe bien souvent.[1470]

[1467] « [...] il chercha ses inspirations aux sources les meilleures et les plus pures : Caran d'Ache et Toepffer se retrouvent dans nombre de ses personnages joints à une tournure naïve, délibérément voulue. » Albert Haubrechts, *Tribune de Genève*, 23 et 24 janvier 1927. Cité dans l'introduction de Jean-Pierre Cottier dans *Le Théâtre d'ombres d'Emmanuel Cottier*, album inédit conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève, 2003, non paginé.

[1468] Emmanuel Cottier, figures mécanisées pour *L'Escalade* en bois et métaux divers (soldats armés de fusils, lances...), 10 x 22 cm, vers 1925-1930, Musée d'art et d'histoire de Genève (020317-025).

[1469] Voir la liste des tableaux indiquée en sommaire. Léon Durocher (texte), Léon Leroy (dessin), Georges Fragerolle (musique), *La Marche au soleil, épopée de la mission Marchand*, Paris, Enoch et Cie, 1899, p. 6.

[1470] *Ibid.*, p. 26.

De même, au septième tableau, « La prière du crocodile », le récit épique laisse place à une scène naïve où l'idéologie coloniale prend les inflexions d'un mièvre idéalisme :

> Il faut affronter les rapides ! Des pirogues conduites par des pagayeurs baziris et obangos remontent l'Oubanghi. Les pagayeurs chantent la prière au crocodile : au crocodile qu'ils considèrent comme un Dieu.
>
> *(Andante, très doux.)*
> Bon crocodile sois pour nous
> Un dieu clément, un dieu très doux
> Car ceux que nous portons rêvent la paix du monde.
> L'acier en leurs mains
> Sait tracer les chemins
> Où chantent les oiseaux dans la lumière blonde...[1471]

Tantôt écrit en vers, tantôt en prose, le récit déclamé s'émaille de commentaires comiques : certains ciblent les indigènes par des caricatures bouffonnes et colonialistes, d'autres sont d'anecdotiques calembours (« il a l'estomac nickelé », « du biffteck d'hippo... Vive l'hippoteck ! »[1472]). Les batailles contre les animaux (hippopotames, éléphants) sont souvent burlesques. Ces parenthèses comiques et les inflexions ironiques du texte, relativement étonnantes dans cette pièce où priment les célébrations patriotiques, peuvent s'expliquer à l'aune d'une remarque glissée au dernier tableau :

> Ceux dont le cœur chantait, radieux : « En avant
> Vers l'horizon pourpré, vers le soleil levant ! »
> Retournent. L'œil noyé dans une rêverie
> Qui leur montre l'effort stérile, ces héros
> Baissent le front...[1473]

Malgré la prégnance de stéréotypes colonialistes, dans la représentation du continent et de ses populations, la pièce, qui fut composée à partir de photographies prisent durant l'expédition, montre aussi l'écart entre les objectifs illusoirement conquérants et fanfarons des soldats, et les réelles difficultés matérielles, sanitaires, militaires auxquelles ils se heurtèrent, d'où une nécessaire distance :

> C'est alors que le sirdar, commandant de l'armée anglo-égyptienne, intervint au nom des droits imprescriptibles du sultan... Au nom des droits imprescriptibles de la courtoisie française, le capitaine Marchand offrit au nouveau venu une gerbe de fleurs cueillies à l'ombre du fort Saint-Louis, dans un champ labouré par les obus des derviches. Le sirdar sourit. Le drapeau de l'Angleterre et celui de la France voisinèrent dans le ciel, laissant la parole aux diplomates.[1474]

C'est néanmoins la célébration des héros qui clôt la pièce :

> Mais dans le ciel où des épées
> Flambent, jaillissent des fourreaux,

[1471] *Ibid.*, p. 20.
[1472] *Ibid.*, p. 30.
[1473] *Ibid.*, p. 46.
[1474] *Ibid.*, p. 42.

La voix des grandes épopées
Retentit, et traverse l'air,
Clamant aux nouveaux preux l'hymne des preux d'hier ![1475]

Parmi les nombreuses pièces épiques écrites en français dans le sillage du théâtre du Chat noir, beaucoup sont des pièces chantées. La forme lyrique caractérise les représentations messianiques ou sacrificielles du héros, et signale souvent l'ajout d'une composante religieuse. C'est le cas de la « pièce lyrique en douze tableaux » de Jules Cougnard, *Le Saint-Bernard*, jouée au théâtre du Sapajou en 1896. En s'adressant directement au col du Saint-Bernard, le chanteur-récitant raconte l'histoire de la région, depuis les premiers chasseurs jusqu'au passage des armées de Bonaparte. Il commence en évoquant le silence des cimes. La percée des premiers nomades puis le fracas des guerres (Hannibal, l'empire romain, Attila, Marignan) occupent les tableaux suivants jusqu'à l'arrivée du saint. Le moine décide d'établir un refuge et de fonder un ordre monastique pour venir au secours des voyageurs égarés. La retraite des soldats suisses face aux troupes de Bonaparte annonce le tableau final où sont louées la paix et la charité. La pièce célèbre ainsi un homme et un lieu, et à travers eux une nation et ses valeurs.

La forme chantée est aussi celle affectionnée par Georges Fragerolle et Desveaux-Vérité qui co-signèrent plusieurs épopées lyriques pour ombres, mêlant la légende à l'Histoire. Dans *Paris, sa gloire et ses rayons* (créée en 1900 au théâtre de la Bodinière), le chant se confond avec la célébration, dès l'adresse initiale à la ville personnifiée : « Cœur de la Gaule antique et blonde, / Paris est-ce assez d'une voix / Pour te chanter [...] ? »[1476] La pièce réécrit en douze tableaux le mythe de la ville libre et frondeuse. Les titres sont éloquents : « Lutèce », « Sainte Geneviève », « Les Normands, « Notre-Dame », « La tour de Nesle », « La cour des miracles », « Etienne Marcel », « Le Pré-aux-Clercs », « La Fronde », « Les Porcherons », « Les volontaires, le retour », « Apothéose ». Des lieux symboliques et des figures emblématiques ponctuent cette traversée des temps qui célèbre le courage du peuple parisien. Au premier tableau, le site n'est encore qu'une île de pêcheurs et Lutèce semble naître des eaux : « Une île est ton berceau fleur sauvage du fleuve »[1477]. Le dernier représente les soldats victorieux de retour d'Austerlitz : leurs silhouettes se détachent au premier plan, tandis que paraissent au loin les tours de Notre-Dame et le dôme des Invalides.

Le poème chanté de *Lourdes* (publié en 1901), sous-titré « légende mystique », est très comparable : l'adresse lyrique au lieu sacré amorce la succession des tableaux qui dépeignent les faits extraordinaires (exploits guerriers et miracles) dont Lourdes est le décor :

[1475] *Ibid.*, p. 46.
[1476] Desvaux-Vérité (texte), Georges Fragerolle (musique), Henri Callot (dessin), *Paris, sa gloire et ses rayons*, Paris, Hachette et Cie, 1900, p. 7.
[1477] *Ibid.*, p. 8.

Mais souviens-toi des épopées
Dont tes échos vibrent encor
Et des choix sanglants des épées
Et des appels lointains du cor !
Souviens-toi ! De ta source en miracles fécondes,
Le flot monte déjà qui couvrira le monde ![1478]

La séquence épique (« Les Sarrazins », « Charlemagne », « La mort de Roland », « Le vœu de la Vierge », « Saint Dominique », « Henri IV », « Les Basques »), du Moyen Âge au XVIIème siècle, s'interrompt au huitième tableau (« Bernadette ») à partir duquel commence l'hagiographie. Une adresse lyrique suspend à nouveau le temps : « Dans ce lieu chaque jour, les yeux fixes, sans voix, / Naïve enfant, que fais-tu, Bernadette ? »[1479] Consacrés aux visions, aux pèlerins et aux prières, les derniers tableaux (« Les apparitions », « Le mois de Marie », « Noël ») ralentissement soudainement la progression chronologique et la pièce se mue peu à peu en mystère où se succèdent l'évocation des visions miraculeuses (« La même nuit on dit que les pasteurs, / Conduisant leurs troupeaux errants sur les hauteurs, / Entendirent au loin des fanfares guerrières / Et virent Roncevaux resplendir de lumière »[1480]) et les scènes de louanges (« Vierge qui n'attend pas l'aurore / Pour répandre sur nous tes dons à pleines mains »[1481]). L'épopée des rois chrétiens et le mystère convergent dans le tableau final :

Ainsi dans la splendeur de tes sommets neigeux,
Voici ta basilique à la gloire immortelle,
Ô Lourdes dont la Vierge aux Francs toujours fidèle
Demanda qu'on fleurit tes rocs prochains des cieux ![1482]

Christophe Colomb, la pièce d' « ombres symphoniques » d'Emile Deshays, (créée en 1893 et publiée sans date à Rouen), partage avec ces épopées lyriques le même substrat épique et religieux où la légende se mêle à l'Histoire. Elle s'en distingue uniquement par sa forme puisqu'il s'agit d'un oratorio : les chants du récitant, des chœurs et des personnages alternent, et quelques interventions du récitant sont déclamées. Intitulé « La consécration », le dernier tableau clôt le drame comme une hagiographie. La pièce apparaît formellement et thématiquement très proche de *Sainte Geneviève de Paris* créée la même année au théâtre du Chat noir. La destinée du héros bascule dans les trois premiers tableaux : sous les traits d'un mendiant qui demande l'asile, Christophe Colomb est interpellé dans la nuit par l'Espérance qui lui garantit la réussite de ses projets, pourtant rejetés et moqués ; la reine de Castille le laisse embarquer avec l'oriflamme de la couronne et l'épopée du navigateur commence, portée par les louanges d'un « chœur populaire ». Les sept tableaux suivants représentent le périple :

[1478] Desvaux-Vérité (texte), Uzès (dessin), Georges Fragerolle (musique), *Lourdes, légende mystique en douze tableaux*, Paris, Enoch et Cie, 1901, p. 7.
[1479] *Ibid.*, p. 30.
[1480] *Ibid.*, p. 34.
[1481] *Ibid.*, p. 36.
[1482] *Ibid.*, p. 41-42

le texte s'écourte, peut-être au profit de la musique et des effets visuels, ou pour accélérer l'enchaînement des tableaux (« Le départ », « La traversée », « La révolte », « La tempête », « Terre ! », « Sous les tropiques », « Le retour »[1483]). La tension du périple est polarisée par la mutinerie que parvient à dompter Christophe Colomb dans un des rares tableaux où il déclame sa réplique :

> En avant ! Compagnons, traitres, vils et félons !
> Vous serez dans les fers jetés comme des lâches,
> Vous qui tremblez de peur, craignant les aquilons,
> Hommes qui reculez devant nos saintes tâches ![1484]

Les derniers tableaux (« A Barcelone », « La disgrâce », « La consécration ») font pendant au triptyque initial, les deux extrémités du drame étant composées en miroir : le tableau « A Barcelone » représente le retour triomphant du héros acclamé par le roi, la reine et le « chœur populaire » ; le tableau « La Disgrâce » est le reflet inversé de la scène d'apparition de l'Espérance et ses heureux présages. La consécration finale éclipse définitivement la figure initiale du mendiant en célébrant le navigateur sur une « marche triomphale » tandis que paraît à l'écran le « Grand défilé des races humaines devant le monument de Christophe Colomb »[1485].

II.C.2. Histoires universelles

Parmi les pièces d'ombres historiques écrites au Chat noir et dans son sillage, quelques-unes se démarquent thématiquement. Comme les épopées lyriques, elles sont majoritairement écrites en vers, pour un chanteur et un accompagnement instrumental, et constituées de « tableaux », mais la visée patriotique laisse place à une perspective eschatologique plus vaste qui entend embrasser la destinée de l'humanité (limitée en réalité au bassin méditerranéen, de l'Europe au Moyen-Orient). *Le Sphinx* (créée au Chat noir en 1896) évoque le déclin de l'humanité depuis l'Antiquité, *Les Babylones* (créée au théâtre d'Antin, publiée en 1899), le cycle des civilisations, *La Chaîne d'amour* (publiée en 1898), les transformations d'une passion éternelle... *Le Sphinx* et *Les Babylones* s'achèvent comme des prophéties, envisageant l'avenir au prisme d'une vision chrétienne de la fin des temps.

Ecrite par Georges Fragerolle et dessinée par Amédée Vignola, *Le Sphinx* se présente comme l'épopée militaire et universelle des civilisations. Le chanteur-récitant s'adresse au Sphinx antique pour louer sa grandeur et raconter une légende (inventée par l'auteur). D'après celle-ci, le Sphinx, chaque

---

[1483] Emile Deshays (texte et dessin), Frédéric Le Rey (musique), « Christophe Colomb, ombres symphoniques en quatorze tableaux », publié dans le recueil Emile Deshays, *Les Normands, Christophe Colomb, Daphnis et Cloé*, imprimé par l'auteur, [s. d.], p. 9-11.
[1484] *Ibid.*, p. 10.
[1485] *Ibid.*, p. 13

nuit, voit défiler à ses pieds tous les peuples qui ont fait l'histoire du Levant. Tableau après tableau, le chanteur-récitant décrit ces apparitions nocturnes, reparcourant ainsi des siècles d'Histoire, depuis les Pharaons de l'Ancien Empire jusqu'à Napoléon, en passant par les Assyriens, les Perses, les Grecs, les Romains, les Arabes, les chrétiens, etc. Le passage des « hommes d'aujourd'hui d'allure moins fière »[1486] conclut la fresque grandiose et laisse place aux regrets : nostalgique de la grandeur épique des peuples antiques, le chanteur-récitant s'abandonne à des considérations eschatologiques et annonce la survie du Sphinx après l'Apocalypse…

La philosophie et la dramaturgie de la pièce d'Adrien Vély, *Les Babylones,* est manifestement la même. Amédée Vignola en signe également les dessins. Chantée à deux voix, cette « prophétie lyrique » commence par une mise en garde, adressée à Paris :

> Ô toi, la sœur des babylones endormies
> Sous la poussière inerte et froide du passé !
> Comme elles, fleurs de marbre et d'or épanouies,
> Tu pensas : j'ai conquis l'avenir, l'avenir inlassé !
> Comme elles étouffant sous la poussière immonde,
> Tu dormiras muette, immobile, inféconde,
> Ô Paris, lumineux foyer, esprit du monde ![1487]

Les tableaux qui suivent représentent chronologiquement ces « babylones endormies » : Memphis, Ninive, Thèbes, Babylone, Palmyre, Tyr, Persépolis, Athènes, Rome, Byzance. Chacune fait l'objet d'un diptyque qui articule une image de ruines à une image de la ville reconstituée. Les ruines sont introduites par des formules qui miment un geste de monstration (« Là,... », « Ci gît... ») ou par des apostrophes : « Salut Thèbes ! », « Babylone ! », « Palmyre ! », « Superbe Tyr, tu fus reine des mers ! », « Couronnez-vous, Romains ! », etc. Quand paraissent les villes reconstruites, le chanteur-récitant célèbre leur prospérité ou fait entendre les « voix » du passé : celles des Egyptiens ou des Babyloniens louant leurs dieux, celle de Ninive personnifiée, celles des Athéniens priant Pallas... Chaque cité semble un instant ressusciter, avant l'implacable constat, diversement formulé : « et tout cela sombra dans la nuit éternelle », « qu'es-tu devenue, O Ninive », « et tu n'es plus », « et la ville d'amour s'effondra dans la nuit », « grandeur d'un jour, tu n'es qu'un rêve lointain », « les temps sont révolus », etc.[1488] La fresque grandiose des « babylones » disparues s'achève avec le tableau des ruines de Paris qu'accompagnent les vers déjà prononcés en ouverture.

La Chaîne d'amour du chansonnier Gabriel Montoya est un nouvel exemple de traversée des âges, aux accents légendaires et philosophiques. Des mythes antiques à la bohème parisienne, le

---

[1486] Georges Fragerolle (texte et musique), Amédée Vignola (dessin), *Le Sphinx*, Paris, Enoch et Cie, [s. d.], p. 36.
[1487] Adrien Vély (texte), Amédée Vignola (dessin), Paul Marcel (musique), *Les Babylones, prophétie lyrique*, Paris, Ph. Maquet, 1899, p. 6-8.
[1488] *Ibid.*, p. 13, 19, 23, 28, 40, 53.

poème chanté décline les amours légendaires de la culture européenne. Le récit commence sur l'Olympe avec Jupiter avant d'enchaîner les amours connus de la mythologie : « ...puis c'est Mars et Mercure, et Vénus Aphrodite / Tordant ses lourds cheveux [...] / Et Diane au croissant, que le chasseur évite / Et qui baise les yeux fermés d'Endymion. »[1489] Les mythes laissent place aux amours légendaires de l'Histoire et une plus grande proximité se crée ; le chanteur-récitant interpelle directement Cléopâtre : « Cléopâtre, tu n'as qu'un maître : le plaisir »[1490], puis les courtisanes :

> Phryné, Laïs, dont le sourire
> Eclaire et rajeunit toute une antiquité,
> Vous raillez le Paros et l'impuissant Porphyre
> Fières de ce trésor qu'est votre nudité.[1491]

La « chaîne d'amour » tisse des filiations et accuse les contrastes : l' « orgie effrayante »[1492] des Bacchanales tranche avec la « sublime caresse » des cheveux de Madeleine sur le « corps béni » du Christ...[1493] Les amours de la littérature succèdent aux mythes et à l'histoire légendaire. Le chanteur-récitant célèbre la poésie de Dante et de Pétrarque fécondée par leur passion respective pour Laure et Béatrice ; il s'adresse ensuite à Héloïse, à Manon Lescaut et à la duchesse de La Vallière dont les amours inspirèrent les romanciers. Un hymne à l'amour « sans trêve », cet « éternel et doux rêve »[1494], termine la pièce. Il succède à la détonante « grisette », dernière maille de la chaîne fabulée, symbole de la bohème d'Henry Murger et d'un amour moderne, éphémère et frivole :

> Mais voici la grisette,
> Et c'est Mimi Pinson [...]
> Sa lèvre où perle une chanson,
> Sème le trouble au cœur de l'écolier d'en face.
> On échange d'abord un sourire et l'on passe,
> Puis un autre sourire où s'effleure un baiser...[1495]

Les artistes du Chat noir, Henry Somm et Emile Goudeau, signèrent des pièces comparables, *De Cythère à Montmartre* et *La Chanson* (créée en 1892 au Lyon d'or), mais dans une veine plus comique et légère : la première, bonimentée, suit les métamorphoses de l'amour depuis l'époque des toiles galantes de Watteau jusqu'au temps des cabarets, et la deuxième, récitée, représente une généalogie imaginaire de la chanson, de la flûte du dieu Pan à la cacophonie des villes modernes[1496].

[1489] Gabriel Montoya (texte), Jules Bouval (musique), *La Chaîne d'Amour, pièce d'ombres*, Paris, Alphonse Leduc, 1898, p. 4-5.
[1490] *Ibid.*, p. 11.
[1491] *Ibid.*, p. 18-19.
[1492] *Ibid.*, p. 20-21.
[1493] *Ibid.*, p. 23.
[1494] *Ibid.*, p. 37.
[1495] *Ibid.*, p. 33-34.
[1496] Voir les commentaires consacrés à ces pièces dans le développement « Fantaisies composites » du chapitre 1, p. 352 et suiv.

II.C.3. Quelques procédés saillants

Discontinuité chronologique et tableaux

La discontinuité des dramaturgies en tableaux est particulièrement sensible dans ces pièces d'ombres historiques. Tandis que dans les féeries et les légendes précédemment commentées, la fable reste déterminante et garantit la continuité entre les tableaux, la narration récitée ou chantée des pièces historiques ne comble ou ne justifie qu'imparfaitement les ellipses. Cela accentue, au bénéfice de la seconde, le déséquilibre entre la progression fabulaire et l'autonomie des tableaux. Cette dramaturgie qui alterne les ellipses et les pauses fragmente le récit historique en privilégiant les épisodes célèbres, les faits extraordinaires, les célébrations, les scènes de paroxysme émotionnel (peur, joie...) pour accroître les effets spectaculaires.

Les pièces épiques se présentent ainsi comme une succession de batailles ou d'évènements décisifs que plusieurs années parfois séparent. Quelques scènes anecdotiques peuvent être insérées mais l'accent est mis sur les épisodes emblématiques. *La Conquête de l'Algérie* reprend des scènes déjà immortalisées par les peintres[1497]: la prise de la smala d'Abd-el-Kader ou le coup d'éventail du souverain d'Alger au consul de France[1498], par exemple. Ellipses et omissions diverses permettent de concentrer l'attention sur quelques temps forts, où une dilatation temporelle s'opère : plusieurs tableaux par exemple peuvent être consacrés à une même bataille, et représenter les soldats avant, pendant, et plus rarement après les combats. Le temps peut aussi se suspendre à un instant où la tension culmine comme le laisse imaginer les titres des tableaux suivants de *L'Epopée* : « Le Feld-maréchal inspecte les positions françaises », « Le Feld-Maréchal donne l'ordre de charger », « L'escadron des cuirassiers en bataille ». La succession des deux derniers tableaux s'apparente au procédé du champ-contre-champ qui figure alternativement chaque camp, de part et d'autre du champ de bataille : d'un côté, un « *Feldmarechal* » (donc autrichien ou russe) observe à la longue-vue ses adversaires, de l'autre, les cuirassiers de la Grande Armée sont prêts à lancer l'assaut. La succession chronologique des tableaux peut également s'interrompre quand un des protagonistes fait l'objet d'un portrait, comme les grands maréchaux dans *L'Epopée* ou Abd-el-Kader dans *La Conquête de l'Algérie*.

[1497] On peut par exemple citer : Antoine Léon Morel-Fatio, *Attaque d'Alger par mer*, 1836-37, huile sur toile, collection du château de Versailles ; Horace Vernet, *Prise de la Smala d'Abdelkader par le duc d'Aumale,* 1844, huile sur toile, collection du château de Versailles.

[1498] « *La Conquête de l'Algérie*, pièce militaire en deux actes et quarante tableaux par Louis Bombled, musique de M. Albert Tinchant », liste de tableaux indiquée dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, en 1889, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (40-YF-16). On retrouve les titres : « 2. Le coup d'éventail », « 13. Retraite de la Smala ».

Ces structures faites d'ellipses et de pauses sont encore plus manifestes dans les pièces chantées. Plus lyrique que narratif, le discours poétique ne laisse qu'une place réduite au récit, or celui-ci est nécessaire pour assurer la continuité chronologie entre les tableaux. C'est donc la succession des tableaux qui sert de trame et le discours poétique qui prend appui sur les tableaux (par exemple, en s'adressant aux ombres qui apparaissent ou en usant de formules monstratives qui amorcent une description). Dans *Les Babylones*, les apostrophes aux villes personnifiées initient plusieurs tableaux : sans savoir si le texte fut effectivement écrit à partir des décors, l'énonciateur en tout cas feint de réagir à ce qui paraît à l'écran, en accompagnant le regard du spectateur : « Déchirant du passé les brumes incertaines, / Tu renais sous nos yeux, prestigieuse Athènes ! »[1499]

Dans *Paris, sa gloire, ses rayons* (créée en 1900 au théâtre de la Bodinière), la progression chronologique ménage également d'importantes ellipses qui permettent à chaque tableau de nettement se détacher. Chacun correspond à un moment de l'Histoire où l'esprit de joie et de résistance du peuple parisien se serait illustré. Les scènes idéalisées et pittoresques, les scènes épiques et les pauses lyriques, se doublent d'une dimension contemplative, apportée par l'élaboration des dessins d'Henri Callot, particulièrement travaillés. Le tableau des « Normands » en est un exemple. Après celui consacré à sainte Geneviève, qui sauve Paris de la destruction barbare, ce tableau représente le siège de Paris par les Vikings ; le chanteur semble y relayer les exhortations des assaillants :

> Aux rivages noirs, aux pays des brumes,
> Larguez la voile au son du cor.
> L'empereur Charlemagne est mort !
> Normands, appareillez sur les écumes !
> Volez vers Paris ouvrir votre entaille,
> Enfants du farouche aquilon.[1500]

A l'écran paraissent les ombres des navires qui glissent sur la Seine : les dimensions variables des bâtiments créent un effet de profondeur tandis que l'eau et le ciel font un arrière-plan de lumière sur lequel se détachent les bateaux et leurs figures de proue (aigle, cheval). Au premier plan, les racines et les branches d'un arbre bordent l'image[1501]. Le tableau et son chant suggèrent un entre-deux qui se soustrait à l'imminence du siège : ils situent les Normands entre les brumes du Nord et les berges de la Seine, et confondent en un même élan l'embarcation en mer et l'assaut de la ville. Le tableau de « La Fronde » réfère aussi par métonymie à la révolte contre le pouvoir monarchique, en se limitant aux

[1499] Adrien Vély (texte), Amédée Vignola (dessin), Paul Marcel (musique), *Les Babylones, prophétie lyrique*, *op. cit.*, p. 41.
[1500] Desvaux-Vérité (texte), Georges Fragerolle (musique), Henri Callot (dessin), *Paris, sa gloire et ses rayons*, *op. cit.*, p. 12.
[1501] Voir le décor de Henri Callot, « Les Normands », reproduit dans l'album Desvaux-Vérité (texte), Henri Callot (dessin), Georges Fragerolle (musique), *Paris, sa gloire et ses rayons*, Paris, Hachette et Cie, 1900, p. 13.

prémisses, qui substituent au récit des faits, la perception des signes avant-coureurs et l'expression de l'imminence :

> Louvre antique et royal, qui chante donc au lointain ?
> Un vent de fronde,
> Un vent de fronde
> Souffle ce matin
> Je crois qu'il gronde
> Contre Mazarin
> Contre Mazarin
> Ils chanteront
> Ils chanteront
> Donc ils paieront
> *(Voix s'éloignant.)*
> Un vent de fronde,
> Un vent de fronde
> Souffle ce matin.[1502]

Le décor et les ombres dessinés par Henri Callot composent un tableau dont le fond dégagé laisse deviner l'horizon tandis que la muraille du Louvre obstrue une partie du premier plan. Une fenêtre éclairée y signale l'état de vigilance et l'aube rougeoyant qui baigne la scène éclaire les silhouettes minuscules de la foule qui gronde[1503]. Chacun de ces tableaux apparaît comme une saisie *in medias res* de l'évènement, mais figée, car sans prolongement : aucune véritable action ne s'y accomplit, un *momentum* est choisi, puis le chant, le glissement des figures et la modulation du fond dilatent l'instant.

Le statisme des tableaux est presque complet quand c'est un objet emblématique, un monument ou un lieu qui est choisi pour symboliser une époque ou un évènement. Dans *Paris, sa gloire, ses rayons*, la Tour de Nesle par exemple jalonne le XIIIème siècle en détachant au cinquième tableau sa silhouette caractéristique de l'enceinte fortifiée du Paris médiéval ; de même au dixième tableau, le quartier des Porcherons symbolise le Montmartre festif. Ces tableaux dramatiques deviennent des portraits, des paysages, des scènes de genre qui se substituent à l'évènement historique :

> Dans l'ombre n'est-ce pas du sang,
> Au pied de la tour du silence ?
> Qui que tu sois, tais-toi, passant,
> Bouche close, fais diligence !
> Eveillez-vous gens qui dormez,
> Priez Dieu pour les trépassés ![1504]

[1502] *Ibid.*, p. 24.
[1503] Voir le décor de Henri Callot, « La Fronde », reproduit dans l'album *Ibid.*, p. 25.
[1504] *Ibid.*, p. 16.

Le décor reproduit dans l'album est dépourvu de figures : les toits, le pont et l'enceinte se dessinent sous le clair de lune[1505]. Ce tableau nocturne est une scène d'atmosphère aux accents pathétiques qui suspend le temps.

Personnages collectifs

Même quand elles retracent des destins individuels (Napoléon, Christophe Colomb, le capitaine Marchand...), les pièces historiques se distinguent par l'importance donnée aux collectifs (armées, foules, peuples...). La représentation en ombres de ces collectifs avait trouvé, grâce à Caran d'Ache, une solution technique et graphique particulièrement efficace : ses silhouettes groupées, dont le dessin respectait la perspective, rendirent très populaire les séquences de parades, de bataille, de liesse ou de révolte populaire... Toutes les pièces historiques, postérieures aux années 1880, imitèrent ce que Caran d'Ache avait expérimenté dans *L'Epopée* avec la revue militaire, les tableaux de régiments « en bataille », les tableaux de foule comme « La place de la Concorde » ou « Le public idolâtre ». Caran d'Ache avait mis en évidence un effet élémentaire propre au théâtre d'ombres : le schématisme des silhouettes, dépourvues de visage et de contour singulier quand elles sont fondues en groupe, favorise l'effet de foule. D'autres avant lui avaient déjà exploité cette abstraction des silhouettes pour suggérer une masse d'individus. Vers 1790-1810, Christoph Breitrück par exemple présentait déjà des rangées de fantassins mais, à partir de Caran d'Ache, le procédé décuplé, devint systématique[1506].

Les modalités de présence des personnages collectifs varient : ils peuvent être des ombres muettes, de simples locuteurs, des interlocuteurs ou des locuteurs agissants. Dans l' « épopée moderne » de Gabriel Montoya et Louis Bombled, *Les Boers* (publication non datée), des collectifs muets paraissent dans les tableaux « Pour la patrie ! », « L'hécatombe » et « Le nombre »[1507]. La pièce traite de la seconde guerre des Boers (1899-1902) entre les descendants des premières colonies européennes (notamment néerlandaises) et les colons britanniques, autour des exploitations d'or dans le territoire boer du Transvaal. La question du nombre de soldats (engagés et tués) lors de cette guerre est au cœur de ces trois tableaux. Elle contribue au registre épique de la pièce tout en appuyant la charge des colons britanniques. Le tableau « Pour la patrie ! » décrit la mobilisation massive des Boers :

> Et de tous les replis du sol, tels des épis
> Germés subitement sous l'ardeur des tropiques,

[1505] Voir le décor de Henri Callot, « La tour de Nesle », reproduit dans l'album *Ibid.*, p. 17.
[1506] Voir à ce sujet le développement « Foules et doubles » du chapitre 3, p. 625 et suiv.
[1507] Voir les décors de Louis Bombled, « Pour la patrie ! », « L'hécatombe », « Le nombre », reproduits dans l'album Gabriel Montoya (texte), Louis Bombled (dessin), Jules Mulder (musique), *Les Boers, la moderne épopée,* Chatelles, Geisler / Paris, Flammarion, [s.d.], p. 27, 48, 50-51.

Se lèvent une moisson de cavaliers épiques.
Ils se comptent, les fils du Transvaal, nobles fils !...[1508]

« L'hécatombe » dénonce la quantité de victimes :

Colenso..., Chamberlain, vois la rouge hécatombe,
Vois les fils d'Albion par ta faute hachés...
Comme une meute en rut tu les avais lâchés.
Mais à vouloir tuer le bon droit, on succombe...
Accourez, accourez, les corbeaux de la mort,
Car c'est pour vous qu'ont travaillé les chercheurs d'or.[1509]

Le troisième tableau, « Le nombre », accuse enfin le déséquilibre des forces en présence et l'inévitable massacre :

Comme les flots montants d'une marée,
L'Anglais, en pays Boer, vomit ses bataillons.
Pauvre troupe désemparée ;
Ô Burghers, votre sang va rougir les sillons...

Ah ! Reculez plutôt, accablés par le nombre
Des impitoyables vautours ;
Fuyez la mort qui fauche et jurez-vous dans l'ombre
Que vous vous battez pour toujours...[1510]

Quand les collectifs représentés prennent la parole, il s'agit souvent de chœurs, dans les oratorios par exemple, comme *Christophe Colomb* (créé en juillet 1893 et publié sans date à Rouen), où un « chœur populaire » encourage l'explorateur en partance...

Pars Colomb sur la mer immense,
Aujourd'hui ta gloire commence.
Nos vœux te suivront,
Te protègeront
Du courroux de l'onde incertaine [...]. [1511]

...et l'acclame à son retour :

Colomb accepte ici le prix de ta victoire ;
Tout un peuple t'acclame, avec son souverain,
Sur ton front, ceint encor des palmes de la gloire,
Reçois de vice-roi la couronne d'airain.[1512]

[1508] *Ibid.*, p. 10.
[1509] *Ibid.*, p. 11.
[1510] *Ibid.*, p. 11.
[1511] Emile Deshays (texte et dessin), Frédéric Le Rey (musique), « Christophe Colomb, ombres symphoniques en quatorze tableaux », publié dans le recueil Emile Deshays, *Les Normands, Christophe Colomb, Daphnis et Cloé*, imprimé par l'auteur, [s. d.], p. 9.
[1512] *Ibid.*, p. 12.

Au tableau de « La révolte », le « chœur des matelots » interpelle le navigateur et son reproche, presque performatif, signale la mutinerie : « Depuis trop longtemps nous luttons, / Ton espérance est insensée, / A ta voix nous nous soumettons / Mais notre force est épuisée. »

Dans les pièces d'ombres dont le chant n'est interprété que par un seul chanteur, seules les silhouettes groupées à l'écran compensent visuellement l'absence d'étoffement vocal. Certains tableaux se confondent avec l'intervention d'un collectif dont l'apparition acquiert ainsi plus de force. Dans *Les Boers, la moderne épopée*, le tableau intitulé « Le psaume » fait ainsi paraître une longue file de soldats qui se prolonge à perte de vue et dont le chanteur relaie la prière: « Seigneur fais-nous victorieux dans toutes nos détresses [...] »[1513]. Dans *Paris, sa gloire et ses rayons* le texte qui accompagne les tableaux collectifs peut prendre la forme d'une apostrophe adressée à la foule (« Triomphez maintenant volontaires ! »[1514]) ou d'une réplique directement rapportée, où la voix du chanteur-récitant semble se confondre avec celles des figures représentées. Dans le tableau des Porcherons par exemple, la voix du poète prend les inflexions d'une chanson à boire que pourraient entonner les figures du tableaux :

> Aux Porcherons chez Ramponneau
> On boit à même le tonneau
> L'enseigne dit : A qui sait boire,
> Là-haut les ailes des moulins
> Tournent pour les bénédictins,
> D'après l'histoire [...].[1515]

De même, au tableau de « La cour des miracles », dans un décor chaotique de feu et de fête, le chanteur-récitant semble relayer les voix des mendiants :

> La truandaille
> A fait ripaille, ripaille
> Quasimodo porte sa bosse dans le dos
> Or sans dispense,
> Moi c'est ma panse,
> Et de bon cœur
> Qui fait la nique à Monseigneur [...].[1516]

Cette voix non située du chanteur-récitant, qui tantôt narre et commente, tantôt rapporte le discours des figures sans les introduire, permet aux tableaux collectifs de s'animer vocalement. Dans cette pièce

[1513] *Ibid.*, p. 37-41. Louis Bombled, « Le psaume », décors reproduits dans l'album Gabriel Montoya (texte), Louis Bombled (dessin), Jules Mulder (musique), *Les Boers, la moderne épopée*, *op. cit.*, p. 40.
[1514] Desvaux-Vérité (texte), Henri Callot (dessin), Georges Fragerolle (musique), *Paris, sa gloire et ses rayons*, *op. cit.*, p. 28.
[1515] *Ibid.*, p. 16.
[1516] *Ibid.*, p. 19.

en particulier, elle donne plus de vigueur à la fresque épique du peuple parisien, qui tantôt paraît en train de résister, se révolter, se battre, tantôt en train de s'égayer, boire et danser.

III. Troubler

Parmi les artistes et les poètes qui, à partir du XIXème siècle, se sont intéressés au théâtre d'ombres, certains ont écrit des pièces aux registres expressifs relativement inédits. Si on y retrouve des personnages et des lieux communs de farce, de vaudeville ou de féerie, les effets recherchés paraissent plus indéterminés. La mort et le sacré notamment sont différemment abordés : l'axiologie morale ou religieuse qui fonde le rire et l'émerveillement de la majorité des pièces est manifestement fragilisée. L'humour est grinçant, la mort désacralisée, l'amour insaisissable. Quantitativement très limités, ces micro corpus sont néanmoins suffisamment cohérents pour être ainsi distingués : ils témoignent de transformations profondes des sensibilités qui suscitèrent de nouvelles manières d'exploiter les potentialités du théâtre d'ombres.

III.A. Fantaisies macabres

III.A.1. Mélodrames funèbres

Deux mélodrames écrits en allemand se distinguent par leur romantisme noir : *Der Totengräber von Feldberg* [le fossoyeur de Feldberg] de Justinus Kerner (publié en 1811) et *Masken* [masques] (publié en 1910), une pièce de jeunesse, créée vers 1899, d'Alexander von Bernus. La première, dialoguée et divisée en scènes, a été publiée enchâssée dans la fiction autobiographique *Die Reiseschatten* [les ombres voyageuses]. Plus brève et rudimentaire, *Masken* s'apparente davantage à un cortège au sein duquel la figure spectrale de Pierrot fait l'objet d'un semblant de fable. Les deux pièces traitent de sujets macabres en convoquant notamment des motifs liés aux rites funéraires (cimetière, cortège funèbre). Elles prennent place dans des décors mystérieux : un village de la Forêt-Noire dans *Der Totengräber von Feldberg*, une nuit brumeuse et enchantée dans *Masken*. Les deux textes transposent des motifs de contes et de féeries comme le rêve de voler ou le cortège musical et chatoyant. L'amour et la mort y sont étroitement mêlés. Les épanchements sentimentaux, idéalistes et rêveurs sont contrebalancés par la violence cruelle du fossoyeur dans la pièce de Justinus Kerner, par l'amalgame du cortège funèbre et nuptial dans celle d'Alexander von Bernus. Le lyrisme noir des deux pièces s'inscrit dans une commune filiation, de Shakespeare aux contes des frères Grimm. En réinvestissant cette veine macabre et merveilleuse, ces textes tâtonnants posent, l'un au seuil d'une dramaturgie utopique, le second en amont d'une entreprise théâtrale unique, les premiers jalons de nouvelles approches poétiques du théâtre d'ombres.

Justinus Kerner situe le destin tragique de son protagoniste au cœur de la Schwarzwald (la Forêt-Noire) dans une commune située sur le plus haut mont du massif. Au cours du XIXème siècle, le massif de la Forêt-Noire suscita de très nombreuses publications, aussi bien scientifiques que littéraires, parmi lesquelles plusieurs recueils de poèmes, de récits et de chansons[1517]. En façonnant une imagerie à la fois villageoise, rustique et merveilleuse, ces recueils renforçaient le folklore de la région, déjà réputée comme une terre de contes et de légendes. Inséré entre le premier et le deuxième acte, l'intermède qui interrompt provisoirement la pièce renvoie à ce substrat légendaire :

« Nouvel acte, intermède »

Une contrée boisée et sauvage. Un lac bleu foncé.

(La Mort sort du lac.)
LA MORT.
Près des carcasses, des cadavres, des serpents,
Dans les profondeurs du lac antique
Il y a longtemps que j'écoute, cachée,
Esprit pâle des puissances secrètes,
Pour attraper mes victimes.
Et tous ceux qui passent ici,
Ma main droite les saisit,
En les entraînant dans les profondeurs.
(Elle s'enfonce dans le lac.)

(Un homme apparaît.)
UN HOMME.
Je vis pourtant depuis longtemps
Dans ce monastère,
Et je n'avais jamais remarqué
Ce lac jusqu'à maintenant.
Regardez ! Là je le vois enfler.
Je dois m'approcher en bateau
Car il doit y avoir des poissons.

LA MORT *(elle sort du lac et le saisit).*
Va en enfer, vie de péché !
(Elle s'enfonce avec lui dans le lac.)

(Un chasseur apparaît.)
UN CHASSEUR.
Un lac ! Que le diable t'emporte !
Je ne l'ai jamais vu !
Il y a des canards, sans aucun doute,

[1517] On peut par exemple citer les vingt-sept histoires publiées par Berthold Auerbach entre 1842 et 1880, et intégralement rééditées (*Sämtliche Schwarzwälder Dorfgeschichten*, Stuttgart, Cotta, 1884), ou encore le conte de Wilhelm Hauff *Le Cœur glacé* [*Das kalte Herz*] paru en deux parties dans *Märchen-Almanach auf das Jahr 1828 für Söhne und Töchter gebildeter Stände* [almanach de contes de fées de l'année 1828 pour les garçons et les filles des milieux cultivées] sous-titré « L'auberge du Spessart » (Wilhelm Hauff, *Märchen-Almanach auf das Jahr 1828 für Söhne und Töchter gebildeter Stände, Das Wirthaus im Spesssart*, Leipzig/Vienne, Max Mendheim, 1927, p. 143-169, p. 241-268).

Je dois faire le guet ici. —
Ne bouge pas ! Nage là ! Plus près, plus vite !
Attends, je ne veux pas que tu m'échappes !

LA MORT *(elle sort du lac, le saisit et dit).*
Vie de péché, va en enfer !
(Elle s'enfonce avec lui dans le lac.)

(Un roi apparaît.) [...][1518]

Le lac ensorcelé, la Mort grotesque, la mise en série des chutes burlesques font de cet intermède un mélange de farce et de folklore qui rappelle, au cœur de la pièce, le goût de l'auteur pour ces motifs et ces ressorts de contes et de spectacles populaires. De part et d'autre de cette parenthèse, les deux

[1518] « ‘*Neuer Aufzug, Zwischenspiel*‘
Wilde Waldgegend. Ein dunkelblauer See.
(Der Tod steigt aus dem See.)
DER TOD.
Bei Gerippen, Leichen, Schlangen,
In des alten Sees Tiefen
Lausch' verborgen ich schon lange,
Bleicher Geist geheimer Mächte,
Dass ich meine Opfer fange.
Und die hier vorüberliefen
All' noch fasste meine Rechte,
Niederziehend in die Tiefen.
(Sinkt in den See.)
(Ein Mönch erscheint.)
EIN MÖNCH.
Leb' ich doch schon lange Jahre
Da in diesem Kloster neben,
Doch noch nie hab' ich gewahret
Diesen See als jetzt so eben.
Seht ! Dort seh' ich's aufwärts streben.
Muss im Nachen näher fahren :
Denn da muss es Fische geben.
DER TOD (steigt aus dem See und fasst ihn).
Fort zur Hölle, sündlich Leben !
(Sinkt mit ihm in den See.)
(Ein Jäger erscheint.)
EIN JÄGER.
Ei ein See ! Dass dich der Teufel !
Hab' ich den doch nie gesehen !
Da gibt's Enten ohne Zweifel,
Muss hier auf die Lauer stehen —
Still ! Dort schwimmen ! Näher schnelle !
Wart du sollst mir nicht entgehen !
DER TOD (steigt aus dem See, fasst ihn und spricht).
Sündlich Leben, fort zur Hölle !
(Sinkt mit ihm in den See.)
(Ein König erscheint.) […] » Justinus Kerner, « Das Nachspiel der zweiten Schattenreise oder Der Totengräber von Feldberg », *Die Reiseschatten*, Munich, Hans von Weber, [s. d.], [publication originale : Heidelberg, Braun, 1811], p. 64-65.

actes qui composent l'essentiel de la pièce, suivent quant à eux une progression nette : la pièce commence dans un décor printanier puis se déroule principalement dans le cimetière, en alternant les scènes diurnes et nocturnes. Le désir de voler du fossoyeur est le nœud dramatique et symbolique de la pièce. Animaux et objets volants sont d'abord traités dans des vignettes bucoliques : un artisan passe en chantant « J'ai rêvé que je m'envolais apeuré / Loin dans le monde [...] »[1519], des enfants jouent au cerf-volant, d'autres s'émerveillent de l'envol des papillons et le fossoyeur s'extasie devant celui du héron (acte 1) :

> LE FOSSOYEUR.
> Tu vois le héron là-haut, femme !
> Bleue comme le ciel est son aile,
> D'air et de lumière est fait son corps fier,
> La Terre est pour lui une colline.
> Regarde ! Sans limite et sans frein !
> Une fois mon défi relevé, femme !
> Je serai aussi admiré là-haut.
>
> ELSBETH.
> Ce serait, par Dieu, mon dernier loisir,
> Garde-le avec les fleurs de la basse vallée.
>
> L'HOMME.
> Le moustique peut s'élever vers le ciel,
> Il s'envole librement et danse sous les rayons du soleil,
> Seul l'homme doit rester ensorcelé dans la basse vallée
> Avec la mousse et l'éponge, collé à la pierre et à la terre ?[1520]

L'apparent traitement bucolique de l'exposition apparaît d'emblée assombri par des touches plus négatives : le chant de l'artisan annonce le destin tragique du fossoyeur, le cerf-volant manque d'échapper aux enfants et la contemplation du héron est d'emblée minée par la crainte de la femme et par la folie de son mari qui point... Le fossoyeur apparaît ensuite chez lui, en train de bricoler la paire

---

[1519] « *Mir träumt', ich flög' gar bange / Weit in die Welt hinaus* [...]. » *Ibid.*, p. 50.

[1520] « *DER TOTENGRÄBER.*
Siehst du den Reiher dort oben, Weib !
Blau wie der Himmel sein Flügel,
Licht und Luft ist der stolze Leib,
Ihm deucht die Erde ein Hügel.
Sieh an ! So bodenlos und ohne Zügel !
Ist einst das Wagstück mir gelungen, Weib !
Werd' ich auch angestaunt dort oben schweben.
ELSBETH.
Dies wär' bei Gott! mein letzter Zeitvertreib,
Halt's mit den Blumen, die im niedern Tale leben.
DER MANN.
Die Mücke darf zum Himmel sich erheben,
Frei schwebt sie auf und tanzt im Sonnenstrahl,
Der Mensch nur soll gebannt ins niedre Tal
Mit Moos und Schwamm an Stein und Erde kleben ? » *Ibid.*, p. 51.

d’ailes que vient de lui remettre le forgeron. Le rêve de se transformer en héron, que seul un prodige de la nature aurait pu exaucer, laisse place à la science et à la technique. Malgré les réticences émises par le forgeron, le fossoyeur répète sa détermination (acte 1) :

> LE FORGERON.
> Voisin ! Je vous en supplie, laissez ces choses !
> Il n'en sortira jamais rien —
> Qu’importe si vous êtes très haut, ça cassera,
> Et puis vous tomberez dans une mare,
> Vous voyez voisin, comme le cerf-volant hier ?
>
> LE FOSSOYEUR.
> Mon ami ! Vous n'y comprenez rien.
>
> LE FORGERON.
> Savez-vous, voisin, ce que je fais ?
> *(Vers lui tout bas.)*
> De l'or, mon ami, avec lequel on vole loin,
> Je trouverai probablement la pierre philosophale aujourd'hui ;
> Vous pourrez alors humer les airs,
> Vous pourrez boire la lumière du soleil et de la lune,
> Comme un aigle ou un perroquet
> Voler à travers le ciel de tous les cieux.
> Cela m’est égal !
> Malgré tout ça, vous restez aussi maigre que mon cheval blanc.
>
> LE FOSSOYEUR.
> Dans le rayon du soleil,
> Dans l'éclat de la lune, dans le scintillement des étoiles,
> C'est là que je cherche mon or, bienheureuse joie !
> Quand l'obscurité règne sur la terre,
> Je jette autour de moi mon étrange plumage
> Et je m'élance au-dessus des tombes,
> Fantôme aérien aux ailes téméraires,
> Chantant une chanson dans les airs sombres.[1521]

[1521] « *DER SCHMIED.*
Nachbar ! Ich bitt' Euch, lasst die Sachen !
Daraus wird in Ewigkeit nichts —
Seid Ihr am höchsten, was gilt's, so bricht's,
Und dann liegt Ihr in einer Lache,
Wisst Ihr, Nachbar, wie gestern der Drache ?
DER TOTENGRÄBER.
Freund ! Ihr versteht nichts von der Sache.
DER SCHMIED.
Wisst Ihr, Nachbar, was ich mache ?
(Leise zu ihm.)
Gold, Freundchen, mit dem fliegt man weit,
Den Stein der Weisen find' ich wahrscheinlich noch heut';
Dann könnt Ihr in den Lüsten schnaufen,
Könnt Sonnenschein und Mondschein saufen,
Als Adler oder Papagei
Durchfliegen aller Himmel Himmel.

Deux hybris sont ainsi mises en regard : les ambitions alchimistes du forgeron soucieux de s'enrichir, et l'idéalisme exalté du fossoyeur qui préfère au métal, l'or des étoiles. Cet idéalisme décuple d'autant plus sa démesure : son rêve excède les prétentions du forgeron qui voudrait s'affranchir des lois de la nature et se teinte d'un mysticisme noir. Le fossoyeur se rêve en ange funèbre veillant sur les tombes et les fantômes des défunts. Gagné par la folie, il a des visions mortifères qui terrifient son épouse (acte 1) :

> LA FEMME.
> Oh, vous ne le connaissez pas ! Vous ne connaissez pas sa passion ! Il essaie tout, tout !
> Depuis quelques nuits, il se promène sans cesse dans son cimetière, il n'a plus de repos. Et si une fois épuisé il s'endort, il doit encore voler en rêve.
> Tous les matins, il dit : « Femme aujourd'hui ! J'ai volé en rêve, et cela adviendra, il faut que cela devienne une réalité. » Hier matin, il a dit : « Oh cette nuit ! Comme j'étais heureux ! Je marchais dans les rues, il y avait beaucoup de monde, je me mêlais à eux et je feignais de les suivre. Mais tout à coup, j'ai frappé un homme par derrière, il a regardé autour de lui et — hop ! Je me suis envolé dans l'air bleu. Tout le monde me regardait, criait, s'étonnait et ne comprenait pas ce qui se passait. »
> Mais ce matin, il a déclaré : « Cette nuit, j'ai volé vers la lune avec un cadavre. »
> Voyez ! Cela trahit du mauvais sang et — ne vous moquez pas de moi — c'est le diable qui se joue de lui.[1522]

Le pacte scellé avec le diable explique en effet la démence du personnage (fin de l'acte 1) :

> (*Le mauvais esprit apparaît.)*
> L'ESPRIT.
> Que la grande énigme soit résolue pour toi,
> Comme l'oiseau qui plane librement dans les airs,
> Tu vivras aveuglément selon ma volonté.

Das ist mir einerlei !
Ihr bleibt bei all' dem mager wie mein Schimmel.
DER TOTENGRÄBER.
Im Strahl der Sonne,
Im Schein des Mondes, in der Stern' Gefunkel,
Da such' mein Gold ich, sel'ge Wonne !
Wird's rings auf Erden dunkel,
Werf' ich um mich mein seltsames Gefieder
Und schwing' mich über meiner Gräber Hügel,
Ein Luftgespenst auf kühnem Flügel,
Singend ein Lied aus dunkeln Lüften nieder. » *Ibid.*, p. 57-58.

[1522] « *DIE FRAU.*
O Ihr kennt ihn nicht ! Ihr kennt nicht seine Leidenschaft ! Alles, alles versucht er !
Seit einigen Nächten geht er immer auf seinem Kirchhofe draussen herum, er hat gar keine Ruhe mehr. Und schläft er auch einmal ermattet ein, so muss es ihm immer im Traume sein, als flöge er.
Alle Morgen sagt er : 'Heute, Weib ! Bin ich im Traume geflogen, und es wird, es muss noch zur Wirklichkeit werden.' Gestern morgen sagte er : 'O diese Nacht ! Wie war ich doch so selig! Ich ging in den Strassen, da waren eine Menge Leute, unter die mischte ich mich und ging als hinter ihnen her. Plötzlich aber schlug ich einem Herrn von hinten auf die Schulter, er schaute herum und — husch ! Flog ich in der blauen Luft von dannen. Da sahen alle Leute mir nach und schrien und staunten und wussten nicht, wie das geschah.'
Heute morgen aber sprach er : 'Diese Nacht flog ich mit einem Totengerippe dem Monde zu.'
Seht ! Das verrät doch böses Blut und — Ihr müsst mich nicht auslachen — mit ihm treibt doch zuletzt noch der Teufel sein Spiel. » *Ibid.*, p. 59.

LE FOSSOYEUR.
Roi de la nuit ! Je m'abandonne complètement à toi !

Le rideau tombe.[1523]

Justinus Kerner conserve de l'intertexte faustien une part d'ambiguïté : la pièce ne relègue pas son protagoniste au rang des alchimistes folkloriques ou des sorciers fous ; elle n'en fait pas non plus le protagoniste d'une fable édifiante condamnant l'orgueil et l'impiété de l'homme moderne. La démesure du fossoyeur conserve une part de sublime effrayant qui mêle l'ardent désir de rejoindre les astres à une irrépressible pulsion mortifère (acte 2) :

LE FOSSOYEUR *(il va et vient à grandes enjambées sur les collines, il s'arrête enfin devant deux tombes ouvertes).*
Entrer avec vous par cette porte silencieuse ?
Hélas ! Si je le pouvais, le noir gardien de l'enfer
Me fouetterait sans pitié à l'entrée.
L'un devrait vous entraîner vers l'amour, sous ma conduite,
Mais éclaboussé de sang, l'esprit noir à mes côtés,
J'erre sans patrie dans le vaste royaume de l'air. —
(Tirant un couteau et l'aiguisant contre une pierre tombale, il se lève.)
C'était ma volonté ! — Et cela doit être fait !
Roi de la nuit ! A toi ce que j'ai promis !
(Pause.)
Et qui ? — —
qui me reste-t-il dans le vaste monde ?
Les parents ? Là, ils sommeillent, tout autour, les amis,
Il en reste deux — — l'enfer les a réclamés !
Et moi, je suis son instrument ! — — *(Il frappe la terre).*
Les cercueils s'empilent les uns sur les autres, les cadavres se succèdent,
Je vous ai tous mis au repos, et moi,
Je ne peux pas me reposer !! — — —
Comme s'il n'y avait plus de place pour moi
Dans les tréfonds de la terre, pleins de cadavres
Comme si autour d'ici tout était muet et vide —
Et comme si, pendant que je rêvais,
Ils avaient rempli la salle des fêtes d'en bas, —
Comme si la terre, comme un cadavre,
M'avait rejeté dans une haine féroce,
C'est ainsi, c'est ainsi ! *(La cloche sonne minuit.)*[1524]

[1523] « (Der böse Geist erscheint.)
DER GEIST.
Gelöst soll dir das grosse Rätsel sein,
Dem Vogel gleich in Lüften frei zu schweben,
Wirst blindlings du nach meinem Willen leben.
DER TOTENGRÄBER.
König der Nacht ! Dir sei ich ganz gegeben !
(Der Vorhang fällt.) » *Ibid.*, p. 64.

[1524] « *DER TOTENGRÄBER* (geht mit langen Schritten auf den Hügeln hin und her, endlich bleibt er vor zwei geöffneten Gräbern stehen).
Einziehen mit euch durch diese stille Pforte ?

Cette tirade sombre et passionnée est celle d'un personnage qui désire avant tout mourir, rejoindre le monde des cadavres qu'il considère comme ses pairs. Les rêves d'envol du fossoyeur paraissent soudainement sous un autre jour, comme la compensation ultime et désespérée de celui qui n'aurait sa place nulle part. Le lexique de l'errance et du vide brosse ainsi le revers sombre de son ardent désir de voler. La tirade fait également une allusion indirecte au pacte (« l'enfer les a réclamés ») : le crime de l'épouse et de la fille serait le prix à payer pour atteindre les airs. Mais l'absence d'indication explicite limite l'interprétation univoque et littérale du pacte. La pulsion mortifère du personnage, on l'a vue, mais aussi l'amour, sont d'autres ressorts à prendre en compte. Au premier acte, le dialogue au cimetière entre deux amants défunts exalte l'amour par-delà la mort. De même, la femme du fossoyeur, qui condamnait la folie de son époux et déplorait ses rêves mortifères, évoque ainsi son dernier baiser (acte 2) :

> Mais au fond de moi, je sens que la mort est douce,
> Depuis qu'il m'a offert le baiser de l'éternelle nuit nuptiale [1525]

Mêlant le récit de vampire et la danse macabre, Justinus Kerner façonne son personnage à la fois comme un démon, un fou, un ange et un sinistre Prométhée (acte 2) :

Weh ! Dürft' ich, weht der Hölle schwarzer Wächter
Peitscht mitleidslos am Eingang mich zurück.
Ein sollt' ihr zieh'n in Lieb', durch mich geleitet,
Ich aber, blutbespritzt, den schwarzen Geist zur Seite,
Schweif' heimatlos im weiten Reich der Luft. —
(Zieht ein Messer und schleift es an einem Grabsteine. Fährt auf.)
Es war mein Wille ! — Und es soll geschehen !
König der Nacht ! Dir sei, was ich gelobet !
(Pause.)
Und wer ? — —
wer blieb mir noch im weiten Raum der Welt ?
Eltern ? Da schlummern sie, ringsum die Freunde,
Zwei blieben noch — — die forderte die Hölle !
Und ich, ich bin ihr Werkzeug ! — — (Stampft auf die Erde.)
Sarg ist auf Sarg getürmt, Geripp' steht auf Gerippe,
Euch all' hab' ich zur Ruh' gebracht und ich,
Ich darf nicht ruhn !! — — —
Als hätte rings der Erde weiter Grund
Für mich nicht Raum mehr, angefüllt mit Leichen,
Als wär's hier oben ringsum stumm und leer —
Und hätten sie, indes ich träumend schweifte,
Den Freudensaal da unten voll gefüllt, —
Als hätte mich die Erde, eine Leiche,
Im grimmen Hasse wieder ausgeworfen,
So ist's mir, so ! (Die Glocke schlägt Mitternacht.) » *Ibid.*, p. 69-70.

[1525] « *Doch fühl' ich's tief, ja süss ist mir der Tod,*
Seit er mir jenen Kuss der ew'gen Brautnacht bot. » *Ibid.*, p. 67.

LA FEMME.
Pendant quatre jours, on ne le vit plus. Les voisins racontèrent qu'ils l'avaient vu une fois dans la forêt au loin, près du lac noir. Quelques-uns, qui ne lui veulent pas du bien, chuchotent aux uns et aux autres qu'ils l'ont vu s'envoler la nuit, depuis le cimetière, au-dessus des montagnes, et que c'est le diabolique ennemi qui le lui a appris.
Hier soir, alors que j'étais en larmes sur mon lit et qu'Elsbeth dormait tranquillement, il se dressa tout à coup devant moi, le visage long et pâle, détruit, les cheveux sauvagement entremêlés. La lune brillait à travers la petite fenêtre. Cher mari ! dis-je ; mais il ne répondit pas, comme s'il s'agissait de son ombre pâle. D'une voix creuse, longue et lente, il dit enfin : « Meure, bonne femme ! » et, sur ces mots, il déposa un baiser sur mes lèvres, si froid que je le sens encore.
La cloche a sonné minuit et je ne l'ai plus revu. Ce matin, j'ai découvert qu'il avait creusé deux tombes loin de là, dans ce coin.[1526]

Dans *Masken* (1910), Alexander von Bernus, qui entendait perpétuer l'héritage de Justinus Kerner et plus largement celui d'un certain idéalisme romantique, aborde également la mort au prisme de figures et de motifs folkloriques qu'il concilie à un lyrisme sophistiqué, porteur d'une vision sublimée de l'amour par-delà la mort. *Masken* est une pièce de jeunesse, initialement écrite pour des ombres humaines, qui reprend des thèmes et des types de carnaval : le cortège de masques colorés, la figure de Pierrot, les danses, les chansons. Le personnage de la Mort est inspiré d'une chanson traditionnelle, *La Mort de Bâle* [*der Tod von Basel*][1527], dans laquelle un jeune homme épouse une très vieille femme

---

[1526] « *DIE FRAU.*
Vier Tage lang war er nicht mehr zu sehen. Nachbarn erzählten, dass sie ihn einmal im fernen Walde gesehen am schwarzen See sissend. Einige, die ihm nicht wohl wollen, flüstern einander zu, dass sie gesehen hätten, wie er nächtlich, vom Kirchhofe aus, über die Berge hingeflogen sei, und dass ihn dies der böse Feind gelehrt.
Gestern in der Nacht, ich lag in Tränen auf meinem Lager, Elsbeth schlief ruhig, stand er auf einmal vor mir, mit langem, bleichem Angesicht, zerstört, die Haare wild untereinander geworfen. Der Mond schien durch das kleine Fenster. Lieber Mann ! sprach ich ; er aber gab keiner Rede Antwort, als wär' es sein bleicher Schatten. Mit hohler Stimme, lang und langsam, sprach er endlich : 'Sterbe, gutes Weib!' und mit diesen Worten drückte er mir einen Kuss auf die Lippen, kalt, dass ich ihn noch fühle.
Die Glocke schlug Mitternacht, und ich sah ihn nicht mehr. Diesen Morgen fand ich, dass er fern dort an jener Ecke zwei Gräber gegraben. » *Ibid.*, p. 68.

[1527] La « Mort de Bâle » renvoie à une fresque médiévale du cimetière de Bâle qui représentait une danse macabre et devint populaire en Europe grâce aux gravures de Matthaeus Merian (Matthaeus Merian, *Todten-Tantz, Wie derselbe in der löblichen und weitberühmten Statt Basel...*, Frankfurt, 1649, exemplaire de la Dänischen Königlichen Bibliothek). Une chanson intitulée *Die Alte und die Junge* [la vieille et le jeune] reprenait également le thème :
« Quand j'étais jeune compagnon,
J'ai pris une femme vieille comme le monde ;
À peine trois jours qu'elle était à moi
Que je le regrettais déjà.

J'allai donc au cimetière de l'église
Et j'ai prié la bonne Mort :
'Oh, chère Mort de Bâle !
Viens prendre ma vieille !'

Et quand je suis rentré à la maison,
Ma vieille était déjà morte ;
J'attelai les chevaux à la voiture,
Et ma vieille est partie.

Et quand je suis arrivé au cimetière,
La tombe était déjà faite :
‘Porteurs, portez doucement,
Que la vieille ne se réveille pas !’

‘Creusez, creusez, creusez encore !
La vieille et méchante femme
Toute ma vie
A tourmenté mon jeune corps.’

Et quand je suis rentré à la maison,
Tous les coins me paraissaient trop loin
J'ai attendu à peine trois jours,
J'ai pris une jeune femme.

La jeune femme que j'ai prise
Me battait tous les jours :
‘Ah, chère Mort de Bâle !
Si j'avais encore ma vieille !’ »

[*Als ich ein jung Geselle war,*
Nahm ich ein steinalt Weib ;
Ich hatt sie kaum drei Tage,
Da hats mich schon gereut.

Da gieng ich auf den Kirchhof hin
Und bat den lieben Tod :
‘Ach lieber Tod von Basel,
Hol mir mein´ Alte fort !‘

Und als ich wieder nach Hause kam,
Mein Alte war schon tot ;
Ich spannt die Ross an Wagen,
Und fuhr mein Alte fort.

Und als ich auf den Kirchhof kam,
Das Grab war schon gemacht :
‘Ihr Träger, tragt fein sachte,
Dass d‘Alte nit erwacht !‘

‘Scharrt zu, scharrt zu, scharrt immer zu !
Das alte böse Weib
Sie hat ihr Lebetage
Geplagt mein´ jungen Leib.‘

Und als ich wieder nach Hause kam,
All Winkel war´n mir zu weit ;
Ich wartet kaum drei Tage,
Nahm ein junges Weib.

Das junge Weibel, das ich nahm,
Das schlug mich alle Tag :
‘Ach lieber Tod von Basel,
Hätt ich mein Alte noch !‘]

puis demande à la Mort de le débarrasser d'elle. De facture *a priori* peu originale, la pièce est néanmoins riche d'intertextualité et annonce déjà les expérimentations des Schwabinger Schattenspiele. La première tirade de Pierrot ouvre la pièce. Egaré, il exprime son angoisse et son sentiment de ne pas avoir vécu. Alors qu'un cortège funéraire passe, il jette une fleur sur le cercueil de verre où git une mariée vêtue de blanc. Tout autour, des êtres masqués font de la musique et chantent. Leurs couplets annoncent le mariage de l'épouse défunte avec un mystérieux prétendant. Dans la chapelle où le cercueil a été déposé, les noces commencent. Deux demoiselles d'honneur célèbrent l'union de Pierrot et de la blanche mariée. Une danse entre les deux époux s'engage. La Mort de Bâle scelle solennellement la fusion des deux âmes en une seule flamme. Un chant entonné par tous les êtres masqués clôt la cérémonie...

Le personnage de la Mort de Bâle invite à lire la pièce comme une réécriture théâtrale de la chanson et de sa fable sordide. Pourtant, contrairement à Justinus Kerner, Alexander von Bernus préfère délester sa pièce d'excès pathétiques et de violence morbide, pour davantage creuser la veine mystique :

> *Chapelle funéraire à moitié éclairée. Au fond, près de l'autel, le cercueil de verre est exposé. Le masque violet avec la torche se tient à côté. Les autres tourbillonnent et se déplacent dans la confusion. La Mort de Bâle se distingue particulièrement. La mariée blanche est couchée dans le cercueil comme auparavant. Mais devant, Pierrot, les yeux fermés, danse avec elle une danse noble ; elle porte à présent des campanules sur sa poitrine. Une demoiselle d'honneur blanche et rouge se tient à droite, une demoiselle blanche et bleue à gauche. Dans un chant à deux voix :*
>
> LA BLANCHE ET BLEUE.
> Au fond de cette heure, au plus profond
> Deux âmes se reposent, dévouées,
> Blessure sanglante, blessure inondée
> De la mort à la vie
> De la vie à la mort
> Et le flambeau s'allume, s'éteint.[1528]

Cette version de la chanson est celle publiée dans un recueil d'Erk Ludwig sous-titré « sélection des meilleurs chants populaires allemands d'hier et d'aujourd'hui avec leur mélodie originale. » Erk Ludwig, *Deutscher Liederhort, Auswahl der vorzüglichern deutschen Volkslieder aus der Vorzeit und der Gegenwart mit ihren eigenthümlichen Melodien*, Enslin, 1856, p. 359-360.

[1528] « Halberhellte Grabkapelle. Im Hintergrunde am Altar der aufgebahrte gläserne Sarg. Die Maske in Violett mit der Fackel steht daneben. Andre wirbeln und bewegen sich im Durcheinander. Besonders hebt der Tod von Basel sich hervor. Die weisse Braut liegt wie zuvor im Sarge. Vorne aber tanzt Pierrot mit Ihr, die nun die Glockenblumen an der Brust trägt, mit geschlossenen Augen einen edlen Tanz. Eine weiss und rote Brautjungfer steht rechts, eine weiss und blaue links von ihnen. Im Zwiegesang :
DIE WEISS UND BLAUE.
Tief im Grunde dieser Stunde
Ruhn zwei Seelen hingegeben,
Blute Wunde, flute Wunde
Aus dem Tode in das Leben
Aus dem Leben in den Tod
Und die Fackel loht, verloht. »

La pièce cultive l'ambivalence de cette cérémonie à la fois funèbre et nuptiale : les fleurs ornent le cercueil et parent la mariée, le blanc est à la fois celui de la robe et du corps sans vie, les masques composent une farandole costumée aussi festive que macabre... Dans la deuxième scène, la danse fantastique des amants est tout aussi insaisissable. La pantomime de Pierrot est décrite par les chants alternés des demoiselles d'honneur : on devine une danse où les amants se dédoublent, s'aperçoivent par-delà les frontières de la mort, et au terme de laquelle Pierrot, en rendant son dernier souffle, scelle leur mariage pour l'éternité :

> LA BLANCHE ET BLEUE.
> Bientôt, bientôt, un prêtre obscur
> Unira les deux mains blanches. —
> Qui trouverait la Providence précoce,
> Devrait s'assombrir et disparaître.
> Blanche épouse, comme tu es froide !
> Et l'époux devient vieux.[1529]

La dernière didascalie fait soudainement disparaître les figures et la fête :

> *La torche s'éteint, avec les masques et tout le reste. Seuls les feux de l'autel éclairent vaguement une civière dressée et quelque chose qui scintille devant, sur le sol. Mais de l'extérieur, à travers les vitres, le givre de la nuit d'hiver brille.*[1530]

La pièce s'achève ainsi comme un rêve ou une vision. C'est précisément ce degré d'irréalité qui confère à la pièce sa singularité et qui explique qu'Alexander von Bernus l'ait ensuite intégrée au répertoire des Schwabinger Schattenspiele. Dès ses premiers vers, Pierrot instille une incertitude :

> *Nuit de brouillard tardive. Carrefour. Les fenêtres des maisons sont vides et sombres. Pierrot seul tient des campanules blanches dans une main et sa guitare dans l'autre.*
>
> PIERROT.
> Où suis-je ? Où étais-je ? Ce tourbillon de masques
> Résonne et ça bouge encore autour de moi — me suis-je déjà égaré ?
> Comme le brouillard se presse contre moi !
> Comme soudain la nuit qui enfle m'oppresse !
>
> Est-ce que j'avance ? Qu'est-ce qui m'effraie maintenant ?
> Le proche s'efface-t-il ? Où enfin ai-je vécu dernièrement ?

Alexander von Bernus, « Masken, Ein mystisches Spiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 112.

[1529] « *DIE WEISS UND BLAUE.*
Bald o bald, zwei weisse Hände
Wird ein dunkler Priester einen —
Wer die frühe Fügung fände,
Müsst verschatten und verscheinen.
Weisse Braut wie bist du kalt !
Und der Bräutigam wird alt. » *Ibid.*, p. 113-114.

[1530] « Da erlischt die Fackel, mit ihr die Masken und alles. Nur die Ampel am Altar beleuchtet trübe eine aufgestellte Bahre und etwas Schimmerndes davor am Boden. Von draussen aber durch die Scheiben scheint die bereifte Winternacht. » *Ibid.*, p. 115.

Je sais seulement que d'un masque de cire d'un coup
Un œil obsédant s'est plongé dans le mien.

Et quoi de plus ? Rien ne me retient que je ne l'aie fui.
Ai-je endormi l'amour ? J'ai si peur.
Ma vie sans bruit est ainsi pétrifiée.
Qu'est-ce qui se détache là, clair, qui sonne et apparaît ?

Une musique devenue esprit se fait entendre. Un cortège funèbre masqué passe. Sur le char funéraire, un cercueil de verre parsemé de fleurs. A l'intérieur on voit une belle mariée blanche.
Tout est merveilleusement orné, mais dans un apprêt illusoire. Le cortège porte des instruments d'une forme et d'un genre étranges, qui jouent d'eux-mêmes. Pierrot est immobile.

UN MASQUE GRIS ET OR *(chante).*
Mariée blanche
Tu vas te marier.
Nous suivons tous
Jusqu'à la noce.

Du gris et de l'or
Prends-les comme salaire.
L'or maquille le rouge,
Le gris apporte la mort.

Tu vas te marier
Mariée blanche.[1531]

[1531] « Späte Nebel-Nacht. Strassenkreuzung. Die Fenster der Häuser sind leer und dunkel. Pierrot allein hält weisse Glockenblumen in der einen Hand und in der andern die Guitarre.
PIERROT.
Wo bin ich ? Wo war ich ? Das Maskengewirr
Noch klingelts und wogt um mich — ging ich schon irr ?
Wie schwelend der Nebel sich gegen mich stemmt !
Wie jäh die gequollene Nacht mich beklemmt !

Beweg ich mich vorwärts ? Was ängstet mich jetzt ?
Verwischt sich die Nähe ? Wo lebt ich zuletzt ?
Ich weiss nur : aus wächserner Larve mit eins
Vergrub sich ein quälendes Auge in meins.

Und weiter ? Nichts haftet, als dass ich es floh.
Verschlief ich die Liebe ? Ich fürchte mich so.
Mein lautloses Leben ist also versteint — —
Was löst sich dort hell und ertönt und erscheint ?

Ganz Geist gewordene Musik wird hörbar. Ein Masken-Leichenzug zieht vorbei. Auf dem Totenwagen ein gläserner mit Blumen hochbestreuter Sarg. Darinnen liegt sichtbar eine schöne weisse Braut.
Alles ist phantastisch aufgeputzt, doch scheingestaltig. Das Gefolge trägt Instrumente fremder Form und Art, die aus sich selber spielen. Pierrot steht unbeweglich.
EINE MASKE IN GRAU UND GOLD (singt).
Weisse Braut
Wirst getraut.
Wir folgen all
Zum Hochzeitsball.

Le Pierrot sombre et mélancolique qui, typique de la pantomime française de la fin du XIXème siècle, avait largement pénétré les cercles germanophones et les scènes de Vienne ou Berlin[1532], prend ici des accents shakespeariens. L'amant égaré reformule le dilemme de Hamlet en brouillant ses prémisses : sa conscience altérée confond l'état d'éveil et de sommeil, le désir de vie et de mort (« Ai-je passé la vie à dormir ? J'ai peur que oui. / Ma vie sans bruit est ainsi pétrifiée »). L'amante fait également songer à Ophélie : le corps blanc de la défunte, les fleurs, le cercueil de verre et le cheminement du cortège font écho au glissement de la noyée flottant sur l'eau. La folie de Pierrot, la brume de cette nuit funèbre renforcent l'intertexte shakespearien et contribuent à l'indétermination de la scène : est-elle rêvée, hallucinée ou vécue dans un outre-monde ?

III.A.2. Petits drames et saynètes d'humour noir

Parmi les principales nuances de comique observées dans les pièces (farcesque, satirique, burlesque...), l'humour noir occupe une place particulière. Entendu comme une élaboration langagière parant à la peur primitive de la mort, l'humour noir complexifie la réception des traits comiques et leur élaboration ; par un art de la concentration, une économie des mots et de l'action, l'humour noir désamorce la charge pathétique des sujets abordés mais sans évacuer le substrat potentiellement angoissant[1533]. Pour travailler cet art de la concentration, certains auteurs ont singulièrement exploité les possibilités que le théâtre d'ombres leur offrait.

Le drame noir de Karl Wolfskehl intitulé *Die Ruhe des Kalifen* [le repos du calife] (créé entre 1907 et 1912, publié en 1927) est un cas unique dans le répertoire des Schwabinger Schattenspiele. Son humour macabre tranche avec l'esthétique dominante du théâtre. On y perçoit le goût de Karl Wolfskehl pour l'Orient et les contes des *Mille et une nuit* mais aussi une certaine fascination pour les sujets morbides. Karl Wolfskehl y retravaille un thème déjà abordé dans une autre pièce d'ombres, *Wolfdietrich und die Rauhe Els* [Wolfdietrich et la sirène] (publiée en 1907) : celui des rapports de force,

---

Grau und Gold
Nimm als Sold.
Gold schminkt rot,
Grau bringt Tod.

Wirst getraut
Weisse Braut. » *Ibid.*, p. 109-110.

[1532] Voir à ce sujet *Pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne, textes et contextes,* édition établie et présentée par Catherine Mazellier-Lajarrige, Paris, Classiques Garnier, 2022.

[1533] Bien qu'il aborde un corpus plus ancien, Erik Leborgne fait une mise au point théorique sur les ressorts inconscients de l'humour noir et son traitement littéraire dans Erik Leborgne, *L'Humour noir des lumières*, Classiques Garnier, 2018. On ne suivra pas strictement sa méthodologie mais son approche a néanmoins inspiré le développement qui suit.

souvent violents, entre homme et femme. Comme dans *Wolfdietrich und die Rauhe Els*, cette conflictualité engendre des dialogues âpres (rejet méprisant de la sirène par le chevalier dégoûté par sa laideur ; double langage cruel et perfide du calife avec Gülnare dont il a démasqué l'adultère) et des sévices physiques (aveuglement et folie du chevalier dans *Wolfdietrich*, enterrement vivant de l'amant dans *Die Ruhe des Kalifen*). Karlhans Kluncker commente ainsi la pièce :

> La pièce d'ombres *Die Ruhe des Kalifen*, qui n'a été imprimée qu'en 1927 dans le recueil de poèmes de Wolfskehl *Der Umkreis* [le cercle], mais qui avait déjà été représentée pour la première fois en hiver 1908 sur la scène de Schwabing avec des silhouettes d'Emil Preetorius, mérite une place plus importante. Le fait d'imprimer la pièce à cet endroit, le troisième recueil de poèmes de Wolfskehl, et de la placer entre les deux mystères *Orpheus* et *Saul*, montre la valeur artistique que la pièce avait dans l'esprit du poète. Le thème de l'amant transporté clandestinement dans un coffre jusqu'au harem et menacé d'être découvert est issu des récits de la vingt-septième et de la vingt-huitième nuits de Schéhérazade. Durant les années antérieures à 1910, l'Orient attira particulièrement Wolfskehl. La solution orientale à la problématique du mariage en tant qu'institution de droit naturel n'était pas sans lien avec la propre biographie de Wolfskehl. Dans le répertoire des Schwabinger Schattenspiele, la cruauté lapidaire de la pièce a un effet provocant. Le langage est nerveux, éclaté et expressionniste, ce qui ne convient guère au prestige du califat. Le costume oriental ne masque pas la psychologie occidentale de la scène. — Si les pièces d'ombres de Bernus offrent un néo-romantisme idyllique, Wolfskehl renouvelle le *romantisme noir* avec l'androcratie orientale de son calife.[1534]

L'intérêt de la réécriture réside essentiellement dans le travail des dialogues qui mêlent à la fois un orientalisme maniéré, une violence sourde et un érotisme latent. La cruauté du calife se manifeste d'emblée dans le premier dialogue qui l'oppose à son vizir et pour lequel il ne dissimule pas son mépris. Alors que le vizir, dénommé Mesrur, tarde à dénoncer l'adultère et accumule les propos cryptés, le calife s'impatiente et menace son domestique :

> WALID.
> Que peut-il savoir ? Termine esclave !
>
> MESRUR.
> Jure d'abord
> Que tu ne me ...

[1534] « *Einen gewichtigeren Stellenwert beansprucht das Schattenspiel* Die Ruhe des Kalifen *das erst 1927 in Wolfskehls Gedichtband* Der Umkreis *gedruckt wurde, aber schon im Winter 1908 mit Silhouetten von Emil Preetorius auf der Schwabinger Bühne uraufgeführt worden war. Der Druckort dieses Schattenspiels, Wolfskehls dritte Gedichtsammlung, die Einordnung dort zwischen die beiden Mysterienstücke* Orpheus *und* Saul *zeigen im Sinne des Dichters die künstlerische Dignität des Werkes an. Das in der* Ruhe des Kalifen *verarbeitete Motiv des im Schrein in den Harem geschmuggelten und von Entdeckung bedrohten Liebhabers ist Schehrezâds Erzählungen der 27. und 28. Nacht entnommen. Der Orient übte in den Jahren vor 1910 eine besonders starke Anziehungskraft auf Wolfskehl aus. Die orientalische Lösung zur Problematik der Ehe als einer naturrechtlichen Institution war nicht ohne Bezug auf Wolfskehls eigene Biographie. Im Repertoire der Schwabinger Schattenspiele wirkt die lapidare Grausamkeit des Stückes provokant. Die Sprache ist nervös, splitterig und expressionistisch, was kaum zum Nimbus des Kalifats passen will. Das östliche Kostüm verschleiert nicht den westlichen Psychologismus der Szene. — Wenn die Schattenspiele von Bernus idyllische Neuromantik bieten, so erneuert Wolfskehl mit der orientalischen Androkratie seines Kalifen die — Schwarze Romantik.* » Aachen Karlhans Kluncker, « Die Schwabinger Schattenspiele », dans Hans-Peter Bayerdörfer, Karl Otto Conrady, Helmut Schanze (dir.), *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Tübingen, Max Niemeyer, 1978, p. 344-345.

WALID.
Ta tête et ta bouche
Sont mises à prix... Elles me sont inutiles.

MESRUR.
Dans le jardin
Tu vois ton baumier préféré
Des oasis de l'Est, au doux parfum...

WALID.
Mesrur !

MESRUR.
qui sent bon comme la grâce d'Allah
Qui s'élève à plusieurs...

WALID.
Esclave, comme un haillon
Que même le plus pauvre des clochards laisse se décomposer sans égard
Dans le coin de son chien, telle
Est ta vie à mes yeux. Parle, si tu y tiens
Et si tu veux rester entier.

MESRUR.
J'ai ta parole
Tu as la mienne ! Gülnare ...

WALID.
Par la fureur d'Allah
Quelle audace, baveux. Gülnare ?

MESRUR.
A un certain
Poète, ton ami, Gülnare sourit ![1535]

[1535] « *WALID.*
Was mag er wissen ? Ende sklav !
MESRUR.
Schwör erst
Dass du nicht mich...
WALID.
Dein haupt samt seinem maul
Ist dir sehr feil... mir dients nicht —
MESRUR.
Dir im garten
Dein lieblingsbalsambaum aus den oasen
Grad herversezt des ostens duftet süss...
WALID.
Mesrur !
MESRUR.
der duftet süss wie Allahs gnade
Die vielen aufgeht...
WALID.
Sklav als wie ein fetzen

La syntaxe compliquée et les images exotiques utilisées par le vizir contrastent avec la vulgarité et le prosaïsme des réactions du calife. Tandis que le vizir évite, insinue, délaie, le calife agresse, injurie et menace. Les dernières répliques de la pièce font pendant à ce premier dialogue puisque la menace est mise à exécution. Par une surenchère arbitraire, le calife ordonne, après avoir fait ensevelir vivant l'amant adultère, la mutilation du vizir :

> WALID.
> Ta vie misérable
> Ne vaut rien — mais ta langue siffle trop.
> Sortez-là ! Et tes yeux ont trop vu
> De moi, d'elle ! Aveuglez-les !
> *(aux esclaves)*
> Prenez-le, faites comme j'ai ordonné !
> *(Il est emporté.)*[1536]

Le discours excessivement orné du vizir, dont le calife méprise le langage, qui « siffle » et « bave », fait écho à celui de l'amant, le poète Tarik. Celui-ci, après avoir été déposé dans la chambre de Gülnare, déclamait ainsi ses vers en sortant du coffre :

> TARIK.
> Les images rêvées entourent le poète
> Je ne risque rien à présent que je tiens mon rêve en chair et en os.
>
> GÜLNARE.
> Si tu contrains le rêve à exister
> Alors tu bois le vin défendu
> Alors le coffre noir te fait signe de te baisser.
> Nourrice, ton chant oublié
> Tournoie furieusement dans mon sang...

Den noch der ärmste gassenbettler achtlos
Im hunde-winkel faulen lässt, so liegt
Dein leben vor mir. Sprich, wenn du dran baumelst
Und kleben bleiben willst !
MESRUR.
Ich hab dein wort
Hab meines du! Gülnare...
WALID.
bei Allahs grimm
Du wagst viel, geifernder. Gülnare ?
MESRUR.
Jenem
Dem dichter deinem freund lächelt Gülnare ! » Karl Wolfskehl, « Die Ruhe des Kalifen », *Gesammelt Werke*, Hambourg, Claassen Verlag, 1960, tome 1, p. 313-314.

[1536] « *WALID.*
Dein ärmlich leben
Gilt nichts — doch deine zunge zischt zuviel.
Heraus mit ihr ! Und deine augen sahen
Zuviel von mir, von ihr! blinden die augen !
(zu den Sklaven)
Nehmt ihn, tut wie ich hiess !
(Er wird fortgeschleppt.) » *Ibid.*, p. 322.

TARIK.
...tes cheveux
Retombaient si bouclés
Hier ont-ils été fouillés ?

GÜLNARE.
Je ressens
Ami, mon cœur faiblir —

TARIK.
...à cause
D'un flot débordant de joie ![1537]

Interrompu par le calife qui frappe à la porte, le duo lyrique des amants laisse place au dialogue tendu entre Gülnare et Walid qui feint de ne pas comprendre l'émoi de sa femme :

WALID.
Je ne veux pas savoir ce qu'il y a dans ce coffre,
Je le veux tel qu'il est, tu me le laisses ?

GÜLNARE.
Le coffre déjointé ?

WALID.
Tu me le laisses ??

GÜLNARE.
Il est à toi... esclaves, apportez le coffre
Mon maître le réclame.

WALID.
Ne touchez pas au coffre !
Maintenant qu'il est à moi — je t'ai bien comprise, n'est-ce pas ?

[1537] « *TARIK.*
Den Sänger
Umzirken die gebilde seines traums
Mir droht nichts nun den traum leibhaft ich halte.
GÜLNARE.
Wenn du den traum herzwingst ins sein
Dann trinkst du vom verbotnen wein
Dann winkt dich wiegend schwarzer schrein —
Amme, dein vergessnes singen
Kreist mir bös im blut...
TARIK.
hingen
Deine haare so in locken
Gestern die durchwühlten ?
GÜLNARE.
Stocken
Spür ich freund mein herz —
TARIK.
vor glückes
Ungedämmtem strom — » *Ibid.*, p. 317.

Ce coffre que Gülnare m'a donné
Aucun œil humain ne doit plus le voir... tu soupires ?

GÜLNARE.
Je suis si lasse —

WALID.
Je vais te quitter bientôt
Moi, Walid, et le coffre est à moi désormais
Mais d'abord vous, esclaves, relevez le tapis
Faites un trou profond dans le sol.

GÜLNARE.
Qu'est-ce que tu veux faire ?

WALID.
Je veux faire disparaître le coffre.

GÜLNARE.
Inhumain..., l'ensevelir ?

WALID.
Aimes-tu tant le bois ?
Et les colifichets de femme à l'intérieur ? Vois-tu Gülnare
Ils creusent déjà, comme le sable s'effrite aisément !
Au bord du désert, on creuse, on enterre rapidement...
C'est bien, attrape le coffre, descends-le !

GÜLNARE.
Garde-le en sécurité.

WALID.
Tu as de la peine pour ces linges ?
Dix coffres pleins de brocarts d'or tissés
Pèsent sur tes quelques draps défraîchis.
Foulez maintenant le sol, fort, encore plus fort !
Il faut le broyer ce coffre ! Des pierres par-dessus !
Maintenant, remettez le tapis — à l'endroit — effacez les traces
Maintenant, tout est comme avant [...].[1538]

[1538] « *WALID.*
Ich will nicht wissen, was in diesem schrein ist,
Ich will ihn wie er ist, du lässt ihn mir ?
GÜLNARE.
Den ungefügen schrein ?
WALID.
du lässt ihn mir ??
GÜLNARE.
Dein ist er... sklaven tragt den schrein hinaus
Mein herr begehrt ihn.
WALID.
Rührt nicht an den schrein !
Da er nun mein ist — ich verstand dich doch ? —
Soll diesen schrein, den mir Gülnare gab
Kein menschen-auge weiter sehn... du stöhnst ?

La tension de la scène et son intérêt résident dans le jeu feint par Walid, les implicites et la jouissance qu'il prend à faire défaillir Gülnare et à ensevelir sous ses yeux l'amant confondu avec les linges que le coffre est censé contenir. Walid réifie ses différents interlocuteurs : Gülnare à ses yeux ne fait qu'un avec ses appartements[1539], Walid est ignoré comme une insignifiante mousseline, le vizir mutilé comme un pantin... Parallèlement à ces satisfactions sadiques, son désir emprunte les voies d'un érotisme macabre et sera assouvi sur les cendres de l'amant :

> WALID. [...]
> *(Il est emporté.)*
> Adieu Gülnare
> Ce soir...

GÜLNARE.
Ich bin so müde -
WALID.
gleich verlass ich dich
Ich Walid und der schrein da er nun mein ward
Doch erst ihr sklaven schlagt den teppich auf
Macht in den estrich eine tiefe mulde...
GÜLNARE.
Was hast du vor ?
WALID.
Ich will den schrein versenken.
GÜLNARE.
Unmensch, versenken ?
WALID.
Liebst du so das holz
Und so den frauentand drinnen ? sieh Gülnare
Sie graben schon, wie flink der sand sich aufscharrt !
Am rand der wüste gräbt, vergräbt sichs schnell...
So recht, fasst nun den schrein, hinab mit ihm !
GÜLNARE.
Halt spart ihn.
WALID.
Ist dir um die linnen leid ?
Zehn truhen voll gewirkter goldbrokate
Wiegen dir auf die paar verblichnen laken.
Verstampft den estrich jezt, fester noch fester !
Zermorschen muss der schrein ! Feldsteine drüber !
Nun rückt den teppich — recht — die spur verwische
Nun alles wie es war […]. » *Ibid.*, p. 320-321.

[1539] « *WALID.*
Piliers, pendentifs, tabourets
Vous êtes la ronde muette à laquelle Gülnare
Donne l'âme, la musique, et dont la destruction
Serait un blasphème... »
[*Ihr pfeiler, ihr behänge, taburetts*
Ihr seid der stumme reigen dem Gülnare
Die seele gibt musik gibt, den zerstücken
Das hiesse lästern...] *Ibid.*, p. 320.

GÜLNARE *(en se levant).*
J'attends mon maître.

WALID *(en marchant).*
A partir d'aujourd'hui, cette salle s'appelle le repos du calife.[1540]

Le type du tyran oriental, nécessairement autoritaire et sanguinaire, est un stéréotype caractéristique de l'orientalisme. La brièveté de la pièce et la découpe minimale du personnage lui confèrent néanmoins une singularité. Karl Wolfskehl esquisse un protagoniste froid et cynique, inflexible, sans nuance ni profondeur, absolu dans sa noirceur. A l'inverse, les autres personnages qui gravitent autour de lui sont des types parodiques que leur expression excessivement maniérée discrédite. Les chatoiements de leurs répliques figurées et mièvres s'opposent aux répliques violentes du calife (injonctives, injurieuses, toujours menaçantes ou ironiques) : Walid se détache comme une figure du mal, nette et tranchante, une symbolisation brute des pulsions érotiques et mortifères.

Dans une veine esthétique plus minimale qui accentue les ressorts comiques et évacue le pittoresque macabre, plusieurs saynètes de cabaret exploitent un humour noir vif et cynique, renforcé par des logiques fabulaires en déroute et la mécanisation accrue des actions. Trois pièces du Chat noir (1886-1897) l'illustrent particulièrement : *L'Âge d'or* de Willette, *Une partie de whist* de Sahib et *Cœur inflammable* de Henry Somm. La mort est leur dénouement commun : il s'agit du suicide de l'amant désespéré dans *L'Âge d'or*, du naufrage des imperturbables joueurs dans *Une partie de whist*, de l'embrasement soudain d'un soupirant éconduit dans *Cœur inflammable*. Les trois pièces partagent le même dispositif énonciatif : présentée par un énonciateur intermédiaire (bonimenteur ou récitant), elles fondent leur humour sur cette focalisation surplombante et un discours ironique. Deux titres se présentent d'emblée comme des calembours grinçants. Celui de la pièce de Willette est singulièrement polyphonique : l'appellation mythique d'une époque primitive d'osmose et d'harmonie entre la nature, les hommes et les dieux, doit surtout s'entendre littéralement ; l' « âge d'or » désigne l'époque moderne soumise au règne de l'argent. Le titre invite aussi à opérer un rapprochement entre le mythe d'un âge premier soustrait au déclin et au mouvement de l'Histoire, et la mort comme délivrance et suspension de l'hyperactivité ridicule de l'amant : la mort est un âge d'or car elle délivre le protagoniste de ses vains efforts et lui permet d'atteindre sa fin, puisque, après avoir chanté, peint, épousseté, écrit,

[1540] « *WALID.*[…]
(Er wird fortgeschleppt.)
Leb wohl Gülnare
Heut abend...
GÜLNARE (sich erhebend).
ich erwarte meinen herrn.
WALID (im Gehen).
Von heut heisst dieser saal : Ruh des Kalifen. » *Ibid.*, p. 322.

etc., Pierrot parvient à faire céder Colombine en lui tendant un louis d'or du fond de son cercueil...[1541] Le titre de la pièce de Henry Somm réfère quant à lui aux multiples métaphores amoureuses qui assimilent la passion et ses effets, au feu et à tout ce qui s'y rapporte (chaleur, flamme, brûlure, ardeur, étincelle...). La référence ironique fait résonner à la fois ce lexique poétique, tout en disqualifiant ses acceptions figurées puisque l'ultime péripétie de la saynète est un véritablement embrasement. L'ironie de ces titres trahit une vision cynique des rapports humains et une approche critique de l'âge moderne. Passion et idéal n'ont pas leur place dans ces farces noires : le feu brûle et tue, l'or s'échange et se convoite ; les individus sont aliénés et gesticulent, et comme des automates, leur mécanique peut s'enrayer :

Devant le Moulin rouge.
Elle paraît,
Il la suit,
Elle l'évite.

Elle reparaît,
Il la resuit,
Elle le reévite.

Elle rereparaît,
Il s'enflamme,
Il brûle complètement.

Un homme mort !
Mort d'amour.

Elle, souriante et sereine, poursuit nonobstant son chemin.

C'est ça, la vie !...[1542]

La disproportion de cette catastrophe finale et l'intensité de la crise en accusent l'absurdité, également suggérée par les allers-retours inexpliqués des deux figures. La saynète et son titre font écho à un « conte cruel » d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, « Sentimentalisme », où l'un des personnages, Maximilien, déplore les « natures sans échos », les « êtres inachevés » aux « cœurs violents et nuls » qui font prendre pour « de suprêmes expressions de sentiments, de simples débordements

[1541] Différentes ressources documentent cette pièce qui transpose une histoire en images parue dans la revue du Chat noir sous le même titre (*Le Chat noir*, 23 septembre 1882). Voir également les figures en zinc conservées au Musée d'art et d'industrie de Châtellerault (1998.1 jusqu'à 1998.14) et le texte de chanson imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, « *L'Âge d'or*, pantomime en un acte par Willette », imprimé à Paris, par Charles Blot à Paris, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-14876).

[1542] « *Cœur inflammable*, Henry Somm », texte imprimé dans un programme du Théâtre des ombres parisiennes pour l'Exposition universelle de Chicago, imprimé à Paris, par Léon Vanier, en 1893, exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France.

d'animalité. »[1543] La mécanisation des actions renvoie à cette toute puissance des pulsions qui fait des individus des bêtes ou des pantins.

La pièce de Sahib, *Une partie de whist*, sera longuement commentée plus loin mais on notera d'ores et déjà une même déshumanisation des personnages qui, traités comme des automates, sont condamnés à une mort aussi absurde que soudaine. Un texte de programme, le seul connu pour cette pièce, décrit ainsi les quatre joueurs :

> Quatre mystérieux sont assis autour d'une table et jouent au whist.
> Leurs physionomies sont diverses,
> Leurs gestes rapides,
> Leurs yeux étincelants de convoitise. Leurs costumes sont des plus bizarres.
> Evidemment ils appartiennent à un monde spécial, — mais lequel ?
> [...]
> .....Et d'instant en instant, on sent s'accroitre le mystère qui les enveloppe.
> Leurs physionomies deviennent plus diverses encore, leurs gestes plus rapides, leurs yeux plus brillants et plus avides.
> La bizarrerie de leurs costumes semble s'accentuer. Et bien qu'on n'entende toujours rien, on devine que leurs paroles s'envolent, de plus en plus nombreuses, pressées et violentes.
> [...]
> Horreur ! C'en est fait ! A nous ! Ils vont périr ! Personne n'aura-t-il pitié de ces insensés qui continuent à jouer au milieu des plus grands dangers ?
> Si, la Providence les a aperçus, et voici qu'elle leur vient en aide.
> Dieu soit loué ! Ils sont sauvés. Mais ils n'ont pas bougé ; ils n'ont même pas interrompu leur partie ! Leurs gestes sont de plus en plus fébriles, leurs physionomies de plus en plus diverses, leurs yeux de plus en plus diaboliques : L'homme debout surveille toujours la théière avec férocité.
> Ils s'en vont, jouant toujours avec une ardeur infernale.
> Où vont-ils ? Que s'est-il passé ?[1544]

On comprend que, même après l'assaut des pirates, la tempête et le naufrage, les quatre personnages continuent à jouer : qu'ils soient vivants ou morts, l'esquisse répétée de leurs mimiques crée une énigmatique continuité qui s'avère *in fine* comique quand le lexique infernal est utilisé et que le lecteur-spectateur comprend qu'ils sont désormais dans les limbes. L'humour noir culmine dans le trait blasphémateur qui loue la Providence, alors que la métamorphose fantastique des joueurs en dévoile la nature infernale... La tragédie du naufrage est inexistante et la catastrophe apparaît comme un non évènement car les personnages étaient déjà des êtres diaboliques et des morts-vivants : les descriptions conduisent du moins à les percevoir comme tels : yeux étincelants, brillants de convoitise, paroles pressées et violentes, mystère... *Une partie de whist* n'est pas sans faire penser à un conte d'Alphonse Allais, « Ironie », dont l'entrée en matière présente de frappantes similitudes. Ces textes brefs, qui illustrent l'art de concentrer un ressort comique et un trait d'esprit dans une formule, une

[1543] Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, « Sentimentalisme », *Contes cruels*, Calmann Lévy, 1893, p. 158.
[1544] « *Une partie de whist*, pièce en un acte et en prose par Sahib », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-14876).

situation ou une analogie, fournissaient aux collaborateurs du Chat noir une inspirante matière à retravailler en silhouettes :

> C'est dans un estaminet du plus pur style Louis-Philippe.
>
> Il est difficile de rêver un endroit plus démodé et plus lugubre.
>
> Les tables, d'un marbre jauni, s'allongent, désertes de consommateurs.
>
> Dans le fond, un vieux billard à blouses prend des airs de catafalque moisi, et les trois billes (même la rouge), du même jaune que les tables, ont des gaîtés d'ossements oubliés.
>
> Dans un coin, un petit groupe de clients, qui semblent de l'époque, font une interminable partie de dominos ; leurs dés et leurs doigts ont des cliquetis de squelettes. Par instant, les vieux parlent, et toutes leurs phrases commencent par « De notre temps… »
>
> Au comptoir, derrière des vespétros surannés et des Parfait Amour hors d'âge, se dresse la patronne, triste et sèche, avec de longs repentirs du même jaune pâle que les tables et les billes de son billard.[1545]

III.B. Romances mystiques

« Pièce en vers, d'inspiration populaire, naïve, qui traite de sujets élégiaques, amoureux et qui peut être mise en musique », la romance est initialement un poème ou une chanson. Devenu usuel, l'emploi péjoratif du terme ne retient que le caractère naïvement sentimental et mélodieux, or la romance peut être écrite dans « un style assez élevé » et traiter de sujets nobles et mélancoliques. En conservant ce premier sens peu connoté, littéraire et musical, et en l'élargissant à des pièces dialoguées, on peut considérer que plusieurs féeries écrites par les Schwabinger Schattenspiele sont des « romances » : leur fable est sentimentale, leur style orné et leur écriture versifiée, hétérométrique et assonancée accentue leur lyrisme. En revanche, les personnages, les lieux et les motifs sont familiers et directement issus des contes. La filiation romantique revendiquée par Alexander von Bernus motive d'autant plus le recours à ce terme qui réfère précisément à un ensemble de chansons, de poèmes, et de récits que les Schwabinger Schattenspiele entendaient retravailler, à l'aulne des préoccupations spirituelles et esthétiques de leur temps. La singularité de ces romances, entièrement dialoguées et divisées en scènes, réside dans leur tension vers le sacré qui rend ténue l'intrigue amoureuse et en transforme la représentation. Elles constituent un ensemble unique de textes écrits pour le théâtre d'ombres qui creusent dans une veine esthétique commune ce sillon d'un lyrisme renouvelé. Les pièces publiées sont *Vormitternacht* [avant minuit] (1907) d'Alexander von Bernus, *Der Blinde* [l'aveugle]

[1545] Alphonse Allais, « Ironie », *A se tordre*, édition établie, présentée et annotée par Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, 2002, p. 118-119.

(1907) de Will Vesper et *Wegewart* [chicorée sauvage] (1907)[1546] d'Adelheid von Sybel-Bernus. Karl Thylmann et Paula Rösler signèrent deux pièces inédites, plus ou moins complètes et raturées, dont *Liebe* [amour] (annoncée pour la saison 1908-1909), de Paula Rösler, est la plus originale et aboutie.

Les quatre pièces exploitent un ressort d'intrigue comparable. Malgré la séparation, deux personnages amoureux continuent à s'aimer : la passion persiste et les amants s'attendent, se cherchent, se ressentent malgré l'éloignement... Pour représenter cet amour qui outrepasse le monde des corps et de la raison, deux modèles sont convoqués : celui des contes de fées d'une part, où les personnages évoluent dans un monde magique ou animiste et expriment des passions primaires (le désir, la peur, le rapport à l'oubli, à la mort...), et celui de la lyrique courtoise d'autre part, où l'expression du sentiment est sophistiqué et souvent codé, où l'amant inaccessible devient une image, un être idéalisé d'étoffe divine. Dans ces féeries, le désir de l'autre change de nature et d'ampleur : il devient une passion mystique qui, liée au monde sensible et à un outre-monde impalpable, est à la fois une pulsion de vie, commune à tous les êtres animés, et un attachement spirituel, un dévouement absolu, parfois proche de la foi. Le degré de mysticisme et de spiritualisation de l'amour varie en fonction des pièces, où il prend une coloration plus ou moins chrétienne ou animiste.

La féerie d'Adelheid von Sybel-Bernus, *Wegewart* (publiée en 1907), est la seule où les amants parviennent à se rejoindre. La pièce, en alternant entre la prose et les vers, met en valeur les moments où l'émotion se dilate et excède les personnages : la versification, le symbolisme densifié et le style élevé distinguent ces séquences lyriques.[1547] L'exposition de la pièce est une renaissance : on assite à l'éveil d'un pays, enfin libéré du sort qui l'accablait. Un jeune garçon et une jeune fille se retrouvent. Jusque-là inertes et immobiles, ils se sont pourtant mutuellement ressentis et entendus :

> LA FILLE.
> Toi —
>
> LE GARÇON.
> C'était toi !
>
> LA FILLE.
> C'est toi que j'ai senti !
>
> LE GARÇON.
> Je t'ai connue dans ma solitude !
>
> *Ils se touchent avec leurs mains tendues.*
> [...]

[1546] Fleur sauvage que la langue allemande appelle « *Wegewart* », littéralement « gardienne des sentiers ».
[1547] Voir par exemple le duo lyrique du garçon et de la fille à leur réveil et les interventions de la glaneuse, du vigneron et de la Vierge. Adelheid von Sybel-Bernus, *Wegewart, Ein Märchenspiel*, Munich, Verlag der Schwabinger Schattenspiele, 1907, p. 6-7, 10. Les citations seront commentées dans le développement « Pièces-paysages » du chapitre 3, p. 607 et suiv.

LA FILLE.
Tu étais étendu, désespérément farouche, et tu m'appelais !

LE GARÇON.
Seulement te libérer vers la lumière et me vider de mon sang !

LA FILLE.
Seulement te libérer vers la lumière et disparaître !

LE GARÇON.
Seulement toi -

LA FILLE.
Toi seul !

LE GARÇON.
Et tout était fini !

LA FILLE.
Nous étions enfin libérés de la magie ![1548]

La réunion des deux amants s'opère par le mimétisme des répliques, qui se font écho et convergent dans le « nous » [*wir*] de la dernière réplique. Les didascalies indiquent que le dialogue lyrique se prolonge dans le jeu de scène où les corps de plus en plus proches se touchent et s'enlacent enfin (« Ils

---

[1548] « *MÄDCHEN.*
Du —
KNABE.
Du warst es !
MÄDCHEN.
Dich habe ich gefühlt !
KNABE.
Dich habe ich gewusst in meiner Einsamkeit !
Sie berühren sich mit den ausgestreckten Händen.
[...]
MÄDCHEN.
Du lagst verzweifelnd wild und riefst nach mir !
KNABE.
Nur dich zum Licht erlösen und verbluten !
MÄDCHEN.
Nur dich zum Licht erlösen und vergehn!
KNABE.
Nur dich —
MÄDCHEN.
nur dich !

KNABE.
Und alles war vorbei !

MÄDCHEN.
Da wurden endlich wir des Zaubers frei ! » Adelheid von Sybel-Bernus, *Wegewart, Ein Märchenspiel*, Munich, Verlag der Schwabinger Schattenspiele, 1907, p. 6-8.

se touchent avec les mains tendues » [*sie berühren sich mit den ausgestreckten Händen*], « ils s'étreignent » [*sie umarmen sich*]). Les jeunes amants sont pourtant à nouveau séparés : le garçon, qui est prince, doit rentrer, et la jeune fille, tout en craignant qu'il ne l'oublie (« quand ta mère te baisera les yeux, tu m'oublieras »[1549] [*wenn deine Mutter dir die Augen küsst, wirst du mich vergessen*]), promet de l'attendre avant de se métamorphoser :

> Je t'attendrai sur le chemin.
> Je connais une phrase des anciens,
> On l'appelle bénédiction dans le tourment de l'attente :
>
> > Paisible mon cœur, un calice de fleur
> > T'enveloppe, si grand et pur,
> > Le vent et les intempéries ne te font pas peur,
> > Personne ne peut briser ta fleur,
> > Attends, le temps passe
> > Une fois dans l'éternité.
>
> *Elle s'enfonce, une fleur de chicorée sauvage se dresse.*[1550]

Une glaneuse et un vigneron passent, suivis de la Vierge qui s'adresse à la fleur pour qu'elle ne perde pas espoir. Le jeune garçon reparaît mais il semble égaré : « Je dois chercher, chercher mais je ne sais pas quoi ! » [*suchen muss ich, suchen und weiss nicht was*][1551] Pourtant quand il s'approche de la fleur, le désir se ravive :

> LE GARÇON *(s'approchant de la fleur de chicorée sauvage)*.
> Si seulement j'étais mort ! Ou bien pierre immobile, qui ne sent rien, qui ne sait rien ! Qui se repose ici dans l'herbe, près de cette fleur ! Elle est si belle que je n'ai jamais rien vu de tel, si belle que je ne peux plus m'en séparer ![1552]

La pièce s'achève avec le réapparition de la jeune fille qui se métamorphose à nouveau. Cette fable de conte merveilleux fournit les motifs et le décor propices à une représentation simple et imagée des

---

[1549] *Ibid.*, p. 9.
[1550] « *Am Weg hier will ich deiner warten.*
Ich weiss ein Sprüchlein von der Ahne her,
Heilsegen nannte sies in Harrens Qual :

> *Still mein Herz, es hüllt dich ein*
> *Blumenkelch, so gross und rein,*
> *Wind und Wetter sehrt dich nicht,*
> *Keiner deine Blüte bricht,*
> *Warte du, es geht die Zeit*
> *Einmal in die Ewigkeit.*

Sie versinkt, eine Wegewartblüte steigt auf. » *Ibid.*, p. 9.
[1551] *Ibid.*, p. 11.
[1552] « *KNABE* (geht auf die Wegewartblüte zu).
Wäre ich tot ! Oder ein Stein, der stille liegt, nichts
Fühlt, nichts weiss ! Der hier im Gras bei dieser
Blume ruhte ! Die ist so schön, wie ich nie etwas sah,
So schön, dass ich mich nicht mehr von ihr trennen kann ! » *Ibid.*, p. 13.

émotions tout en permettant l'élaboration d'un symbolisme plus dense qui étoffe l'amour humain de mystère et de spiritualité. La symbolique du cœur qui traverse la pièce en est un exemple : elle se noue d'abord autour du motif de la pierre qui symbolise le cœur dur et insensible des êtres ensorcelés : « Il y avait si longtemps que c'était immobile autour de ma pierre, / Depuis que j'ai été ensorcelé [...]. »[1553] Avant sa métamorphose, la jeune fille évoque le cœur éternel, protégé par le calice d'une fleur, « si grand et si pur », auquel la glaneuse, allégorie de l'été, fait aussi allusion : « Le vent vient du Nord avec violence, / Qui va en marchant, / Qui se tient en veillant, / Qu'il garde son cœur à l'abri de la peur et de la souffrance. »[1554] La chaîne symbolique s'achève avec l'intervention de la Vierge qui décrit la lumière émanant des cœurs ressuscités :

> Le monde est profondément voilé,
> Mais une lueur brillante
> Entre dans tous les cœurs,
> Car le moment est venu.
>
> Toi, fleur abandonnée,
> Dans la splendeur du paradis
> J'ai pensé à toi,
> Je veux envelopper ton cœur.
>
> Pour moi, tu ne dois pas te décourager
> Dans ta grande fidélité,
> Tu attendras sans cesse,
> Tu porteras la couronne ![1555]

Par ses mots, la Vierge file l'image du cœur rayonnant : en voulant l'embrasser (l'étreindre ou l'envelopper [*umfassen*]), le Vierge transmet à la fleur et au cœur qu'elle abrite la « splendeur du paradis » [*Paradieses Pracht*]. L'amour, qui anime les deux personnages, les dépasse car il est commun

---

[1553] « *Es war so lange still um meinen Stein, / Seit ich im Zauber siel.* » *Ibid.*, p. 6.
[1554] « *Von Norden kommt mit Weh der Wind gefahren, / Wer wandernd geht, / Wer wartend steht, / Der soll sein Herz vor Furcht und Leid bewahren.* » *Ibid.*, p. 10.
[1555] « *Die Welt liegt tief verhüllet,*
Doch geht ein lichter Schein
In alle Herzen ein,
Da nun die Zeit erfüllet.

Du Blume ganz verlassen,
In Paradieses Pracht
Hab ich an dich gedacht,
Dein Herz will ich umfassen.

Du sollst mir nicht verzagen
In deiner grossen Treu,
Sollst harren ohne Neu,
Die Krone wirst du tragen ! » *Ibid.*, p. 11.

à tous les cœurs qui s'éveillent et s'apparente à la foi. Outre la symbolique du cœur, le thème de l'attente permet aussi de rapprocher la foi religieuse et la fidélité amoureuse.

Dans *Der Blinde* (publiée en 1907) de Will Vesper et *Liebe* (annoncée pour la saison 1908-1909) de Paula Rösler, les amants ne réussiront jamais à se retrouver : ils ressentent leur présence mutuelle, s'aperçoivent, s'entendent mais ne se toucheront plus. A la recherche d'Arsina qui l'a quitté (« Arsina, ma belle, entends-je tes pas ? / Où es-tu allée ? »[1556]), l'aveugle poursuit à tâtons, à travers les bois, sa bien-aimée. Le corps féminin que l'homme pouvait toucher se désincarne dans le souvenir. La première tirade du personnage suit cette progression, du corps touché à l'image érotisée. Les formes corporelles sont comparées aux Ecritures saintes et le siège sensible qu'est le cœur palpitant est assimilé à l'écrin sacré où paraît l'icône de la femme :

> Ah ! mes mains ont été habituées
> A lire les Saintes Écritures de ton corps,
> Jadis, quand j'étais jeune, beau et voyant.
> [...]
> Mon cœur, Arsina, était une cathédrale
> Irradiée par un fleuve rouge et sacré,
> Et de l'autel d'or se détachait ta sainte image.[1557]

L'être désiré se laisse ensuite deviner à travers les figures féminines qui paraissent (une fillette, une femme, une mère, une vieille femme) sans qu'aucune indication explicite ne permette de les reconnaître. A défaut de paraître sous des traits identifiés, Arsina s'incarne dans les mots du personnage, jusqu'à sa dernière réplique quand la vielle femme paraît : « Ô félicité, je sens le cœur d'Arsina. »[1558]

[1556] « *Arsina, Schöne, hör ich deine Füsse ?* / *Wo gingst due hin ?* » Will Vesper, *Der Blinde, Ein Narrenspiel*, Munich, Verlag der Schwabinger Schattenspiele, 1907, p. 3.

[1557] « *Ach meine Hände sind gewöhnt gewesen*
Von deinem Leibe Heilige Schrift zu lesen,
Einst als ich jung und schön und sehend war.
[...]
Mein Herz, Arsina, war ein Dom
Durchstrahlt von rotem, heiligem Strom,
Und von dem goldnen Altare hoch
Dein heilig Bild sich niederbog.
Arsina, ich war wie ein Kind so dumm,
Hing dir Gottes blauen Mantel um,
Ein Dunst um dich von Rauch und Traum,
Du konntest gehn, ich merkte es kaum,
Tastend in bunten Finsternissen,
Anbeter von Teppichen und von Kissen,
Von Farb und Licht und Tuch und Hülle.
Arsina ! » *Ibid.*, p. 3-4.

[1558] « *O Seligkeit, ich spür Arsinas Herz.* » *Ibid.*, p. 13.

La présence de l'autre ressentie de loin ou intériorisée pour endurer l'attente, sublimée par la séparation, est également au cœur de *Liebe*, la pièce de Paula Rösler qui propose une féerie parsemée de symboles religieux et une variation très libre autour du conte de *La Petite Sirène*. On retrouve les thèmes de l'attente et de l'amour, entre une jeune fille [*Mädchen*] et un jeune roi [*junge König*], qui outrepassent le monde physique. Les six scènes qui constituent la pièce se déroulent successivement sous l'eau et à la surface. La pièce s'ouvre avec le monologue élégiaque de la jeune femme défunte. Elle est dans un jardin sous-marin, son corps est couvert de bijoux et de parures précieuses : « J'étais un être humain. Cela sonne comme ce qu'on entend derrière un mur, comme quelque chose de délicieux qui n'est plus. »[1559] Elle attend de voir passer le navire du jeune roi. Ses regrets introduisent l'analepse de la scène suivante où un jardin de roses se substitue aux algues et aux coraux. Lyrique, mais déjà teinté de mélancolie, le dialogue entre les deux jeunes amants déploie sa dialectique entre l'évidence de l'union et la nécessaire séparation. Le souvenir s'efface et les deux scènes qui suivent se réancrent dans l'espace-temps de la jeune fille, celui de l'attente où elle se décrit comme la princesse d'un monde silencieux, de poissons aveugles et de cadavres... Dans ces limbes sous-marines, d'autres « ombres » expriment leur regret ou de la culpabilité et attendent le repos. L'amante défunte disparaît dans la dernière scène où elle n'est plus qu'une voix tandis que passe à la surface le navire du jeune roi où il est « accoudé à la rambarde et regarde dans l'eau »[1560]. Comme le garçon dans *Wegewart*, le jeune roi cherche hagard (« il me semble avoir perdu quelque chose ici »[1561]), il perçoit les palpitations sous l'eau, une rose blanche, mais il poursuit sa route, seul dans le monde humain, tandis que la jeune fille réaffirme l'éternité de leur amour. La lumière et les fleurs dans cette pièce symbolisent la porosité entre les deux mondes et accompagnent l'expression d'un sentiment qui unit les deux personnages malgré la séparation des corps. Les roses sont présentes en abondance dans le jardin terrestre de la deuxième scène[1562], la seule où les deux amants paraissent côte à côte. La jeune fille y évoque « la douceur du printemps précoce »[1563] et le prince lui répond (scène 2) :

> Quand tu es avec moi, tout est plus agréable, ma petite.
> Les fleurs s'offrent aussi. Le vent
> Les effeuille.[1564]

[1559] « *Ich war ein Mensch. Das klingt wie hinter Mauern, / Wie etwas Köstliches, das nicht mehr ist.* » Paula Rösler, *Liebe, Ein Schattenspiel*, tapuscrit inédit, daté de 1907, conservé au Münchner Stadtmuseum, p. 1.
[1560] « Sur un bateau. On voit un bout de mer en bas. Le jeune roi est accoudé à la rambarde et regarde dans l'eau. » [*Auf einem Schiff. Man sieht unten ein Stück von der See. Der jung König lehnt am Bordrand und sieht ins Wasser.*] *Ibid.*, p. 5.
[1561] « *Nun ist es mir, als ob ich etwas hier verloren hätte.* » *Ibid.*, p. 6.
[1562] « La scène se transforme en un jardin avec beaucoup de roses. » [*Die Scene verwandelt sich in einen Garten mit viel Rosen.*] *Ibid.*, p. 1.
[1563] « *Die Zärtlichkeit des ganzen frühen Frühlings* […]. » *Loc. cit.*
[1564] « *Bist du bei mir, ist alles wärmer Kind.*

La métaphore est filée dans le dernier monologue de la jeune fille qui s'assimile à son tour à une fleur, lumineuse sur terre, obscurcie et invisible sous l'eau (scène 5) :

> Ma pauvre vie était celle d'un arbuste lumineux,
> Toutes ses fleurs n'étaient que pour lui,
> Seulement pour le roi, mon jeune seigneur.
> Et cela restera toujours. Mon amour s'élève
> Des profondeurs obscures, et fleurit en saignant.
> Mais cette mer, avec sa froide bonté
> Est sans consolation. Et son calme serein
> Couvre de silence toute pensée, toute action.[1565]

C'est à nouveau sous forme d'une rose que la jeune fille apparaît à la surface aux yeux de son bien-aimé (scène 6) :

> LE JEUNE ROI.
> Suis-je le dernier à veiller ? —
> Comme cette nuit est douce et étrange.
> Il m'a semblé que l'eau reflétait une rose,
> Tendre et blanche....
> Le matin arrive bientôt.
> La journée sera chaude.[1566]

Les fleurs, associées à la lumière, frémissent et s'animent comme le feu, et font le lien entre les deux mondes (scène 6) :

> LE JEUNE ROI *(seul).*
> J'ai autrefois coupé des fleurs près des fontaines
> De mon parc le soir, la nuit d'été
> S'étendait sous un dais bleu brodé d'or,
> Dans un souffle doux leur splendeur rafraîchissait.
>
> C'était si calme ; seule ma lampe vacillait
> Et la flamme jaune fredonnait le même chant
> Dans une nuit qui racontait en silence :

Die Blumen schenken auch. Der Wind
Entblättert sie. » *Ibid.*, p. 2.

[1565] « *Mein armes Leben war ein heller Strauch,*
Und alle Blüten waren nur für ihn,
Nur für den König, meinen jungen Herrn.
Und das bleibt immer. Meine Liebe hebt
Aus dunklen Tiefen blutend ihre Blüte.
Doch dieses Meer mit seiner kühlen Güte
Ist ohne Trost. Und sein gelassnes Ruhn
Schweigt über allem Denken, allem Tun. » *Ibid.*, p. 5.

[1566] « *DER JUNGE KÖNIG.*
Bin ich der Letzte, der noch wacht ? —
Wie süss und seltsam redet diese Nacht.
Es war mir so, als spiegelte im Wasser eine Rose,
Zärtlich und weiss...
Nun kommt der Morgen bald.
Der Tag wird heiss. » *Ibid.*, p. 7.

« Nous étions des jeunes filles pâles,
Et nous t'avons offert nos âmes ignorantes
Et notre sang sombre et lourd de sommeil.
Nous étions des jeunes filles pâles — vers les morts
Nos vœux hâtifs sont maintenant partis.
Qu'est-ce qui fait frissonner tes joues aujourd'hui ?
Nous glissons fraîchement dans la nuit d'été
Et nous dansons devant toi, main dans la main,
Un jeu d'ombres sur un mur doré. — »[1567]

Dans ces passages, les fleurs et la lumière recomposent et nuancent l'opposition entre le monde humain qu'illumine et réchauffe le soleil et l'outre-monde pâle et froid où nagent les ombres. Les âmes circulent, des corps aux fleurs, de l'eau à l'air, comme des ombres, sous-marines dans la quatrième scène (où « deux ombres » [*zwei Schatten*] dialoguent) et aériennes dans ce passage. Ce souvenir du jeune roi est un condensé des motifs symboliques de la pièce et de la vision de l'amour spirituel qui s'y esquisse et s'y explicite à la fin. Arbuste fleuri et lumineux qui murmure et éclaire l'amant à la surface, à l'instar du buisson ardent où Moïse voit et entend son Dieu[1568], l'amante est une fleur dolente sous l'eau qu'illumine à son tour le visage christique de l'amant (scène 6) :

LA JEUNE FILLE *(invisible sous l'eau, on n'entend que sa voix.)*
[...]
Je te sens tout entier. Et mon âme aussi,
Que tu illumines si étrangement de ta lumière,
Elle est à toi, intime et dévouée,
Et te salue fidèlement comme autrefois. —
Dans l'éclat d'un matin lointain, un ange bienheureux
Chante sur notre détresse.
Ce que tu es pour moi : ô plus que le sang et le pain,
La grandeur et l'éternité, la gratitude et la lumière. —

[1567] « *DER JUNGE KÖNIG* (allein).
Ich brach einst Blüten bei den Brunnenbecken
In meinem Park am Abend, Sommernacht
Lag unter blauen goldgestickten Decken,
In weichem Atmen kühlte ihre Pracht.

Es war so still ; nur meine Lampe schwelte
Und sang mit gleichem Summen gelber Flamme
Durch eine Nacht, die leis erzählte:

'Wir waren blasse Mädchen, und wir boten
Dir willig unsre wissenlosen Seelen
Und unser schlummerschweres dunkles Blut. —
Wir waren blasse Mädchen — zu den Toten
Sind unsre jähen Wünsche nun gegangen.
Was läuft heut Schauer über deine Wangen ?
Wir gleiten kühl so durch die Sommernacht
Und tanzen dir vorüber Hand in Hand,
Ein Schattenspiel auf goldbespannter Wand. —' » *Ibid.*, p. 6.
[1568] Livre de l'Exode, chapitre 3, 1-12.

Lointain et transfiguré, ton visage apparaît tranquille
Au-dessus de nous et de notre pâle monde.
Je t'aime, je t'aime. Et mon âme garde
Ton image en elle pour l'éternité.[1569]

Cette exaltation d'un amour spirituel, qui ne conserve que les sensations les plus volatiles (murmures, fraîcheur, parfums, tremblements...) et qui, en le sublimant, désincarne l'être aimé, peut prendre des inflexions moins religieuses. Dans *Vormitternacht* (publiée en 1907), Alexander von Bernus reprend la dichotomie entre le corps et l'âme mais en y ajoutant une dimension psychanalytique. La pièce représente un homme malade et une femme fiévreuse, que l'on devine amants et que la vie a séparés. Leurs scènes respectives sont chacune précédée par l'apparition d'un double fantomatique :

[scène 2]
La nuit avant minuit. Une chambre. Une porte à droite et à gauche, au milieu un lit, une armoire, des chaises. Sur le lit est allongé un malade dont le deuxième moi est apparu auparavant détaché du corps. Le malade est en proie à une forte fièvre. Au pied de son lit, tourné vers lui, immobile et fantomatique, flotte à nouveau la silhouette de son deuxième moi, presque comme son double. Il n'y a personne d'autre dans la chambre.

[scène 3]
Une nuit avant minuit. Un salon. La femme, dont le deuxième moi était auparavant détaché du corps, s'est endormie dans un fauteuil. En face d'elle, sa fille, à moitié adulte, regarde sa mère. La femme sort de son sommeil.[1570]

Ces doubles ont déjà paru dans la première scène, dans un préambule onirique, peu intelligible, certainement déroutant pour le public :

[1569] « *Das Mädchen* (unsichtbar unter dem Wasser, man hört nur ihre Stimme.)
[...]
Ich fühl dich ganz. Und meine Seele,
Die du so fremd mit deinem Licht erhellt,
Sie ist dein eigen innig und geneigt,
Und grüsst dich treu wie einst. —
Im Leuchten eines fernen Morgens geigt
Ein Engel selig über unsrer Not,
Was du mir bist : oh mehr als Blut und Brot,
Hoheit und Ewigkeit und Dank und Licht. —
Fern und verklärt steht ruhig dein Gesicht
Hoch über uns und unsrer blassen Welt.
Ich hab dich lieb. Und meine Seele hält
Dein Bild für jede Ewigkeit verschlossen. » *Ibid.*, p. 6.

[1570] Scène 2 : « Vormitternacht. Ein Zimmer. Rechts und links eine Türe, in der Mitte ein Bett, Schrank, Stühle. Auf dem Bette liegt ein Kranker, dessen zweites Ich zuvor vom Leibe losgelost erschien. Der Kranke ist in schwerem Fieber. Am Fussende seines Bettes, ihm zugekehrt, regungslos und schemenhaft, schwebt wieder der Umriss seines zweiten Ichs, fast wie sein Doppelgänger. Sonst ist niemand in dem Zimmer. » Alexander von Bernus, « Vormitternacht, Ein Schattenspiel der Seele», *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 99.
Scène 3 : « Vormitternacht. Ein Wohnzimmer. Die Frau, deren zweites Ich zuvor vom Leibe losgelöst erschien, lehnt in einem Sessel eingeschlafen. Ihr gegenüber sitzt ihre halberwachsene Tochter, die Mutter betrachtend. Die Frau fährt aus dem Schlafe auf. » *Ibid.*, p. 102.

La nuit avant minuit. Le vide. Les silhouettes d'un homme et d'une femme apparaissent soudainement.

LA FIGURE MASCULINE.
Ici, tu es à nouveau à moi, entièrement à moi.

LA FIGURE FEMININE.
Nous nous retrouvons dans le même être.
[...]

LA FIGURE MASCULINE.
Mais je ne t'ai jamais oubliée.

LA FIGURE FEMININE.
Je le sais bien.

LA FIGURE MASCULINE.
Seul mon corps t'a oubliée.

LA FIGURE FEMININE.
Et toi, mon sang.

LA FIGURE MASCULINE.
Le corps et le sang ne font qu'un — le papillon, le baiser et l'arbre
Habitent tous un seul soir.[1571]

Le rapport entre ces deux apparitions, les deux amants fiévreux et leur double, n'est jamais explicité mais, il se devine, et le spectateur peut tisser librement des liens. La pièce ne lève pas non plus les doutes sur l'identité des deux personnages et leur relation : le malade hallucine la présence d'une femme aimée et la femme rêve puis hallucine celle d'un homme aimé. Le diagnostic qui clôt la pièce invite à interpréter la fusion du préambule comme un pur fantasme : « Toi aussi, tu devrais te coucher,

[1571] « Vormitternacht. Die Leere. Der Umriss einer männlichen und einer weiblichen Gestalt tauchen plötzlich auf.
DIE MÄNNLICHE GESTALT.
Hier bist du wieder mein, ganz mein.
DIE WEIBLICHE GESTALT.
Wir einen uns im gleichen Sein.
DIE MÄNNLICHE GESTALT.
So lang — es war ein müdes Stück.
DIE WEIBLICHE GESTALT.
Nun fliesst das vordere Licht zurück.
[…]
DIE MÄNNLICHE GESTALT.
Doch ich vergass dich nie.
DIE WEIBLICHE GESTALT.
Ich weiss es gut.
DIE MÄNNLICHE GESTALT.
Mein Leib vergass dich nur.
DIE WEIBLICHE GESTALT.
Und dich mein Blut.
DIE MÄNNLICHE GESTALT.
Leib — Blut sind eines — Falter Kuss und Baum
Sie haben all in einem Abend Raum. » *Ibid.*, p. 97-98.

tu as l'air absente / Et malade, mère... », « Il vente et il pleut. / Tu as de la fièvre — est-ce que j'envoie chercher le médecin ? »[1572] L'ingrédient fantastique est sensible, le cadre rationnel étant fourni par le constat psychiatrique. Si la part de surnaturel prime toujours dans les pièces des Schwabinger Schattenspiele, Alexander von Bernus y mêle souvent une composante psychanalytique, dans laquelle sa vision mystique ne se résorbe pas mais prend une dimension érotique.

A la marge de cet ensemble, en raison de sa longueur, du nombre bien plus conséquent de personnages et de l'envergure cosmique qu'y prend la représentation du désir, la pièce *Pan* (publiée en 1907) se fonde aussi sur une fable de féerie sentimentale. Son déploiement mystique est sensiblement plus syncrétique que dans les pièces précédemment commentées. *Pan* représente le solstice d'été et l'éveil de l'amour entre deux jeunes filles et leurs potentiels amants. La passion naissante reste inassouvie mais elle est décuplée par la pulsion de vie qui anime magiquement tous les êtres. Le feu symbolise cette vitalité diffuse : il est invoqué par le dieu Pan en préambule[1573] et intimement ressenti par les jeunes filles à la fin de la pièce (scène 4) :

> LA JEUNE.
> Je me sens si étrange et ensorcelée,
> Et ce depuis que nous avons quitté la sorcière,
> Je sens un flux chaud dans mon corps
> Jusqu'au bout des doigts...
>
> L'AINEE.
> Et moi,
> J'ai envie de caresser le prince et de le serrer dans mes bras
> Et de l'embrasser à m'en faire mal aux lèvres.
>
> LA JEUNE.
> J'ai l'impression qu'un feu me consume.[1574]

[1572] « *DIE TOCHTER. Du solltest dich auch legen, du siehst hohl / Und krank aus, Mutter...* », « *DIE TOCHTER. Es stürmt und regnet. / Du fieberst — ob ich nach dem Arzte sende ?* » *Ibid.*, p. 103, 105.

[1573] « PAN. Rougis jour de la Saint-Jean ! [...] / Fais jaillir l'étincelle de la pierre, / Jusqu'à ce que le minuit lunaire / Eteigne toutes les flammes. [...] *(Les esprits se dispersent. Pan frappe une pierre avec son bâton. L'esprit du feu jaillit.)* PAN. Attise et allume dans chaque région / Des feux joyeux dans le bleu de la nuit ! *(L'esprit du feu s'échappe).* » [*PAN. Röte dich Johannistag ! / Bereite die Feier / Und löse den Schleier, / Der auf dem Unsichtbaren lag. / Enthülle Bach und Blume und Baum, / Erfülle dem Wachen im Flug den Traum, / Zeige freier / Das Sein im Schein, / Schlage den Funken aus dem Stein, / Bis die mondliche Mitternacht / Alle Flammen erlöschen macht.* […] (Die Geister zerstreuen sich. Pan schlägt mit seinem Stab auf einen Stein. Der Feuergeist springt hervor.) *PAN. Schüre und zünde in jeglichem Gau / Freudige Feuer dem nächtlichen Blau !* (Der Feuergeist entweicht.)] Alexander von Bernus, « Pan, Romantisches Schattenspiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 59-60.

[1574] « *DIE JÜNGERE.*
Ich fühl mich so seltsam und wunderlich,
Es kam seit wir die Hexe verliessen,
Ich spüre im Körper ein heisses Fliessen
Bis in die Fingerspitzen...
DIE ÄLTERE.
Und ich,

Alors que l'esprit des fleurs et celui du feu se propagent, l'éveil du désir conduit les jeunes filles chez la sorcière (scène 1) :

> Si nous osons aller chez elle de nuit,
> Elle nous montrera de loin notre époux,
> Allant et venant sans dire un mot.[1575]

Les couples ne se concrétisent pas, les trajectoires se frôlent et les hommes ne resteront que des ombres et des fantasmes pour les deux jeunes filles. L'un des époux est le pêcheur qui intervient à la deuxième scène, l'autre est le prince, aperçu dans la même scène sous la forme d'un poisson puis dans une pantomime (scène 2) :

> L'AINEE.
> Et l'écho gémit.
> Il faut se dépêcher, il fera bientôt nuit.
>
> LA JEUNE.
> Si seulement il ne faisait pas si sombre dans la forêt !
> *(Les deux s'en vont.)*
>
> *La scène reste vide pendant un moment. Puis, dans la profondeur du crépuscule, un château se dresse au bord du lac. Une étrange musique retentit. Le poisson, qui a retrouvé sa forme humaine à la demande du pêcheur, sort de l'eau — un prince richement paré passe à cheval. La musique s'éteint.*[1576]

Le pêcheur et le prince n'interviennent que dans cette scène, la deuxième. Leurs doubles fantomatiques sont invoqués par la sorcière avant d'être fantasmés par les jeunes filles. Les personnages ne se rencontrent donc jamais. L'acmé de cette quête déceptive et irréelle correspond à la scène métathéâtrale chez la sorcière :

> *La sorcière commence la cérémonie par des signes incantatoires. Le ciel s'assombrit. Des lumières bleues étincellent. La nuit redevient noire. On entend une musique lointaine et énigmatique. Celle-ci s'assourdit et la sorcière parle en chantant avec un ton solennel :*

Ich möchte den Ersten liebkosen und herzen
Und küssen, dass mich die Lippen schmerzen.
DIE JÜNGERE.
Mir ist, ein Feuer verzehre mich. » *Ibid.*, p. 92.

[1575] « *Wenn wir die Nacht uns zu ihr trauen,*
Lässt sie uns von fern dem Bräutigam schauen,
Der kommt und geht und spricht kein Wort. » *Ibid.*, p. 67.

[1576] « *DIE ÄLTERE.*
Und das Echo ächzt.
Wir müssen eilen, es dunkelt bald.
DIE JÜNGERE.
Wärs nur nicht so finster in dem Wald !
(Beide ab.)
Die Szene bleibt eine Zeitlang leer. Dann hebt sich im tiefen Abendrot am letzten Rande des Sees ein Schloss empor. Es tönt eine fremde Musik. Der Fisch, der auf den Wunsch des Fischers wieder seine menschliche Gestalt bekam, entsteigt dem Wasser — ein reich geschmückter Prinz reitet vorüber. Die Musik verklingt. » *Ibid.*, p. 80.

La nuit a saisi le cœur du jour et l'a arraché
Pour le jeter dans les ténèbres.
Elle réveille et accomplit
Ce que la lumière cache.
La nuit a donné le sort et le pouvoir.
La lumière est obscurité et l'obscurité est lumière.
Je sens que quelqu'un est là :
Jeune fille, brise ton peigne,
Appelle trois fois ton époux !

L'AINEE.
Je t'appelle, je t'appelle, je t'appelle, fiancé !

Celui qu'on appelle apparaît soudain en arrière-plan, fantomatique mais bien cerné. Il a les traits et la silhouette du pêcheur, mais il est richement vêtu et paré. Il reste immobile. Les filles aussi regardent fixement l'apparition.

LA SORCIERE.
Ne le retiens pas plus longtemps près de toi,
Lève la main, cela rompt le charme.

La jeune fille obéit à la consigne. Au même moment, l'image disparaît.[1577]

Le rite prend la forme d'un jeu d'ombres : les didascalies décrivent un théâtre de silhouettes où, sous les yeux des jeunes filles, des ombres paraissent « fantomatiques mais bien cernées ». En déclinant les

[1577] « Die Hexe beginnt die Zeremonie mit beschwörenden Zeichen. Der Himmel verfinstert sich. Bläuliche Lichter zucken blitzhaft auf. Wieder Hart sich die Nacht. Eine ferne rätselhafte Musik wird hörbar. Diese verklingt und die Hexe spricht halb singend in feierlichem Ton :

Die Nacht griff dem Tag ans Herz und riss
Es ihm aus und warfs in die Finsternis.
Die weckt und wirkt
Was das Licht verbirgt.
Die Nacht
Gab Bann und Macht.

Hell ist dunkel und dunkel ist hell —
Ich fühle, Einer ist zur Stell :
Jüngferlein du, zerbrich deinen Kamm,
Rufe dreimal den Bräutigam !

DIE ÄLTERE.
Ich rufe dich, rufe dich, rufe dich, Trautgesell !

Der Gerufene erscheint im Hintergrunde plötzlich, geisterhaft doch klar umrissen. Er trägt die Züge und Gestalt des Fischers, nur ist er reich gekleidet und geschmückt. Er steht regungslos. Auch die Mädchen sehen starr auf die Erscheinung.

DIE HEXE.
Halt ihn nicht länger bei dir an,
Hebe die Hand, das löst den Bann.

Das Mädchen befolgt die Weisung. Im gleichen Augenblicke ist das Bild verschwunden. » *Ibid.*, p. 86-87.

dichotomies entre le jour et la nuit, la clarté et l'obscurité, ce qui apparaît et ce qui est caché, l'incantation de la sorcière charge symboliquement la mise en abyme. Le dernier dialogue entre les deux jeunes filles fournit quelques clefs de lecture :

L'AINEE.
Voici l'endroit où, ce matin,
Je t'ai fait sortir de tes rêveries et de tes doux soucis,
Mais voilà que la petite est destinée
A ce qu'un prince la prenne pour princesse.
Il faut donc s'incliner et se prosterner devant toi ?
Pavaneras-tu de manière princière ?
Vêtue de velours et de soie avec une traîne qui froufroute
Tu montes un escalier de marbre
Jusqu'à l'étang du parc, où, au son des flûtes et des violons,
Sur une surface scintillante, un rameau se balance.

LA JEUNE.
Tu vas enfin arrêter de dire des bêtises !
Crois-tu vraiment ce que la sorcière nous a fait miroiter ?
Tout cela n'est que tromperie et mensonge.

L'AINEE.
Si seulement je savais si c'est le pêcheur
Qui s'est présenté à moi, la figure et les traits
Ressemblaient à un cheveu près aux siens,
Mais sa robe était lourde et somptueuse,
La lune claire de minuit brillait.

LA JEUNE.
Je me sens si étrange et ensorcelée,
Et ce depuis que nous avons quitté la sorcière,
Je sens un flux chaud dans mon corps
Jusqu'au bout des doigts...

L'AINEE.
Et moi,
J'ai envie de caresser le prince et de le serrer dans mes bras
Et de l'embrasser à m'en faire mal aux lèvres.

LA JEUNE.
J'ai l'impression qu'un feu me consume.[1578]

[1578] « *DIE ÄLTERE.*
Hier ist die Stelle, wo ich am Morgen
Dich schreckte aus Sinnen und süssen Sorgen —
Und sieh, dem Fräulein ist bestimmt,
Dass sie ein Prinz zur Prinzessin nimmt.
Da muss man sich wohl vor dir beugen und neigen ?
Da wirst du dich wohl recht Fürstlich zeigen ?
In Sammt und Seide mit rauschender Schleppe
Schreitest du eine marmorne Treppe
Zum Teich im Park, wo bei Flöten und Geigen
Auf flimmernder Fläche ein Rahn sich schaukelt…

Cet échange donne encore davantage de sens à l'interprétation métaréflexive de la scène chez la sorcière : on comprend que la mise en abyme assimile le théâtre d'ombres à un medium susceptible de rendre visible ce qui a trait au désir et aux fantasmes, à l'inconscient et au rêve.

En parfaite adéquation avec l'étoffe impalpable des ombres, ces pièces qui subliment l'amour en le déployant au-delà des corps et en lui donnant une résonnance cosmique, confondent l'élan spirituel et la sensualité, le divin et le psychique. La singularité de leur lyrisme réside dans la sensualité de l'expression : elle manifeste la persistance du désir charnel malgré son extension au-delà des individus. Même le lyrisme religieux du mystère d'Alexander von Bernus, *Heiliges Spiel* [jeu sacré] (publié en 1910), qui est la pièce la moins originale et la plus codifiée des Schwabinger Schattenspiele, prend ponctuellement des accents plus sensuels. Parmi les variations poétiques ajoutées au texte biblique, l'érotisme ténu de certains vers apparaît comme une véritable signature stylistique de l'auteur. La prière de Marie, ajoutée par Alexander von Bernus, développe significativement la tension entre désir et foi que le texte biblique ne laisse que supposer :

> MARIE *(agenouillée au soleil).*
> Ô Eternel, qui m'a élevée,
> Mon cœur est sans crainte.
> Seigneur bien-aimé, je rougis encore
> Devant toi, dans la prière !
>
> Le désir, oui, le désir précoce,
> Tu l'as assouvi en moi,
> Mais je suis mille fois plus ardente
> A cause de la douleur qui enfle.

DIE JÜNGERE.
Willst du von dem Unsinn endlich schweigen !
Glaubst gar, was die Hexe uns vorgegaukelt !
Das ist doch alles blos Trug und Lüge.
DIE ÄLTERE.
Wüsst ich nur ob es der Fischer war,
Der sich mir zeigte, Gestalt und Züge
Glichen den seinen auf ein Haar,
Aber sein Kleid war schwer und prächtig,
Der Mond schien klar und mitternächtig.
DIE JÜNGERE.
Ich fühl mich so seltsam und wunderlich,
Es kam seit wir die Hexe verliessen,
Ich spüre im Körper ein heisses Fliessen
Bis in die Fingerspitzen...
DIE ÄLTERE.
Und ich,
Ich möchte den Ersten liebkosen und herzen
Und küssen, dass mich die Lippen schmerzen.
DIE JÜNGERE.
Mir ist, ein Feuer verzehre mich. » *Ibid.*, p. 91-92.

Vois-moi aujourd'hui
Plus bouleversée que jamais.
Ô Dieu, Toi qui es tout sensible,
Qu'est-ce que Tu m'as fait ?

Je sais seulement que je crois,
Mais sinon, je suis malade,
Je suis comme une colombe,
Qui s'est abreuvée au soleil.[1579]

Dans ce mystère, comme dans les autres pièces des Schwabinger Schattenspiele, les composantes chrétiennes (figures et épisodes issus de la Bible) n'ont aucune valeur dogmatique ou morale. Elles contribuent à l'expression d'une spiritualité mystique qui, riche et syncrétique, se manifeste à la fois dans l'animisme de *Pan* et le christianisme cosmique de *Heiliges Spiel* :

ELISABETH. [s'adressant à Marie]
En toi, dans ton cœur
Il a mis le fruit
Qui a la force des étoiles
Et qui bientôt fera bouger le monde.[1580]

Dans ce quatrain, le mystère de la procréation et celui de l'étoile se rejoignent, l'enfant divin étant assimilé à l'astre qui guidera les bergers. Alexander von Bernus y brouille les dimensions et les lois physiques, l'enfant devient étoile et le ventre maternel, la voûte céleste. Le corps sacré de la Vierge et

[1579] « *MARIA* (in der Sonne hingekniet).
O HERR, der mich erhöhte,
Mein Herz ist unberedt.
Geliebter, ich erröte
Vor Dir noch im Gebet !

Die Sehnsucht wohl, die frühe,
Hast Du in mir gestillt,
Doch tausendfacher glühe
Ich nun vom Schmerz, der schwillt.

So sieh mich aufgewühlter
Als je Dir heute nahn.
O GOTT, Du ganz gefühlter,
Was hast Du mir getan ?

Ich weiss allein : ich glaube,
Sonst aber bin ich krank,
Ich bin wie eine Taube,
Die von der Sonne trank. » Alexander von Bernus, « Heiliges Spiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 119.
[1580] « *ER hat die Frucht im Kerne*
In dich hineingelegt,
Die alle Kraft der Sterne
Und bald die Welt bewegt. » *Ibid.*, p. 120.

la lumière sont dans ce mystère des motifs polysémiques, des lieux poreux où le monde et l'intime, le sensible et le spirituel se confondent.

***

Les pièces précédemment analysées constituent un corpus non exhaustif mais représentatif de ce que fut, d'un point de vue dramaturgique, le théâtre d'ombres européen entre les décennies 1770 et 1920. L'hétérogénéité formelle et l'instabilité générique de cette production résulte du statut mineur des pratiques : parce que celles-ci relevaient essentiellement d'une économie du divertissement destinée au peuple ou aux enfants, ou parce qu'elles étaient revendiquées comme marginales et accomplies comme telles (en opposition avec les normes partagées par les institutions, les professionnels et une partie du public), elles n'ont pas fait l'objet de codification susceptible de structurer et circonscrire durablement les répertoires. Sans cesse, les auteurs ont emprunté à d'autres types de spectacles et à d'autres genres littéraires. Jusqu'à l'époque des modernités artistiques, c'est avant tout la sanction des publics qui primait : au détriment d'une discipline ou d'une rigueur formelle, les auteurs combinaient des recettes ayant déjà fait leur preuve, proposent des genres rebricolés à des fins pragmatiques (de réussite commerciale, de reconnaissance...).

Malgré ces cadres génériques mouvants et peu spécifiques, des procédés récurrents et plus caractéristiques se démarquent et singularisent le corpus de manière plus probante. Parmi ces procédés, certains comme la présence d'un locuteur intermédiaire, la composition en tableaux, la sérialité, les micro-action, les métamorphoses, les personnages collectifs ont été particulièrement exploités, accentués ou complexifiés dans les pièces d'artistes qui s'intéressèrent aux ressources expressives propres aux spectacles d'ombres de figures et aux potentialités dramaturgiques de leur dispositif.

Chapitre 3

Un laboratoire de formes

En Europe de l'Ouest, les pièces pour théâtre d'ombres créées avant les premières décennies du XXème siècle constituent un corpus hétérogène que des logiques internes d'imitation et de renouveau rendent néanmoins cohérent. Cette production est traversée par deux filiations : celle qu'initient à la fin du XVIIIème siècle des entrepreneurs comme Séraphin Dominique François, Ambroise ou Christoph Breitrück, et qui perdure au cours du XIXème siècle grâce à d'autres entrepreneurs comme les Chiarini à Barcelone, les imagiers et les théâtres de société ; puis celle de la fin du XIXème siècle, qui s'établit entre les cabarets artistiques et les petits théâtres indépendants, dans les cercles bohèmes et les salles de rédaction, avant d'être brièvement entretenue par des éditeurs et quelques amateurs passionnés. Ces deux filiations ne sont pas décorrélées (la sensibilité romantique puis moderne pour les arts marginaux et populaires fut à ce titre déterminante) : elles traversent le corpus et fondent son unité. Le précédent chapitre a mis en évidence les modèles thématiques et formels qui en sont issus : ils sont les sédiments de pratiques qui, au cours du temps, ont peu à peu façonné un art propre. Cette singularité, fragile et imparfaite, fut du moins suffisante pour susciter, au tournant du XIXème siècle, deux expériences qui, uniques par leurs ambitions et leurs réalisations, investirent le théâtre d'ombres de figures comme un laboratoire plastique, poétique et dramaturgique.

Le théâtre du Chat noir à Paris (1886-1897) et les Schwabinger Schattenspiele à Munich (1907-1912) ont créé des genres et introduit des sujets jusque-là jamais envisagés par les entrepreneurs des siècles passés ni même par les poètes de l'époque romantique. Les voies formelles que ces théâtres ont explorées présentent en outre de déroutantes similitudes avec certaines dramaturgies de la deuxième moitié du XXème siècle, mais aussi avec le cinéma d'animation et la bande dessinée. Il est cependant illusoire d'interpréter cette remarquable fécondité comme le terreau précoce d'innovations ultérieures. Elle relève davantage d'un phénomène comparable à ce que Didier Plassard observe concernant les « avant-gardes historiques » dont les activités plurielles et la créativité ont constitué ce qu'il propose d'appeler des « cellules d'histoire rapide » :

> [...] j'émettrais l'hypothèse que leur mode d'action spécifique contribue à l'accélération interne de tendances qui n'agissent que plus lentement, ou de façon plus diffuse, à l'intérieur des autres pratiques culturelles. Loin de constituer la pointe la plus extrême d'une avancée, mais tout aussi loin de ne proposer qu'une agitation temporaire et superficielle en réponse aux convulsions de leur temps, les avant-gardes, explorant avec système les issues comme les impasses qui s'offrent à elles, formeraient

> ainsi ce qu'on pourrait appeler des cellules d'histoire rapide à l'intérieur de l'histoire plus lente des modes de perception et production artistiques.[1581]

Les cercles artistiques qui gravitaient dans les cabarets au tournant du XIXème siècle ressemblent, à maints égards, aux avant-gardes telles que les décrit et définit Didier Plassard dans cette introduction. En rupture avec les institutions, ils étaient ouverts à tous les arts, créaient collectivement, adoptaient des postures polémiques et associaient l'art à l'éthique, sinon la politique. Ils s'en distinguent néanmoins par plusieurs aspects.

Les habitués du Chat noir ne formaient pas un véritable collectif. Seule la revue donnait une consistance à la nébuleuse d'artistes qui participaient aux activités artistiques du cabaret. Pour autant, l'identité graphique et le ton d'ensemble donné par les annonces et les feuilletons des collaborateurs récurrents n'étaient pas suffisants pour fonder une esthétique de groupe. Tout aussi hétéroclite, le programme du théâtre était à l'image de la revue. Deux tendances prédominaient : la dérision absurde et la religiosité poétique. Maurice Donnay est celui qui exprima le mieux cette diversité :

> Et si l'on feuillette la collection du Chat noir, qui s'étend sur vingt années, on constate combien il fut éclectique ce Chat noir, tour à tour et à la fois blagueur, ironique, tendre, naturaliste, réaliste, idéaliste, cynique, lyrique, fumiste, religieux, mystique, chrétien, païen, anarchiste, chauvin, républicain, réactionnaire, tous les genres, sauf, à mon sens, le genre ennuyeux.[1582]

La position marginale que prétendait occuper le cabaret apparaît ainsi difficile à situer, d'un point de vue esthétique et idéologique. Dénuée de programme et de manifeste commun, cette marginalité revendiquée, qui aspirait à renverser la hiérarchie des valeurs dominantes, était en soi polémique.

Historiquement plus proches de l'époque des avant-gardes, les Schwabinger Schattenpsiele s'en démarquent néanmoins tout autant, mais pour des raisons différentes. Le programme esthétique du petit établissement suivait, contrairement au Chat noir, une ligne néo-romantique claire. Fondée sur un rejet explicite du théâtre officiel et commercial, l'activité des Schwabinger Schattenspiele se structurait autour de l'activité éditoriale et la gestion de l'établissement (des décors à la trésorerie, de l'écriture des pièces à la promotion des soirées par l'impression d'affiches et de feuillets illustrés). Sans doute à cause d'un élitisme revendiqué, provisoirement éclipsé par les représentations lors de l'exposition « Munich 1908 »[1583], puis du repli définitif à l'abbaye de Neuburg, la portée réformatrice et les ambitions esthétiques du programme des Schwabinger Schattenspiele restèrent limités. Tout en étant une source d'inspiration féconde, l'ésotérisme d'Alexander von Bernus finit par supplanter l'activité théâtrale et causa son interruption précoce.

[1581] Didier Plassard, *L'Acteur en effigie*, Institut international de la marionnette /L'Age d'Homme, 1992, p. 16.
[1582] Maurice Donnay, *Autour du Chat noir*, *op. cit.*, p. 45-46.
[1583] Voir le développement historique et contextuel concernant les Schwabinger Schattenspiele dans le chapitre 1, p. 218-219.

Il reste que le rejet partagé des genres dramatiques prédominants (drames naturalistes, vaudevilles, mélodrames...), la mise en crise profonde des rationalités imposées par l'essor des sociétés européennes de plus en plus industrialisées, la pluridisciplinarité et le caractère collectif de ces cercles, ont aiguisé leur désir de faire du théâtre d'ombres le vecteur de nouvelles poétiques théâtrales. La démarche n'est pas inédite en Allemagne : on a déjà mentionné les projets partiels mais comparables d'auteurs romantiques à Heidelberg. Le théâtre d'ombres fut donc, dès les premières décennies du XIXème siècle, puis de manière plus probante à partir de 1880, à l'époque des modernités artistiques, suffisamment identifié et situé comme pratique spécifique pour servir de « laboratoire » formel à des artistes et des poètes désireux de renouveau. Cette hypothèse s'adosse à celle formulée par Hélène Beauchamp, à propos du théâtre de marionnettes, dans son étude *La Marionnette, le laboratoire de théâtre* :

> Par ses qualités physiques, elle constitue une forme plastique plus malléable que le corps d'un acteur, et par ses traditions, elle nourrit les révoltes des hommes de théâtre, qui façonnent à leur tour ce matériau selon leur désir de déconstruire un théâtre ancien et d'en fabriquer un nouveau. La marionnette est alors au service d'un théâtre de recherche qui ne prétend pas toujours à des réalisations définitives, mais cherche avant tout à explorer des voies nouvelles. C'est en ce sens qu'elle apparaît aussi comme le « laboratoire du théâtre ». A travers elle, on le déconstruit, on le reconstitue, on le démonte et on le remonte : le théâtre, comme une marionnette, passe par l'atelier et se fabrique à partir de matériaux épars. Ce double mouvement de contestation et d'expérimentation contribue à ouvrir des champs qui marqueront tout le théâtre du XXème siècle : la parodie, la métathéâtralité, la distanciation, la fusion des arts sur la scène, mais aussi la recherche d'un théâtre métaphysique, populaire et politique.[1584]

Le territoire plus restreint du théâtre d'ombres de figures, qui suscita l'intérêt soutenu de peu d'artistes en comparaison avec les marionnettes, ne concerne pas toutes les dimensions mentionnées ici par Hélène Beauchamp. Le théâtre d'ombres fut le laboratoire d'opérations poétiques, non moins riches, mais plus circonscrites parmi lesquelles quatre se distinguent nettement.

L'une d'elle doit être considérée à part. Elle consiste à traduire un langage artistique par un autre, à transposer une œuvre d'un medium à un autre. Ces opérations de transmédiation sont consubstantielles aux théâtres d'ombres artistiques qui aspiraient à mettre le dialogue entre les arts au cœur du spectacle. Les pièces incorporent des procédés exogènes (issus notamment d'artefacts visuels) et accentuent l'effet de fusion entre les composantes littéraires, visuelles et acoustiques ; certains textes concilient des langages incompatibles, comme celui du boniment et de la prose poétique. Les trois autres opérations ont pour objet les éléments constitutifs de l'œuvre dramatique : la fable, les personnages, l'espace-temps. L'opération de distorsion s'observe dans des pièces essentiellement critiques et réflexives, comme celles des romantiques allemands et les fantaisies de cabarets. Le plus souvent, l'effet de distorsion puise sa vigueur dans une représentation merveilleuse ou une vision

[1584] Hélène Beauchamp, *La Marionnette, laboratoire du théâtre*, Montpellier, Deuxième époque, 2018, p. 15-16.

hédoniste du monde, et paraît d'autant plus débridée que ces pièces s'adressaient à des *happy few*. Les modèles indirectement convoqués sont ceux des théâtres de marionnettes et des genres déjà hybrides et peu codifiés des féeries ou des revues. Ces pièces déploient une spécularité grotesque, telle que Cristina Grazioli la définit dans *Lo specchio grottesco* [le miroir grotesque][1585], en exacerbant les tensions entre le merveilleux et le bouffon, entre un élan idéaliste et une caricature pathétique, entre un érotisme burlesque et un enthousiasme vitaliste.

Les deux dernières opérations, à la fois de réduction et d'expansion des matériaux du drame, sont indissociables car émanant d'une commune aspiration à inverser les priorités et les fondements de l'écriture dramatique : se recentrer sur des réalités dérisoires ou invisibles, sur l'absolu contingent ou l'insondable mystère, sur ce qui paraît absurde ou abstrait, et leur accorder une importance telle que ce qui fait la matière attendue de toute représentation et qui repaît d'ordinaire le public, apparaît radicalement amoindri, sans substance. Il est aisé de voir converger dans ces opérations les aspirations symbolistes et néo-romantiques, comme celles des décadents et des fumistes, auxquelles le théâtre d'ombres de figures a offert un singulier et inédit champ d'expérimentation.

[1585] Cristina Grazioli, *Lo specchio grottesco, marionette e automi nel teatro tedesco del primo 1900*, Padoue, Esedra, 1999.

I. Transmédiation

I.A. Théâtralisation des images fixes

L'image, comme artefact visuel fixe et composé, fut un modèle pour les artistes qui s'essayèrent au théâtre d'ombres. Parmi ces peintres et ces poètes, très peu étaient des auteurs de théâtre ou des marionnettistes. Ils s'inspirèrent donc d'autres mediums qui leur étaient plus familiers : pour Henri Rivière ce fut l'estampe, pour Caran d'Ache et Louis Dunki la peinture d'histoire, pour Henry Somm l'aquarelle et le dessin de presse, pour Henri van Muyden le croquis... Ces artistes façonnèrent un langage formel hybride, entre le théâtre, la peinture et les prémices du cinéma d'animation, que manifeste tout particulièrement le procédé récurrent des *ekphrasis* théâtralisées.

I.A.1. ...de peintures, de photographies

La subdivision en « tableaux » des pièces d'ombres de cabaret est riche de sens. L'emploi du terme faisait d'abord écho à un usage fréquent dans le théâtre d'acteurs. Son sens ayant évolué depuis sa définition par Diderot au XVIIIème siècle, la notion théâtrale de « tableau » s'était généralisée pour signaler le développement discontinu et spectaculaire des féeries et des revues. En émaillant leurs pièces de références picturales explicites, les artistes du Chat noir remotivent le sens premier et littéral du terme pour en faire le marqueur d'une ambition : le cabaret entendait créer un théâtre d'ombres artistique qui se démarquait des Ombres chinoises de Séraphin et des amusements domestiques. Concernant les références aux peintures célébrées au Salon, les imitations, tantôt fidèles, tantôt parodiques, servent un double de jeu de détournement et de légitimation.

Les « tableaux » qui composent les pièces du Chat noir sont parfois de véritables citations iconographiques : le modèle a été décalqué ou la référence est explicitée. C'est notamment le cas des pièces épiques et historiques. La silhouette collective d'un des tableaux de *L'Epopée* a été manifestement décalquée de la *Campagne de France, 1814* d'Ernest Messonier[1586]. De même Louis Bombled, dans *La Conquête de l'Algérie*, s'est probablement inspiré des grandes peintures d'histoire d'Horace Vernet, d'ouvrages illustrés ou d'imprimés pour choisir les thèmes et les compositions de ses tableaux, comme celui du « Coup d'éventail » ou celui de « La prise de la smala ». Horace Vernet a notamment peint une toile de très grandes dimensions de la prise de la smala, qui est devenue un

[1586] Comparer la toile d'Ernest Messonier (*Campagne de France, 1814*, huile sur bois, 1864, Paris, musée d'Orsay, RF 1862) et la figure en zinc de Caran d'Ache (Napoléon à la tête de son armée et de sa cavalerie, 1886, Paris, Musée de l'armée, 19454-62).

évènement emblématique du conflit[1587]. Les récits du conflit ont aussi retenu le « coup d'éventail » du dey d'Alger contre le consul de France : le geste, très théâtral, qui symbolise la rupture diplomatique et qui aurait déclenché la guerre, a fait l'objet d'illustrations souvent naïves dans les manuels d'histoire et les ouvrages scolaires[1588]. *L'Epopée* de Caran d'Ache et *La Conquête de l'Algérie* de Louis Bombled ont aussi en commun d'être deux pièces bonimentées : la faconde de Rodolphe Salis, l'emphase vocale et gestuelle, devaient ajouter la dimension performative, susceptible de déclencher les réactions concertées du public : « Nous faisions d'enthousiasme, et avec quel plaisir !... les bruits de la salle pour créer l'ambiance nécessaire. Que de cris de 'Vive l'Empereur !' — nous avons poussés lors des représentations de *L'Epopée* !... lorsque, sur l'écran, passait la silhouette du Petit Caporal. »[1589] Dans ses mémoires, Henri Rivière insiste aussi sur les bruitages et les tambours qui animaient ces scènes : « Pendant les représentations de *L'Epopée*, Caran d'Ache, […] aussitôt arrivé dans la coulisse où il faisait chaud, enlevait habits et chemise, et le torse nu imitait sur la grosse caisse les coups de canon, tapait des cymbales au moment voulu, accompagné par Alphonse Allais qui tenait le tambour. »[1590]

Créée au théâtre de la Bodinière en 1899, *La Marche au soleil, épopée de la mission Marchand* de Léon Durocher et Léon Leroy a été écrite et dessinée à partir des photographies prises lors de l'expédition coloniale Congo-Nil. Celles-ci apportent à la pièce une assise documentaire qui se traduit dans le texte par l'alternance entre des introductions en prose, plus informatives (bien que non dépourvues d'humour) et des passages versifiés et chantés, destinés à susciter la fierté, l'effroi, le rire...[1591]

La pièce de Maurice Donnay, *Phryné* (créée au Chat noir, publiée en 1926) est un autre exemple remarquable de citation iconographique théâtralement développée. Le sixième tableau de la pièce est une transposition de *Phryné devant l'aréopage*, une toile du peintre académique et orientaliste Jean-Léon Gérôme[1592]. Plusieurs remarques l'explicitent. Dès la fin du premier tableau, le récitant l'annonce : « Or, ceci se passait vers l'an trois cent avant Jésus-Christ afin que, vingt et un siècles plus tard, le tableau de monsieur Gérôme fût accompli. Mais revenons de quelques pas en arrière. »[1593]

[1587] Horace Vernet, *Prise de la smala d'Abdelkader par le duc d'Aumale,* huile sur toile, 1844, collection du château de Versailles.

[1588] Voir par exemple l'illustration dans Léon Galibert, *Histoire de l'Algérie ancienne et moderne*, Furne, 1843, p. 249 ; ou bien Louis Geisler, « Le dey d'Alger frappe le consul de France de son éventail », couverture d'un cahier d'école (*L'Algérie*, Paris, publié sous le patronage du comité Dupleix, [s. d.], exemplaire conservé au Musée national de l'Education, 2010.05955.5).

[1589] Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, *op. cit.*, p. 24.

[1590] Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951, op. cit.*, p. 47.

[1591] Une mention au dos de la page de garde indique : « Les dessins ont été composés par L. Leroy, d'après les photographies et documents inédits de la mission ». Léon Durocher (texte), Georges Fragerolle (musique), Léon Leroy (dessin)*, La Marche au Soleil, épopée de la mission Marchand*, *op. cit.*, 1899.

[1592] Jean-Léon Gérôme, *Phryné devant l'aréopage*, huile sur toile, 1861, Kunsthalle de Hambourg (HK-1910).

[1593] Maurice Donnay, « Phryné, scènes grecques », *Autour du Chat noir*, Paris, Grasset, 1926, p. 108.

Puis, avant un nouveau rappel du récitant, les didascalies du sixième tableau indiquent : « Ce décor est une reproduction fidèle du célèbre tableau de Gérôme (de l'Institut). Voir au musée du Luxembourg ; à cette exception près que Phryné n'est pas encore dévêtue. »[1594] Cette dernière précision (« Phryné n'est pas encore dévêtue ») est non seulement une litote qui fait sourire le lecteur mais elle est surtout un indice qui annonce la transformation de la toile fixe en tableau dramatique. Celui-ci représente non seulement le dévoilement mais aussi ses prémices :

> Cependant le temps a marché, oh ! Combien vite ! Et dans la salle du tribunal, sur les gradins de marbre, les Héliastes impassibles sont rangés dans l'ordre même où, vingt et un siècles plus tard, devait les disposer M. Gérôme dans une reconstitution admirable.
> Après un réquisitoire du président Khenayos, réquisitoire dont le but manifeste et atteint d'ailleurs est de protéger la religion, la morale, les mœurs et la famille, l'avocat Hyppéride s'avance pour défendre sa blonde cliente qui s'est présentée devant ses juges, voilée d'une sombre draperie.
> Il prononce un plaidoyer magnifique qui ne nous a malheureusement pas été conservé. Il ne nous en est resté que le superbe mouvement oratoire par lequel Hyppéride, tout vibrant encore des souvenirs de la nuit précédente, dévoile Phryné dans la chaste splendeur de sa blanche nudité, en prononçant ces simples paroles :
> Le tribunal appréciera ![1595]

Par une emphase excessive, le récitant transpose la grandiloquence de la toile, dont la pompe est soudainement discréditée par la saillie finale. Le calembour lapidaire, qui joue avec le double sens d' « apprécier », se substitue au plaidoyer. La présence d'un énonciateur intermédiaire, récitant ou bonimenteur, était ainsi un moyen efficace de créer une distance, une réflexivité par rapport à la référence.

I.A.2. ...des dessins de presse et d'ouvrages illustrés

L'équivalence formelle entre la page et l'écran du théâtre d'ombres, entre le dessin et la découpe des silhouettes, semble avoir été une évidence pour les dessinateurs de presse qui gravitaient dans les cabarets. L'essor de la caricature, des crayonnades synthétiques et des vignettes silhouettées accentuait d'autant plus cette proximité. L'une des pièces d'ombres de Jules Jouy par exemple, pièce d'actualité intitulée *Le Rêve de Zola* (créée au Chat noir), pourrait être considérée comme une caricature animée. Dessinée par Jules Depaquit, une silhouette de cette pièce représente Henri Rivière auréolé et suivi d'un cochon. Sa tête est démesurée par rapport à son corps, très maigre et vêtu d'une simple jupe de feuillage[1596]. La fantaisie grotesque du dessin laisse imaginer le style graphique des autres figures. Cette saynète raille l'ambition jugée illimitée d'Emile Zola qui, ne se satisfaisant pas de

[1594] *Ibid.*, p. 130.
[1595] *Ibid.*, p. 130-131.
[1596] Jules Depaquit, figure en zinc (Henri Rivière et son cochon) pour *Le Rêve de Zola* de Jules Jouy, 1894, Musée d'art et d'industrie de Châtellerault (1998.16).

sa récente entrée à l'Académie, se lance dans une carrière politique, devient maire, président du Conseil des ministres, glane différents titres honorifiques comme le Mérite agricole ou la décoration thaïlandaise de l'Eléphant blanc, avant de devenir président de la République[1597]. Le théâtre du Sapajou eut aussi dans son modeste répertoire une pièce d'actualité où le crayon de Godefroy se fit remarquer :

> Et le rideau se lève sur l'empereur Adrien, un défilé triomphal, dessiné par Godefroy, avec l'humour pince-sans-rire qui caractérise sa manière. Les notabilités fédérales et cantonales, immédiatement reconnues au passage, soulèvent un général éclat de rire ; rien n'y manque, pas même les colonels, dont seuls sont absents ceux de cavalerie, parce « qu'ils font trente jours d'arrêt, pour avoir manifesté dans l'affaire Wille ». La longue théorie des fonctionnaires se déroule, saluée de piquantes allusions, et enfin, dans un bruit de tumulte, aux sons guerriers du *Berner Marsch* [marche de Berne] apparaît le César lui-même, qui n'est autre..., mais vous l'avez deviné déjà.
> Des raisons de convenance empêchèrent de donner cette pièce le jour de la visite des autorités fédérales au Sapajou ; c'est dommage. Le Président de la Confédération lui-même, qui est un homme d'infiniment d'esprit, s'en fût sans aucun doute fort amusé. Mais la blague locale eût risqué de froisser quelques invités : on a sagement fait de s'abstenir.[1598]

Le critique Paul Seippel soulignait aussi le trait plaisant d'Henri van Muyden dans *En Valais* :

> [...] voici la troupe ineffable des anciens ! Leurs cols pointus menacent le ciel, les pans de leurs fracs vert bouteille flottent au vent, ils ont, sous leurs tignasses hirsutes, des profils préhistoriques. Graves et conscients de leur dignité, ils marchent en ordre de préséances. On ne peut s'empêcher de sourire en les voyant si bien saisis par un crayon qui, comme celui de notre vieil Adam Tœpffer, côtoie la caricature sans franchir les limites de la plus exacte vérité.[1599]

Les transpositions les plus remarquables sont celles des « histoires sans paroles » [1600]. Au Chat noir, Fernand Fau et Adolphe Willette ont directement adapté en ombres certains de leurs récits en images publiés antérieurement dans la revue du cabaret : le titre, l'intrigue, les personnages, les situations y sont repris à l'identique. Fernand Fau publia par exemple en 1888 une histoire en images intitulée *Le Flagrant Délit* [1601] et sa pièce *Flagrant Délit* fut au programme annuel du théâtre de

---

[1597] « Au Chat noir, notons une verveuse fantaisie de Jules Jouy : *Le Rêve de Zola*. Il faut voir le maître, enfin élu par l'Académie, aux lieu et place de Maxime du Camp, adjurer ses collègues de travailler un peu plus au fameux dictionnaire ; puis maire de Médan, il couronne la Mouquette rosière du pays ; nommé sous-préfet de Nontron, il préside le concours agricole ; président du conseil municipal de Paris, — à vous, Gustave Humbert !— il fait visiter la capitale à M. Gervais, amiral suisse, et à ses officiers ; président du Conseil des ministres, il voyage, et écoute dans une gare où le train s'est arrêté, les discours du préfet et de M. Chincholle ; dans son jardin il reçoit la visite d'anges radieux qui lui apportent le Mérite Agricole ; à Siam (cortège et défilé) il est décoré de l'Eléphant blanc ; successeur de M. Carnot il inaugurera l'Exposition de 1900. » Edmond Stoullig, « Les premières », *La Souveraineté nationale*, 13 février 1894.

[1598] Jules Cougnard, « Le théâtre du Sapajou (2) », *Journal officiel illustré de l'Exposition nationale suisse de Genève*, 24 juillet 1896.

[1599] Paul Seippel, « Causerie, le Sapajou », *Journal de Genève*, s*upplément du lundi publié pendant l'Exposition nationale*, 11 mai 1896.

[1600] L'expression « histoire sans paroles » revient à Willette et Steinlein, le premier utilise la formule « histoires sans légendes », le second « dessins sans paroles ». Voir Éric Janicot, *Le Chat noir et la bande dessinée,* Paris, You-Pheng, 2018, p. 59.

[1601] *Le Chat noir*, 28 avril 1888.

1895-1896[1602]. De même sa pièce d'ombres, *Une affaire d'honneur*, est issue d'une planche d'images[1603] qui correspond au scénario rapporté par Paul Jeanne :

> Un fait divers ?... citons *Affaire d'honneur*, de Fernand Fau. Une querelle, que l'actualité politique ou littéraire permet de situer quand et où l'on veut pour la rendre contemporaine, met deux adversaires en présence. Sur le terrain de combat, on les place « à égale distance l'un de l'autre », pistolet en main, pour échanger les deux coups d'usage. Ils se visent, tirent, et avec une maladresse réciproque remarquable, ils se manquent, mais pas leurs témoins respectifs qui, à chaque salve, mordent la poussière.
> Moralité deux balles échangées sans résultat, dit le procès-verbal de la rencontre. Était-ce l'avis... posthume des témoins ?[1604]

La pièce d'Adolphe Willette, *L'Âge d'or*, également issue d'une « histoire sans paroles » publiée dans *Le Chat noir* en 1882[1605], repose sur le duo contrasté formé par Pierrot et Colombine. Vignette après vignette, on voit le soupirant désespéré, s'agiter, gesticuler, démultiplier les tentatives (écrire, peindre, jouer du violon) pour essayer de séduire sa belle tandis que Colombine reste immobile. A la fin de la pièce, quand Pierrot, du fond de son cercueil, lui tend une pièce d'or, Colombine, pour la première fois, s'anime et fait la révérence. Les silhouettes en zinc utilisées pour représenter la pièce suivent les vignettes dessinées[1606]. Le jeu de Colombine n'exige que deux silhouettes, l'une pour représenter la femme indifférente qui, du haut de ses pointes, esquisse un geste de refus, l'autre pour la montrer consentante, les jambes pliées et les bras tendus. Le tutu relevé permet de bien voir le jeu de jambes et le changement de posture, du corps tendu au corps souple et offert. A l'inverse, les silhouettes qui représentent les gesticulations de Pierrot sont plus nombreuses et certaines sont articulées (celles de « Pierrot supplie » et de « Pierrot passe la poussière »). Le journaliste Hugues Roux décrivait ainsi la pièce :

> Pour finir, un mot pourtant de l'adorable et mélancolique pantomime de Willette, *L'Âge d'or*.
> Ils sont deux personnages : Elle, la petite femme que vous connaissez, vêtue cette fois en danseuse ; lui, Pierrot, avec sa figure pâle. Il aime, il voudrait plaire ; il se jette à genoux, il supplie : on ne l'écoute pas. Il se fait musicien pour séduire. Mais il a beau faire chanter son violon, elle reste insensible. Il va chercher un chevalet, le voilà peintre, et sur sa toile il fixe avec amour les traits de la bien-aimée ; elle ne sort point de son indifférence. Il a entendu dire qu'il faut traiter cavalièrement la femme. Il joue l'impertinence — sans succès. Alors il va prendre une bêche, il se met à piocher la terre, pour devenir

---

[1602] « *Flagrant Délit* par F. Fau et S. Salis », mention indiquée dans un programme du théâtre du Chat noir, « Programme générale des représentations du Chat noir [...] durant les années 1895-1896 », feuille de papier unique pliée en quatre, exemplaire conservé au Musée d'art et d'industrie de Châtellerault (2017.0.6).
[1603] Coupure de presse non sourcée, simplement titrée et signée, reproduite par un site spécialisé sur la bande dessinée (https://www.lambiek.net/artists/f/fau-fernand.htm).
[1604] Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, *op. cit.*, p. 33.
[1605] Willette, « L'âge d'or », *Le Chat noir*, 23 septembre 1882.
[1606] Willette, figures en zinc pour la pièce *L'Âge d'or* (Pierrot supplie, Pierrot joue de la lyre, Pierrot joue du violon, Pierrot peint, Pierrot arrose son jardin, Pierrot fait la poussière, Pierrot se suicide, Pierrot tend un sou, Colombine indifférente, Colombine consentante, éléments de décor), première représentation en 1887, Musée d'art et d'industrie de Châtellerault, (1998.1 jusqu'à 1998.14).

riche et tenter cette séduction suprême. Voici qu'il a gagné un louis d'or. A genoux, il l'apporte à sa belle. Tout de suite l'indifférente s'émeut et se penche vers lui.
Je ne vous ai rendu là que les mouvements et les attitudes. Comment fixer la grâce mélancolique de cette pantomime que jouent deux petites silhouettes noires sur un fond de clarté lunaire.[1607]

Dans un programme, une chanson est imprimée sous le titre de la pièce. Peut-être fut-elle substituée au boniment, pour accompagner de ses rengaines et de ses rimes, ce dissymétrique pas de deux :

I.
Pierrot qui va rêvant,
Zon, zon, laridaine !
Trouva chemin faisant,
Zon, zon, laridaine !
Un soir s'en revenant,
Sur l'avenu' Trudaine,
La petit' Fleur-de-Mai.
Zon, zon, laridaine,
Zon, zon, laridé !

II.
Il lui a demandé,
Zon, zon, laridaine !
— Bell', voulez-vous m'aimer ?
Zon, zon, laridaine !
Je vous donne un sonnet
Avec mon cœur dedans.
Zon, zon, laridaine,
Zon, zon, laridan !

III.
La belle n'a rien dit,
Zon, zon, laridaine !
— Voulez-vous un' chanson?
Zon, zon, laridaine !
Sur mon beau violon
Mon âme parlera.
Zon, zon, laridaine,
Zon, zon, larida !

IV
La bell' n'a pas bougé,
Zon, zon, laridaine !
— Je veux peindre tes yeux,
Zon, zon, laridaine ! Avec le bleu des cieux ;
Le roug' sera mon sang.
Zon, zon, laridaine, Zon, zon, laridan !
[...]

[1607] Hugues Le Roux, « La vie à Paris », *Le Temps*, 28 décembre 1887.

VIII.
Longtemps il travailla,
Zon, zon, laridaine !
Lorsqu'il fut presque mort,
Zon, zon, laridaine !
Il eut un beau louis d'or.
Ah ! Combien je vous aime,
Dit la belle en riant.
Zon, zon, laridaine,
Zon, zon, laridan !

Quand les intrigues ne sont pas reprises telles quelles, ce sont des thèmes, des personnages types et des situations récurrentes qui sont conservés, traités indifféremment dans les dessins et les pièces, et recombinés sans fin. Il s'agit de la vie militaire (pour Caran d'Ache), de Pierrot et de la vie de bohème (pour Adolphe Willette), de la vie animale (pour Alexandre-Théophile Steinlein et Gustave Verbeck), de chinoiseries (pour Henry Somm), de l'actualité ou de la vie bourgeoise traitées en vaudeville (pour Fernand Fau et Georges Delaw)[1608]. Par exemple, les pièces *Plaisir d'amour* de Georges Delaw et *Les Oies de Javotte ou le Vestiaire mal gardé* de Henri Pille ne sont que de nouvelles variations sur des thèmes déjà abondamment dessinés dans la revue du cabaret : amours déçues, poursuites et quiproquos. L'« idylle contemporaine » de Georges Delaw commence par un tableau intitulé « Sur le fait », très proche du récit en images *Le Flagrant Délit* de Fernand Fau, mais avec une variation notable : à la fuite incognito des amants en calèche est substituée celle plus spectaculaire en aérostat. Ce glissement presque insensible d'un medium à l'autre, des dessins imprimés aux silhouettes projetées, fut favorisé par une évolution prégnante des productions visuelles au XIXème siècle qui tendaient au mouvement et à l'animation. Les histoires « sans paroles » n'étant qu'une succession d'agitations et d'accélérations (coups, chutes, fuites, tourbillons...[1609]), leur mise en mouvement par l'ombre parachevait leur vocation cinétique. Pour un tableau des *Oie de Javotte* (quand l'amant éconduit décide de prendre un bain avant de se faire dérober ses habits par les oies), Henri Rivière aurait ainsi inventé « un ingénieux artifice pour faire déshabiller un personnage devant les spectateurs »[1610]. La mise à l'écran du vaudeville policier de Fernand Fau *Cruelle Enigme* recelait aussi une trouvaille technique qui permit la représentation simultanée de quatre actions autonomes (aux quatre étages d'un immeuble bourgeois) et la traversée soudaine des quatre voyous [1611].

[1608] Ces catégories sont issues du catalogue Éric Janicot, *Le Chat noir et la bande dessinée*, *op. cit.*
[1609] Éric Janicot, *Le Chat noir et la bande dessinée*, *op. cit.*, p.28.
[1610] Mariel Oberthür, *Le Cabaret du Chat noir à Montmartre (1881-1897)*, *op. cit.*, p. 109.
[1611] Le décor est conservé au musée de Montmartre. Mariel Oberthür commente ainsi la mise en scène : « Le décor représente en coupe les quatre étages d'une maison bourgeoise, 3, rue du Paon. Chacun vaque à ses occupations et à ses plaisirs. Au rez-de-chaussée, la concierge caresse son chat et deux amis, M. Ventremol et M. Renardeau, jouent au billard. Il y a une 'sauterie' au premier chez les Dufour. Au second étage, Mlle Léocadie se déshabille pour se mettre au lit tandis que son voisin la regarde par le trou de la serrure. Au troisième M. et Mme Flambard, deux bons bourgeois, lisent le journal. Tout à coup à onze heures et quart quatre joyeux lurons,

Pièce originale, *Le Secret du manifestant* de Jacques Ferny et Fernand Fau (créée au Chat noir, publiée en 1891), semble pourtant directement issue d'une « histoire sans parole ». Fernand Fau y met en série les gags et accentue le caractère mécanique des actions. On y retrouve un effet comique analogue à celui suscité par le duel de *L'Âge d'or*, entre deux dynamiques opposées (immobilité/mobilité). Au rythme des coups des agents, on nous présente d'abord la vaine tentative par l'un d'entre eux d'intimider, en le frappant, un manifestant, lequel reste impassible (la didascalie indique : « Il lui donne des coups de pied dans le derrière ; le manifestant continue à fumer, sans paraître s'en apercevoir »). On assiste ensuite au passage à tabac collectif et répété de l'accusé qui reste pourtant serein et intact. Dans le texte publié de la pièce, le commentaire versifié du récitant souligne le contraste avec emphase et ironie :

> Lui n'est point fatigué. Ces coups sur son écorce
> Paraissent même avoir galvanisé son torse.
> Frais, gaillard comme Henri Bauer ou Léon Kerst,
> Presque aussi bien portant que Cornélius Herz,
> Le monocle allumé de flammes orgiaques
> Trahissant des ardeurs anti-bérengiaques,
> Ressanglé, repeigné, droit, correct, élégant,
> Tels le duc de Morny, le prince de Sagan,
> Tels monsieur de La Rochefoucauld-Doudeauville
> Ou les cavaliers du bal de l'Hôtel de Ville, —
> Il apparaît fringant, gracieux et dispo
> Comme Félicia Mallet ou Galipaux !
> Tandis que les agents, fourbus, vannés, sinistres,
> Sont plus finis que s'ils avaient été ministres.
> Chacun d'eux fait songer à l'aspect indécis
> D'un chapeau sur lequel on se serait assis
> [...].[1612]

Ce double portrait antithétique, qui clôt le grotesque passage à tabac, est brossé sur un ton très oratoire qui semble répercuter, dans un rapport inversé, l'accumulation de coups par l'exaltation du personnage robuste. Le cumul de vers élogieux déséquilibre la phrase en allongeant sa portion ascendante. Ce déséquilibre accuse le contraste entre deux types de physionomies dont les descriptions laissent aussi deviner deux dynamiques corporelles, avec d'un côté la rime écorce-torse et l'énumération « frais, gaillard », « ressanglé, repeigné, droit, correct, élégant », et de l'autre , la rime indécis-assis après la plus brève énumération « fourbus, vannés, sinistres [...] finis ». En plus de l'articulation des figures et de la mécanisation de certains effets, la dynamique des pièces d'ombres

---

John, Jim, Jack et Joe, sonnent en même temps aux quatre appartements et sautent par quatre fenêtres après avoir tout cassé. [...] La mise en scène montre quatre actions se passant en même temps et sans rapport entre elles jusqu'à l'arrivée des quatre perturbateurs. C'est une vraie prouesse technique. » Mariel Oberthür, *Le Cabaret du Chat noir à Montmartre (1881-1897)*, *op. cit.*, p. 109-110.

[1612] Fernand Fau (dessin), Jacques Ferny, *Le Secret du manifestant, drame express en cinq actes*, *op. cit.*, p. 13-14.

était ainsi décuplée par le discours du récitant ou du bonimenteur, qui devait être avant tout rythmé, excessif, étonnant, si ce n'est nuancé et subtil. Les théâtres de cabarets furent propices à de telles hybridations entre le graphisme dynamique des dessinateurs et l'art oratoire désarticulé de ces premiers humoristes, dont les pièces d'ombres, à la progression plus mécanique que narrative, et aux ressorts plus rythmiques que logiques, furent le fruit.

Aux Schwabinger Schattenspiele (1907-1912), on retrouve la même continuité entre les silhouettes et les travaux d'illustrations des différents collaborateurs. Le plus prolifique d'entre eux, Rolf von Hoerschelmann, déployait son style grotesque d'un support à l'autre. Que ce soit pour illustrer les vers d'Alexander von Bernus dans *Das schwarze Bilderbuch* [le livre noir illustré], dans les décors ou les silhouettes de ses adaptations de Goethe ou de Franz von Pocci[1613], on reconnaît son dessin légèrement esthétisant, non dénué d'ironie. Rolf von Hoerschelmann s'inspirait manifestement des illustrations silhouettées de Franz von Pocci, et son approche transmédiatique de l'art de la silhouette s'inscrit dans la droite lignée des « *Schattenspiele* » du comte[1614]. Ces remarques nous rappellent que les pièces d'ombres originales des Schwabinger Schattenspiele résultaient non seulement d'une volonté programmatique, celle du projet esthétique et dramatique d'Alexander von Bernus, mais aussi et plus empiriquement de cette dynamique contextuelle, où les artistes passaient d'un medium à l'autre, d'un genre à l'autre, en adaptant les procédés. L'expressivité de la ligne par exemple, qui caractérise les décors des Schwabinger Schattenspiele, est certainement issue de ces transmédiations de la page à l'écran. Comme dans les illustrations silhouettées, la ligne y outrepasse sa fonction de contour et acquiert une véritable autonomie d'ornement expressif : dans les nœuds inquiétants des ronces et des branchages d'un sous-bois, dans les courbes de ferronneries et les boucles végétales d'un jardin romantique ou dans la géométrie rigoureuse d'un intérieur de boutique...[1615] Le renoncement au

---

[1613] Rolf von Hoerschelmann, *Das schwarze Bilderbuch*, avec les vers d'Alexander von Bernus, Munich, Martin Mörike, 1911. Illustrations silhouettées à comparer avec, par exemple et parmi beaucoup d'autres, des tableaux du *Pater Brey* (voir les reproductions des décors de Rolf von Hoerschelmann pour cette pièce de Johann Wolfgang von Goethe*,* Münchner Stadtmuseum, fonds Schwabinger Schattenspiele, 94/105) ou ceux de *Kasperl wird reich* [Kasperl s'enrichit] (voir les reproductions des décors de Rolf von Hoerschelmann pour cette pièce de Franz von Pocci, Münchner Stadtmuseum, fonds Schwabinger Schattenspiele, 94/112) ou encore la scène finale de *St. Anton oder Der Heiligenschein* (voir notamment la figure de l'ange en carton non peint pour cette pièce d'Alexander von Bernus*,* Münchner Stadtmuseum, fonds Schwabinger Schattenspiele, 94/102.13).

[1614] Rolf von Hoerschelmann, figure en carton (Kasperl sur le dos d'une baleine) pour la pièce *Kasperl unter den Wilden*, Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele, 94/111.4). A comparer avec les illustrations silhouettées publiées dans Franz von Pocci, « Ein neues Schattenspiel, dritter Aufzug », *Was Du willst, Ein buchelein für Kinder*, Munich, Braun und Schneider, [1854] 1877, p. 170.

[1615] Rolf von Hoerschelmann, décors pour *Estragon und Pimpernelle* d'Alexander von Bernus*,* Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele, 94/98), reproduits dans Alexander von Bernus, *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 8-9.
Rolf von Hoerschelmann, décors pour *Pater Brey* de Johann Wolfgang von Goethe*,* Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele, 94/105).
Rolf von Hoerschelmann, décor pour *Wolfdietrich und die Rauhe Els* de Karl Wolfskehl*,* Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele, 94/120).

moindre effet de profondeur, érigé en principe esthétique par Alexander von Bernus, libérait la ligne de son rôle dans la découpe des plans et ses sinuosités évocatrices compensaient l'absence de couleur. Les collaborateurs des Schwabinger Schattenpiele mettaient ainsi leur savoir-faire graphique au service de la dramaturgie plus suggestive que mimétique à laquelle aspirait Alexander von Bernus. La dynamique des corps silhouettés importait moins que l'abstraction signifiante des ornements, les échos formels, les liens visuels, les mouvements du regard et de l'imagination que la ligne pouvait créer.

I.A.3....d'icônes, de vitraux, d'estampes

Henri Rivière au théâtre du Chat noir (1886-1897) et Alexander von Bernus aux Schwabinger Schattenspiele (1907-1912) se sont inspirés de mediums visuels bidimensionnels, comme l'estampe, le vitrail ou l'icône, pour composer et rendre expressif l'espace sans profondeur des ombres. Induite par le recours à des silhouettes peu mobiles et collées à l'écran, cette planéité est une caractéristique technique qui, avant l'émergence du théâtre d'ombres contemporain et la mondialisation des techniques, distingue les pratiques européennes des pratiques extrême-orientales. Cet espace bidimensionnel, qui pourra être jugé comme une limite, a pourtant été, aux yeux de certains artistes, une spécificité propice à l'exploration d'autres mises en forme de l'espace.

Dans ses mémoires, Henri Rivière offre un précieux témoignage de l'effet que la découverte des estampes japonaises put avoir sur beaucoup d'artistes de son temps :

> Il est vrai que nos préférences, à ce moment, allaient surtout aux estampes, d'un aspect si nouveau pour des Européens. Il fallait évidemment que nos yeux d'Occidentaux habitués au modelé, aux jeux d'ombre et de lumière, au volume des êtres et des choses, s'entraînent progressivement à la manière de voir des artistes d'Extrême-Orient. C'était une nouvelle façon de s'exprimer que nous découvrions et cela n'allait pas sans quelques difficultés, ni quelques restrictions devant ces dessins cursifs où seule la ligne devait tout faire comprendre. Ces artistes habitués à leur écriture mesurée où un jambage mal tracé peut changer la signification d'un signe, ont acquis une habileté, une souplesse d'exécution étonnantes. Le parfum exotique de ces œuvres nous charmait et nous amusait aussi... pour tout dire !... Et c'était un grand plaisir que de découvrir les uns après les autres d'abord des primitifs comme Moronobou, avec leurs estampes en noir, puis en deux tons : noir et rose, puis en trois, noir, rose et vert (Kiyonobou), Massanobou ; et c'était les tirages polychromes (quatre, six ou huit couleurs) les simplifications audacieuses de Korin, le précieux Harounobou, le séduisant Koriousaï, l'élégant Kiyonaga, le gracieux Outamaro, Sharakou, Sunsho, Toyokouni et tant d'autres... Et nous arrivions à ce dessinateur d'une invention inlassable, à ce « vieillard fou de dessin » comme il s'appelait lui- même : Hokousaï... Il a tout dessiné, depuis le plus humble caillou jusqu'aux splendeurs de l'Olympe bouddhique, l'enfer et les démons, la tempête et les cataclysmes, les foules pressées, les bateleurs, le grand seigneur et le marchand de poissons, les monstres, les paysages, les oiseaux, les courtisanes et les fleurs ! Pendant près de cent ans il a fixé sur le papier les scènes tragiques ou élégiaques, tous les aspects des corps en mouvement, les festons de l'écume et les replis des vagues, les monts dorés par les soleils couchants ou frôlés par les écharpes de la brume capricieuse... Enfin, c'était le paysagiste Hiroshige avec les vues du Tokaïdo, des environs de Yoddo, du Fujiyama qui nous montrait l'authentique figure de son beau pays

> par tous les temps : orages et pluie, clairs de lune, neige, ciels sereins ou tourmentés, arbres en fleurs, et tous ces paysages nous donnaient grande envie d'aller faire un petit tour au Japon !...[1616]

Henri Rivière a découvert dans les estampes japonaises un répertoire de sujets et un art de la ligne inconnu jusqu'alors. Tandis que les lois géométriques de la perspective sont appliquées en respectant un quadrillage et un faisceau de lignes invisibles dans l'œuvre achevée, les estampes sont rigoureusement structurées par des lignes apparentes qui délimitent les plans et cernent les motifs. C'est l'équilibre entre les pleins et les vides, les aplats et les dégradés, l'épure et le détail qui composent l'espace. Henri Rivière s'est inspiré des maîtres japonais pour réaliser ses propres estampes et concevoir les décors et les scènes de son théâtre d'ombres. En comparant les estampes de sa collection et les reproductions de ses décors, les échos sont évidents. Henri Rivière y a puisé des sujets, une manière de découper l'image et des idées de compositions. On retrouve dans les tableaux des pièces créées au Chat noir *La Marche à l'étoile* (publiée en 1890), *L'Enfant prodigue* (1894), *Clairs de lune* (1897) ou *Le Juif errant* (seule pièce créée au théâtre Antoine, publiée en 1898), des thèmes comme les cimes enneigées, les scènes de pêche ou les paysages boisés, des plans cernés et monochromes, le rôle structurant des éléments (eau, terre, ciel) et des motifs naturels, des objets partiellement hors-cadres, des premiers plans disproportionnés, des contrastes chromatiques...[1617] L'idéal esthétique

---

[1616] Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951, op. cit.*, p. 89-92.

[1617] Comparer les décors de Henri Rivière pour l'« Ouverture » de *La Marche à l'étoile* (album, *op. cit.*, p. 11) et celui de « La plaine » pour *Le Juif errant* (album, *op. cit.*, p.21) avec la gravure sur bois polychrome d'Hiroshige « Arai », 1848-1850, de la série des *Cinquante-trois relais de la route du Tōkaidō*, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France, fonds Henri Rivière [http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb438642330].
Comparer le décor de Henri Rivière « Les bois » pour *Clairs de lune* (album, *op. cit.*, p. 11) et la gravure sur bois polychrome d'Hiroshige « Ashida », [s. d.], de la série des *Soixante-neuf relais de la grande route de Kiso*, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France, fonds Henri Rivière [http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb438588620].
Comparer le décor de Henri Rivière « Les monts » pour *Clairs de lune* (album, *op. cit.*, p. 15) et la gravure sur bois polychrome d'Hiroshige « Numazu », 1848-1850, de la série des *Cinquante-trois relais de la route du Tōkaidō*, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France, fonds Henri Rivière [http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43863260n]
Comparer le décor de Henri Rivière « La plaine » pour *Clairs de lune* (album, *op. cit.*, p. 25) et la gravure sur bois polychrome d'Hiroshige « Fukagawa hachiman Yamabiraki », [s. d.], de la série *Vues des sites célèbres de la ville d'Edo*, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France, fonds Henri Rivière [http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb438173031].
Comparer le décor de Henri Rivière « Le ciel » pour *Clairs de lune* (album, *op. cit.*, p. 43) et la gravure sur bois polychrome d'Hiroshige « Mochizuki », [s. d.], de la série des *Soixante-neuf relais de la grande route de Kiso*, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France, fonds Henri Rivière [http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43858857d].
Comparer le décor de Henri Rivière « La ville antique » pour *Le Juif errant* (album, *op. cit.*, p. 15) et la gravure sur bois polychrome d'Hiroshige « Miyanokoshi », [s. d.], de la série des *Soixante-neuf relais de la grande route de Kiso*, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France, fonds Henri Rivière [http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb438590819].
Comparer le décor de Henri Rivière « La mer » pour *Le Juif errant* (album, *op. cit.*, p. 27) et la gravure sur bois polychrome d'Hiroshige « Mitsuke tenryu gawa no zu », 1833-1834, de la série des *Cinquante-trois relais de la route du Tōkaidō*, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France, fonds Henri Rivière [http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43848756k].

de l'estampe semble avoir conduit Henri Rivière à concentrer toute son attention sur la surface plane et circonscrite de l'écran, et sur l'émotion nouvelle que pouvaient procurer le vide des ombres noires, les fonds très découpés, les détails suggestifs. Il a ainsi travaillé différents effets : une figure qui s'amenuise ou un plan à peine estompé lui ont permis d'ouvrir de vastes horizons, une légère modulation lui a suffi pour suggérer une pensée ou une rêverie, comme au premier acte de *Sainte Geneviève de Paris* (créée au Chat noir, publiée en 1893), qu'Henri Rivière décrivait ainsi :

> L'année suivante on représenta *Sainte Geneviève de Paris* ; je crois bien que ce fut le spectacle le plus réussi au point de vue musical et mise en scène que nous ayons donné. [...] Le premier acte comprenait trois tableaux champêtres : la brume matinale déroulant ses écharpes autour d'un bouquet d'arbres pendant la montée du soleil, et le départ des paysans pour les travaux des champs ; Geneviève, la quenouille en main, paissant ses moutons ; le retour le soir après la moisson, dans un crépuscule où s'amoncelaient des nuages de mauvais présage, et Geneviève agenouillée priant au pied de la vieille croix dressée au bord du chemin.[1618]

Plus ponctuellement, Henri Rivière s'est aussi inspiré des vitraux. Le traitement des fonds en vitrail est souvent limité aux tableaux de prière, qui se réfèrent directement à la piété chrétienne comme dans l'avant-dernier tableau de *La Tentation de saint Antoine* (publiée en 1888) où des anges illuminent le fond sur lequel se détache la silhouette du saint à genoux[1619]. La polychromie translucide des figures statiques rend ces apparitions encore plus impalpables que les ombres qui se découpent au premier plan. Louis Bombled dans *Les Boers, la moderne épopée* (aucune datation) reprend le procédé dans le seizième tableau « Les rois se taisent »[1620] où l'Afrikaner Paul Kruger implore le ciel de sauver son peuple lors de la guerre contre les troupes britanniques. Dans *Sainte Geneviève de Paris*, le quatrième tableau intitulé « Le rêve de Geneviève » devait ainsi se composer : « Comme en un vitrail lumineux apparaît le paradis. Devant le trône de Dieu, ayant à ses côtés Jésus et la vierge Marie, les saints et les anges adressent au Père éternel la requête de Geneviève. »[1621] L'effet recherché n'était pas religieux ni véritablement spirituel ; Henri Rivière y faisait plutôt une référence plaisante à une imagerie religieuse naïve :

Comparer le décor de Henri Rivière « Le retour » pour *L'Enfant prodigue* (album, *op. cit.*, p. 41) et la gravure sur bois polychrome d'Hokusai, « Kōshū mishima goe », 1831-1834, de la série des *Trente-six vues du mont Fuji*, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France, fonds Henri Rivière [http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb421866340].

[1618] Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951, op. cit.*, p. 54.

[1619] Henri Rivière, « Le désert de la Thébaïde, musiques célestes », décor reproduit dans l'album Henri Rivière (dessin), Georges Fragerolle et Albert Tinchant (musique), *La Tentation de saint Antoine, féerie à grand spectacle en deux actes et quarante tableaux*, *op. cit.*, p. 85.

[1620] Louis Bombled, « Les rois se taisent », décor reproduit dans l'album Gabriel Montoya (texte), Louis Bombled (dessin), Jules Mulder (musique), *Les Boers, la moderne épopée*, *op. cit.*, p. 72.

[1621] Claude Blanc, Léopold Dauphin, *Sainte Geneviève de Paris, mystère en quatre parties et douze tableaux*, *op. cit.*, p. 88.

> Au quatrième acte on assistait d'abord à l'amusante scène du paradis, traitée comme les vieux mystères, où dans un décor transparent et coloré comme un vitrail, les saints demandaient à Dieu d'exaucer les prières de Geneviève pour que soit sauvé son cher Paris menacé par les hordes sauvages d'Attila.[1622]

Sa démarche dans *La Tentation de saint Antoine* est plus élaborée. Les décors reproduits dans l'album démontrent un certain hétéroclisme stylistique. La fresque syncrétique des divinités scandinaves, grecques, égyptiennes, hindous, etc., se compose de tableaux fixes majoritairement polychromes. Les plaques de zinc étaient abondamment ajourées et des papiers teints placés dans les ouvertures. En décuplant ainsi la polychromie et les zones translucides, le procédé permet d'accroître l'irréalité de l'image, son caractère illusoire ou sacré. Précédé d'un long cortège de figures noires, la reine de Saba paraît ainsi dans un tableau qui contraste par sa clarté et ses couleurs : l'allégorie de la luxure y paraît d'autant plus dangereuse et vaine qu'elle est éblouissante. Également traité comme un vitrail, le tableau de l'apothéose finale représente à l'inverse l'éclat du monde céleste, l'illumination du saint consacré[1623]. Si le modèle des estampes s'imposa dans les œuvres ultérieures, la coloration des décors par filtres teints fut d'abord expérimentée à grande échelle dans *La Tentation de saint Antoine* pour imiter les vitraux. Tous les efforts qu'Henri Rivière déploierait ensuite pour colorer et moduler ses fonds eurent aussi comme idéal l'émotion suscitée par l'intensité de ces images de lumière.

Aux Schwabinger Schattenspiele (1907-1912), Alexander von Bernus rejetait le modèle pictural qu'il associait au cinéma. Il envisageait pourtant le caractère bidimensionnel du théâtre d'ombres comme un peintre primitif et c'est à dessein qu'il choisit un dispositif sans couleur ni profondeur. Il connaissait les travaux de l'historien et orientaliste Georg Jacob, qu'il citait dans ses programmes et avec qui il eut des échanges, et avait donc conscience de la diversité des techniques possibles. L'historien lui-même exprimait sa désapprobation : « On a travaillé avec des silhouettes monochromes, ce qui ne correspond pas à mes souhaits. »[1624] C'est en ces termes qu'Alexander von Bernus expliquait la bi-dimensionalité de son théâtre :

> Mais c'est justement le caractère humain et non mécanique qui confère au jeu d'ombres un attrait artistique et intime supérieur à l'effet plus pictural produit par le cinéma. De même, le jeu d'ombres ne se déploie que sur une surface, au lieu de simuler un effet de profondeur par une perspective déformante comme dans un film. Car c'est justement à travers les deux dimensions que l'au-delà, le surnaturel, se matérialise de la manière la plus immédiate et la plus probante.[1625]

[1622] Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951, op. cit.*, p. 54.

[1623] Henri Rivière, « Apothéose », décor reproduit dans l'album Henri Rivière (dessin), Georges Fragerolle et Albert Tinchant (musique), *La Tentation de saint Antoine, féerie à grand spectacle en deux actes et quarante tableaux*, *op. cit.*, p. 87.

[1624] « *Man arbeitete, meinen Wünschen nicht entsprechend, durchweg mit einfarbigen Silhouetten.* » Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland, Erweiterte Neuauflage des Vortrages 'Das Schattentheater in seiner Wanderung vom Morgen- zum Abendland'*, Berlin, Mayer und Müller, 1907, p. 197.

[1625] « *Doch gerade das Persönliche und Unmechanische gegenbewirkt den künstlerischen und intimen Reiz des Schattenspieles g über der mehr malerischen Wirkung, die vom Kino ausgeht. Auch geht das Schattenspiel nur auf*

Pour Alexander von Bernus, la bidimensionnalité est gage de spiritualité. S'il n'éclaircit pas davantage cette assertion, elle peut paraître comme une évidence quand on rappelle l'intérêt partagé par différents cercles de la bohème munichoise pour les arts premiers, les artefacts de la chrétienté médiévale ou de l'Egypte antique. Le poète Stefan Georg consacre un poème de ses *Hymnes* au *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico ; des peintures pré-Renaissance et des icônes ont été reproduites dans l'almanach du Blaue Reiter. C'est également cette iconographie pré-Renaissante qui inspire les décors du *Heiliges Spiel* [jeu sacré] (publié en 1910) réalisés par Karl Thylmann pour les scènes de l'« Annonciation » [*Verkündigung*], « La prière de Marie » [*Marias Gebet*] et « La visitation » [*Heimsuchung*][1626]. La composition des icônes en particulier, mais aussi celle de beaucoup d'autres images sacrées de civilisations antiques et extra-européennes, échappent aux lois de la perspective. Les proportions, les plans, l'orientation des formes ne sont pas déterminés en fonction du regard humain mais d'une perspective ontologique. Par la symbolique des couleurs et de la géométrie, ces images avaient vocation à rendre sensible une réalité métaphysique[1627]. Le poème « Ein Angelico » [un Angelico] de Stefan Georg suggère cette conversion de la matière en image sacrée par le peintre :

> Il emprunta ses ors aux calices sacrés
> Et pour les cheveux clairs la paille des blés mûrs,
> Les roses aux dessins d'enfants sur les ardoises
> Et ses bleus dans le fleuve autour des lavandières.[1628]

A l'instar des images saintes, le théâtre d'ombres pour Alexander von Bernus devait servir d'intermédiaire et se situer à la lisière des réalités palpables et spirituelles :

> Mais le caractère particulier et profondément émouvant du théâtre d'ombres se situe entièrement ailleurs, entièrement dans l'âme. Il reflète, de la manière la plus pure, le monde dématérialisé des rêves éveillés, la ligne la plus fine entre l'être et le paraître, il est romantique au sens le plus strict du terme.[1629]

---

der Fläche vor sich, statt durch perspektivische Verfälschung Tiefenwirkung vorzutäuschen wie beim Film. Denn gerade durch das Zweidimensionale lässt das Jenseitige, Übersinnliche sich am unmittelbarsten, überzeugendsten vergegenwärtigen. » Alexander von Bernus, *Wachsen am Wunder, Heidelberg Kindheit und Jugend*, *op. cit.*, p. 172.

[1626] Décors de Karl Thylmann reproduits dans Alexander von Bernus, *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 118, 119, 120.

[1627] Voir Bruno Duborgel, *L'Icône, art et pensée de l'invisible*, publications de l'Université de Saint-Etienne, 1991, p. 59 (pour les couleurs) et p. 66 (pour la perspective).

[1628] « *Er nahm das gold von heiligen pokalen,*
Zu hellem haar das reife weizenstroh,
Das rosa kindern die mit schiefer malen,
Der wäscherin am bach den indigo. » Stefan Georg, *Choix de poèmes, première période 1890-1900*, traduit et présenté par Maurice Boucher, Paris, Editions Montaigne, 1941, p. 68-69.

[1629] « *Allein das Eigentümliche und tief Ergreifende des Schattenspiels liegt ganz wo anders, ganz im Seelischen. Es spiegelt am reinsten die entmaterialisierte Welt der wachen Traüme, die feinste Linie zwischen Sein und Schein, es ist im eigentlichsten Sinn Romantisch.* » Programme des Schwabinger Schattenspiele pour la première saison

I.4. Ekphrasis théâtrales

Le dialogue étroit qui s'établit entre le domaine de l'image fixe et les théâtres d'ombres artistiques se manifeste par l'importance des développements descriptifs dans les textes. Ces descriptions s'apparentent à des *ekphrasis* car elles ont pour objet un « tableau » (au sens dramatique) ou le décor d'une scène. Initialement, ce terme de rhétorique désignait toute description suffisamment détaillée et élaborée pour que l'auditeur ait une idée précise, presque palpable, de la réalité décrite. Son sens s'est restreint aux descriptions d'œuvres d'art (peinture, sculpture, photographie, tapisserie, vase...) qui essaient de recomposer avec des outils proprement littéraires une œuvre visuelle. Dans une pièce d'ombres, l'*ekphrasis* et l'image décrites coexistent : la première est entendue en même temps que la seconde est vue. La théâtralisation repose sur cette simultanéité, entre la description dite (déclamée ou en partie improvisée) et la perception de son objet. Nombre de ressources poétiques ou oratoires étaient utilisées pour solliciter l'imagination du spectateur : en enrichissant ou en trahissant l'image, le discours dépasse le simple exercice descriptif (ce qui aurait été redondant autrement). L'*ekphrasis* théâtralisée apparaît comme un équilibre négocié entre le modèle contemplatif de l'image fixe et le contexte spectaculaire. On peut en distinguer différents types : celles qui animent et colorent l'image (en sus de la musique, du mouvement des ombres ou de la variation des fonds), celles qui prolongent et déploient l'image au-delà de son cadre, celles qui la déforment ou l'extrapolent.

Les poèmes chantés de Georges Fragerolle sont un exemple de complémentarité et de convergence des mots avec l'image et la musique : le lexique simple et les formules convenues de certains vers constituent une matière verbale transparente, fondue dans l'image et le chant, tandis que d'autres vers, par des métaphores discrètes et filées, permettent ponctuellement d'accroître l'animation des tableaux. Le tableau des pêcheurs par exemple dans *La Marche à l'étoile* [1630] était ainsi évoqué par le critique Jules Lemaître en 1890 :

> Puis, comme si l'univers entier eût tressailli cette nuit-là, et comme si le flux de l'océan roulait dans la direction de l'étoile, voici, sur la mer calme, des barques de pêcheurs d'elles-mêmes orientées vers la crèche invisible, portant à leur proue des hommes agenouillés, tandis que la lumière nocturne traverse les mailles des filets suspendus...
>
> Pêcheurs, vous qui prenez pour guides les étoiles,
> Quel souffle inattendu gonfle vos blanches voiles ?
> Quel flot mystérieux vous pousse et vous conduit
> Vers cet astre nouveau qui brille dans la nuit ?[1631]

1907-1908, « Die günstige anerkennende Aufnahme… », Munich, 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele).

[1630] Henri Rivière, « Les pêcheurs », décor reproduit dans l'album Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *La Marche à l'étoile, mystère en dix tableaux*, *op. cit.*, p. 31.

[1631] Jules Lemaître, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 13 janvier 1890.

D'après une description technique du dispositif [1632], on sait que pour réaliser une telle scène, la lumière traversait successivement un « morceau de papier bleu, verni, troué par une aiguille pour figurer l'étoile » puis d'autres verres dont le mouvement permettait de figurer la houle. Le poème ajoutait donc à ces effets la personnification des éléments (le vent est un « souffle » qui « gonfle » les voiles, le flot « pousse » et « conduit » les pêcheurs). Au sujet de la même pièce, Francisque Sarcey soulignait explicitement la complémentarité des mediums et ce que chacun pouvait apporter au moment de la représentation. Faisant allusion aux albums des pièces (publiés avec des reproductions lithographiées des décors), le critique semble d'abord affirmer l'équivalence entre une lecture chantée de ces ouvrages illustrés et une séance vécue au Chat noir, avant de se réfuter :

> Il serait facile dans un salon d'avoir une douzaine de ces albums, que l'on mettrait aux mains des invités. Ils tourneraient eux-mêmes les feuillets, à mesure que se dérouleraient les strophes du chant. Ce ne serait pas tout à fait la même chose, je le sais bien ; mais à la campagne, l'été, au château, il y aurait de quoi passer une soirée délicieuse.
> Oh ! Non, ce ne serait pas la même chose ! Je me souviens du tressaillement de l'auditoire quand on vint à l'épisode des pêcheurs : « O pêcheurs, vous qui prenez pour guides les étoiles [...] ».
> Le dessin de M. Henri Rivière, qui, en même temps que ces vers étaient chantés par M. Fragerolle, passait sous nos yeux derrière le transparent, était d'une inspiration si puissante, d'un si amusant pittoresque, sous la lumière calme de la lune qui unissait la mer verte au ciel bleu criblé d'étoiles, que toute la salle se récria, saisie d'une admiration brusque et battit furieusement des mains. Dans l'album, ce dessin ne dit pas grand-chose. Pourquoi ? Je n'en sais rien.
> Tous ces gens qui se sont mis en marche derrière l'étoile sont venus poussés d'une même espérance :
>
> Nous venons tous, pleins d'espérance,
> Saluer avec révérence
> L'enfant né dans cet humble lieu ;
> Noël pour l'enfant Dieu !
> L'enfant né dans cet humble lieu ;
> Noël pour l'enfant Dieu !
>
> Et puis, tout à coup, la musique, passant par une modulation sombre, change de caractère ; tandis que derrière le transparent on aperçoit dans le lointain, à travers une nuit orageuse, une croix sur laquelle expire un homme, la tête ceinte d'un nimbe lumineux, Fragerolle chante, d'une voix éclatante et triste :
>
> Un jour, hélas ! des cris funèbres,
> Sanglots traversant l'infini,
> S'envoleront dans les ténèbres ;
> *Eli, eli, hosama Sabactani,*
> *Hosama Sabactani* ![1633]

Francisque Sarcey essaie de rendre compte de la mobilisation simultanée des différents sens (« et puis, tout à coup, la musique », « tandis que derrière le transparent on aperçoit ») et des synesthésies ressenties (« modulation sombre », « voix éclatante »). Concernant les vers chantés, la métaphore qui

[1632] « Henri Rivière sur copie conforme, d'après Paul Tridel (1891), document aimablement prêté par la galerie Doyen, à Vannes. » *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951*, *op. cit.*, p. 59.
[1633] Francisque Sarcey, « Chronique », *Le XIXème Siècle*, 11 mars 1890.

assimile les « sanglots » à des oiseaux, incite le spectateur à imaginer leur vol en suivant le faisceau de lumière qui traverse le tableau[1634].

Les héritiers du Chat noir ont aussi recours à ces procédés simples et efficaces, d'animation des tableaux par les mots. Philippe Jean par exemple, dans son poème dramatique pour ombres *La Légende de Mélusine* (créée en mai à Niort et publiée en 1899), introduit la deuxième scène, « La fontaine des fées », par une longue description où la personnification des éléments naturels fait frémir l'image :

> Sous le rocher vêtu de mousses et de lierre,
> L'eau limpide s'endort en sa vasque de pierre,
> Et la lune pensive y mire son front blanc,
> A travers les rameaux du peuplier tremblant
> Ou les branches du chêne aux feuilles dentelées.
>
> On appelle ce lieu la « Fontaine des Fées ».
>
> Dans les rayons d'argent qui ruissellent des cieux
> Et font à leur visage un nimbe merveilleux,
> Trois dames de grand air, de beauté surhumaine,
> Prennent leurs doux ébats auprès de la Fontaine.
> Elles chantent des chants inentendus ; leurs voix
> Charment les rossignols qui rediront aux bois,
> Dans le calme des nuits, leur musique divine.[1635]

La récitation du poème, qui accompagne l'apparition progressive du décor et des figures, fait de leur dévoilement un moment de contemplation et d'imagination où le spectateur devine un paysage qui semble animé (l'eau « s'endort », les rameaux « tremblent », les rayons d'argent « ruissellent », la lune « mire son front »...).

Certains collaborateurs du Chat noir en étoffant la matière textuelle de leurs descriptions proposent des *ekphrasis* théâtrales particulièrement élaborées. Dans sa revue pour ombres *Aillleurs*, Maurice Donnay a particulièrement travaillé cette complémentarité entre les mouvements suggérés par les mots, et donc imaginés, et ceux concrètement perçus :

> LE RECITANT. [...]
> Ils arrivent dans un champ d'orchidées bizarres, inquiétantes, qui dressent vers le ciel leurs étamines exagérées.
> Et au-dessus des hautes fleurs que le vent de leur vol fait onduler comme des vagues, passent, vont, viennent, tourbillonnent, valsent, virent, voltent, enlacées pour éternellement les femmes qui se livrent entre elles à de blâmables tribadouillages, comme dirait monsieur Bergerat, s'il était Alsacien.
> Or elles passent enlacées dans le ciel vieux rose, les amantes de Jadis et celles de Déjà, et c'est mademoiselle de Maupin et la Fille aux yeux d'or.
> Et aussi Petite-Secousse et Bougie-Rose.
> Et encore Jo et Zo et Lo..., et Ro et Fo et No, pourquoi pas ?
> Terminus nomme au passage quelques créatures de ce temps :

[1634] Henri Rivière, « Le Golgotha », décor reproduit dans l'album Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *La Marche à l'étoile, mystère en dix tableaux*, *op. cit.*, p. 37.
[1635] Philippe Jean, *La Légende de Mélusine*, *pièce d'ombres en un prologue et trois actes*, *op. cit.*, p. 14.

> Duchesse d'A..., marquise de B..., comtesse de C..., baronne de D..., car il y a des grandes dames ; il y a même des têtes couronnées, ces amours étant réputées rares, littéraires et aristocratiques.
> Il est vrai de dire qu'il y a aussi des demoiselles du Moulin Rouge et des piqueuses de bottines ; mais peu importe, elles n'y regardent pas de si près.
> Or, en des couples innombrables, elles passent, enlacées, vertigineuses, et le vent de leur tourbillon fait onduler comme des vagues les hautes orchidées.[1636]

Dans ce tableau, le mouvement perçu est décuplé par son expression. On relève notamment la répétition de syntagmes allitérés comme « le vent [...] fait onduler comme des vagues » ou « passent enlacées », et l'accumulation verbale « passent, vont, viennent, tourbillonnent, valsent, virent, voltent » . Le récitant non seulement décrit la coloration des fonds et le glissement des figures, mais il en suggère la fluidité et le caractère onirique par sa litanie qui confond les noms et les époques, comme se confondent les formes et les règnes, humain et végétal.

Dans *Héro et Léandre* de Edmond Haraucourt (créée au Chat noir, publiée en 1902), les commentaires du chœur (qui a une fonction de récitant) apportent également aux tableaux des déploiements comiques et imaginaires. Comme Maurice Donnay, Edmond Haraucout écrit intégralement son discours, en mêlant épanchements lyriques et saillies ironiques. Au deuxième tableau par exemple, le chœur relate une scène d'amusements féminins avec une distance qui donne à son propos, rigoureusement construit et stylistiquement chargé, un caractère à la fois pictural et parodique :

> Héro, qui est la plus belle, donne cette fête à ses compagnes, et les a emmenées dans le char de ses riches parents, pour les conduire ainsi au bois des lauriers roses.
> Les vierges, en descendant du char, ont ri et déposé à l'ombre les corbeilles où sont les gâteaux de miel et les fruits. Ensuite, elles ont dégrafé leurs tuniques et dénoué leurs bandelettes, en sorte qu'elles étaient nues, comme des dryades en un bois sacré : ce qui les a fait rire.
> Avec mille cris elles sont entrées dans la mer, en sorte que les dryades étaient devenues des naïades : ce qui les a fait rire encore. Elles se sont ébattues parmi les vagues bleues, s'éclaboussant avec des gouttes de lumière, et s'amusant de voir glisser au fond des brumes violettes les voiles jaunes que déployaient au loin les pêcheurs d'Abydos.
> Après le bain, les vierges nacrées de fraicheur ont repris leurs tuniques flottantes ; elles ont ri de nouveau, mangé les gâteaux plats, bu les fruits savoureux ; maintenant elles jouent à se lancer une balle de laine avec des palettes d'osier, et, pour la rattraper, courent dans l'herbe et mêlent leurs robes multicolores, en sorte que les naïades semblent s'être muées en de grandes fleurs imprévues, auxquelles un dieu propice aurait donné la vie.[1637]

Dans ce passage, Edmond Haraucourt exploite la porosité entre tableau et scène, entre action et mouvement, en faisant de cette séquence une fresque animée. Le chœur présente l'action comme un triptyque mouvant, idyllique, où les filles de Sestos érotisées et métamorphiques prennent les traits stéréotypées des figures féminines des mythes et de la poésie. Bien que nous ne sachions pas ce qui

[1636] Treizième tableau intitulé « Les lesbiennes » dans Maurice Donnay, *Ailleurs*, *op. cit.*, p. 171.
[1637] Edmond Haraucourt, *Héro et Léandre, poème dramatique en trois actes*, Paris, Eugène Fasquelle,1902, p. 4-5.

fut effectivement représenté à l'écran, il est certain que le commentaire du chœur, par le maniérisme des images et la fantaisie de leur enchaînement, en enrichissait la réception.

Sujet propice aux *ekphrasis* théâtrales, les genèses (celle du monde, d'un paysage ou d'une région) sont des thèmes d'ouverture récurrents des pièces de cabarets. Présenté aux Quatre Gats en 1897, le poème dramatique *Montserrat* de Joan Maragall commence par la description d'une naissance :

> Voyez ici comme au commencement tout n'était que mer,
> La mer remplissait tout : si bleue !... Mais un jour
> Une montagne se mit à en sortir...
> Elle était si belle qu'elle brillait...
> Une montagne toute déchirée
> Comme une chose prématurée et imparfaite.
> Dès qu'elles la voient les brumes
> Se jettent dessus amoureusement ;
> Les rochers se couvrent de buis
> Et dans le buis, les oiseaux gazouillent.[1638]

Les décors et les ombres de Miquel Utrillo accompagnaient le texte de Joan Maragall. Le poème décrit la montagne emblématique de la région que Joan Maragall célèbre, quelques années plus tard, dans un autre poème, « A la mare de Déu de Montserrat », publié en 1900 dans le recueil *Visions i Cants* :

> De tout près — je voulais vous voir,
> Ô Vierge noire — de blanc vêtue !
> A votre tribune — aujourd'hui, je suis monté
> Et j'ai observé fixement
> Votre doux visage, — qui m'a laissé —tout ému.
> [...]
>
> Je pars — face à vos rochers
> Et dans chacun d'eux — je vois une reproduction
> De votre image... Vous êtes gracieuse — rocher parmi les rochers :
> Je fais de vous la Reine.
> Je cherche parmi eux — vos chemins — et je m'en vais.

[1638] « *Veus aquí que primer tot era mar,*
Tot era ple de mar : tan blau !... pro un dia
Va començar a sortir-ne una muntanya...
De tan hermosa que era resplendia...
Una muntanya tota esqueixalada
Com cosa primerenca i malfinida.
Les boires de seguida que la veuen
S'hi tiren a damunt amorosides ;
De boixos els penyals s'emborrissolen
I a dintre els boixos els aucells refilen. » Joan Maragall, « Montserrat », extrait retranscrit dans Enric Jardí Casany, *Història de els Quatre Gats*, *op. cit.*, p. 50.

Vos chemins — sont pleins de brouillard :
Aux virages — regardez le ciel bleu...
Je ne trouve plus — que des rejetons et du houx
Qui poussent humblement — au milieu de la paix,
Et ces volves — qu'on appelle des anges,
Et qui leur ressemblent — par le silence — de leur doux vol.[1639]

Le sujet du poème a évolué par rapport à celui de la pièce d'ombres : la montagne a laissé place à la « Vierge noire » dont l'apparition légendaire serait à l'origine de la fondation du monastère de Montserrat, devenu un haut lieu de pèlerinage pour les catholiques. Le style du poète s'est affirmé, atteignant une qualité et une singularité formelle qui marqueront le renouveau de la littérature catalane de la fin du XIXème siècle. Les deux textes, qui ne sont pas suffisamment proches pour considérer le premier comme une version préalable du second, présentent néanmoins de nombreuses similarités : l'expression y est simple et orale malgré la métrique, le lyrisme est adressé et vivant. Emaillé de symboles, le poème de 1900 est imprégné d'un sentiment religieux ; il est plus contemplatif et intériorisé que le texte de 1890 qui commence comme un récit de genèse adressé à un auditoire. L'injonction et les exclamations initiales signalent la fonction essentiellement phatique des premiers vers (« voyez ici comme...»). La crête dentelée à laquelle le massif doit son nom « Montserrat » (« *serrar* » signifie « scier ») est propice à son traitement en ombre, comme motif découpé au cœur du tableau d'ouverture, tandis que le poème fait de son émergence une petite scène de fête, en personnifiant les nues qui assaillent amoureusement la nouvelle-née et en rendant presque palpables les broussailles de buis d'où émergent le gazouillement des oiseaux. De même, Jules Cougnard, au premier tableau de sa pièce *Le Saint-Bernard* (créée au Sapajou en 1896), représente l'éveil d'une

[1639] « *Ben d'a la vora — volia veure-us,*
Oh Verge negra — del blanc vestit !
Al vostre estrado — avui pujava
I us he guaitat de fit a fit
La dolça cara, — que m'ha deixat—tot enternit.
[...]
Surto de cara — a les vostres penyes
I en cada una — veig un ensaig
De vostra imatge... Sou graciosa,—penya entre penyes :
Reina us en faig.
Cerco entre elles — els camins vostres — i me n'hi vaig.

Els camins vostres — són plens de boira :
Per los esquinsos — guaita'l cel blau...
No més hi trobo — rebolls i mates
Que humils floreixen — en mitj la pau,
I aquelles bolves, — que'n diuen angels,
I que s'hi assemblen — per lo silenci — del vol suau. » Joan Maragall, *Obres completes d'en Joan Maragall, serie catalana, poesie*, Barcelone, Gustau Gili, 1912, tome 1, p. 145-146.

région. Ce n'est pas la mer bleue qui occupe tout l'espace mais les nues et la neige blanche ; les cimes n'émergent pas des flots mais c'est le soleil qui les fait apparaître :

> Depuis les anciens jours où la glace éternelle,
> De son froid linceul aux plis blancs,
> Dans un lourd crépuscule enveloppait tes flancs,
> Tu dresses, ô montagne immense et solennelle,
> Tu dresses tes sommets où descend la clarté
> Vers le ciel
> Dans l'immensité.
> Combien de temps encor, combien de soirs sans nombre ont passé sur l'époque sombre,
> Où toute vie était suspendue, où nul bruit
> Ne troublait l'immanente nuit !
> Mais un jour, le soleil superbe,
> A fait enfin verdoyer l'herbe, surgir la forêt dans le val,
> Donné l'être à la créature,
> Et dans l'éveil de la nature,
> Apparut l'Homme, triomphal.

Le poème est à la fois un discours lyrique adressé à la montagne et un récit qui narre le début d'une histoire, mais sa fonction la plus évidente est celle d'accompagner, de décrire le passage du premier au deuxième tableau. La mélodie du chant participe à ces correspondances : d'abord répétitive et monotone, elle s'assouplit avec la mention du soleil, et son amplitude s'élargit. L'emphase du poème apporte cependant d'autres niveaux de sens : le lexique mortuaire puis printanier assimile la scène à une résurrection qui préfigure l'aboutissement de la pièce et la célébration du saint et du lieu béni. En tant qu'ouverture, ce diptyque peut aussi s'interpréter comme une mise en abyme du théâtre d'ombres qui fait naître ses images d'une toile blanche, initialement plongée dans l'obscurité, et ceci grâce à la lumière. Au niveau syntaxique et sémantique, la lumière occupe une fonction actancielle active : elle fait « verdoyer l'herbe », « surgir la forêt dans le val », elle « donne l'être à la créature ». La lumière à la fois peint et féconde les formes.

Le lieu commun de la Genèse, assimilée à un théâtre d'ombres, donne lieu à quelques *ekphraseis* théâtrales réflexives. Dans la pièce *Le Salut du monde* (créée à Orléans en février et publiée en 1895), la scène de la Genèse fait converger plusieurs modèles : celui des vieux mystères joués en ombres et présentés par un locuteur placé devant l'écran et celui renouvelé du genre par les tendances poético-mystiques des cabarets, avec en l'occurrence un probable intertexte hugolien :

> *Au lever du rideau la scène reste obscure. Elle s'éclaire seulement à la création de la Lumière. Successivement apparaissent les objets créés, Adam, puis enfin Eve.*
>
> Néant !.. Chaos !.. Partout des ténèbres profondes !
> L'Espace ni le Temps, rien n'avait existé.
> Dieu n'avait pas encor voulu créer les mondes ;
> Il régnait immuable en son éternité.

Mais son repos allait finir. Et la Lumière,
Aurore éblouissante, apparut la première.
Comme avec une fronde, Il jette dans la nuit
La clarté pure des Etoiles ;
A chaque instant, c'est un nouveau rayon qui luit,
Un monde qui sort de ses voiles.

Dieu tire du néant la Terre, globe immense,
Qui tressaille et s'émeut. Voici que tout commence !
Les animaux, les poissons, les oiseaux
Peuplent bientôt et l'air et la terre et les eaux.[1640]

Cette pièce jouée par une compagnie itinérante familiale commence comme un pastiche des grands hymnes de Victor Hugo, fondés sur la vertigineuse réversibilité de la lumière et des ténèbres[1641]. Certainement efficace en termes d'effet sur le public, l'imitation n'était pourtant pas complètement artificielle : il y avait effectivement dans les poèmes romantiques matière à inventer un théâtre d'ombres moderne en le redéfinissant comme une création conjointe des mots et de la lumière.

La démarche revendiquée par les Schwabinger Schattenspiele (1907-1912) était théoriquement incompatible avec le principe même d'*ekphrasis* théâtrale : l'absence de locuteur intermédiaire entre les ombres et le public et le rejet du modèle pictural (les pièces étaient subdivisées en « scènes ») étaient des marqueurs. Les mots et les silhouettes n'étaient pas subordonnés à l'image qui paraissait à l'écran. Leur dramaturgie ne considérait pas l'image d'ombre comme un « tableau », autrement dit, comme une unité structurante ou une composition autonome, susceptible de faire l'objet d'une *ekphrasis*. Seul un prologue de nature méta-poétique, destiné à introduire la séance, pourrait s'y apparenter[1642]. Il s'amorce comme la description du décor fixe visible à l'écran tout en restant vague et distant. Ce décor, bordé d'arbres, de végétations et de broussailles, présente en son centre un horizon dégagé. Un personnage est adossé à un tronc d'arbre et regarde au loin[1643]. Le prologue commence ainsi :

Dans cette contrée du rêve
Tout ce qui est proche est loin,
Et tous les objets
Sont libérés de leur poids.

[1640] Charles Fauchon, Maurice Perrault, *Le Salut du monde, mystère en cinq actes et un prologue, en vers libres et avec orchestre*, *op. cit.*, p. 15.
[1641] On pense notamment à « Ce que dit la bouche de l'ombre », le dernier poème du recueil *Les Contemplations*.
[1642] « Je termine ce paragraphe par l' 'Avant-propos' de mes *Sieben Schattenspiele* [sept pièces d'ombres], qui fut parfois prononcé comme prologue lors de l'ouverture des Schwabinger Schattenspiele, afin de faire ressentir encore une fois l'atmosphère de ce jeu d'ombres venu d'un temps lointain [...]. » [*Ich schliesse diesen Abschnitt mit dem 'Vorgedicht' aus meinen* Sieben Schattenspielen*, das bei der Eröffnung der Schwabinger Schattenspiele als Prolog gelegentlich gesprochen wurde, um das Atmosphärische des Schattenspieles aus der Zeitenferne hier noch einmal anklingen zu lassen.*] Alexander von Bernus, *Wachsen am Wunder, Heidelberg Kindheit und Jugend*, *op. cit.*, p. 174.
[1643] Rolf von Hoerschelmann, décor pour *Vorgedicht* d'Alexander von Bernus*,* Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele, 94/93), reproduit dans Alexander von Bernus, *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 3.

Les profondeurs s'ouvrent
Au jeu insufflé,
Pour refléter ce qui fuit,
Le temps est sans but.

Sur l'étendue circonscrite
Des collines, des rochers et des rives
Des prés, des buissons et des ruisseaux
Le jour et la nuit ont été placés.

Nous voyons le monde se transformer
En une étoile étrange,
Nous marchons, nous sommes debout, nous agissons
Et nous sommes loin de nous-mêmes.[1644]

La présentation simultanée du texte et du décor incite le spectateur à établir des liens entre l'image et le poème (notamment la troisième strophe) mais l'abstraction du lexique et les paradoxes énoncés déploient l'image bien au-delà de ce qui est vu. Ils conduisent à interpréter l'image comme une voie d'entrée, une ouverture à l'orée du monde onirique et étrange où évolueront les ombres. Le visage tourné du personnage, dont on ne voit pas les yeux, sert de relais au regard du spectateur vers l'au-delà de l'image que suggère le prologue. Aux Schwabinger Schattenspiele, l'épure visuelle et l'abstraction des décors donnaient à la parole le pouvoir de projeter sur les fonds vides des images intimes (souvenirs, hallucinations, fantasmes). Ces images invisibles n'apparaissent qu'à l'esprit du spectateur grâce aux descriptions très suggestives, comme ces deux portraits d'amants, extraits de *Der Blinde* [l'aveugle] et de *Vormitternacht* [avant minuit] (publiés en 1907) :

[1644] « *In diesem Traumgelände*
Ist jede Nähe weit,
Und alle Gegenstände
Sind ihrer Last befreit.

Die Tiefen sich entriegeln
Dem hingehauchten Spiel,
Das Fliehende zu spiegeln,
Die Zeit ist ohne Ziel.

Auf die begrenzte Fläche
Sind Hügel, Fels und Belt
Und Anger, Busch und Bäche
Und Tag und Nacht gestellt.

Wir sehn die Welt sich wandeln
In einen fremden Stern,
Wir gehn und stehn und handeln
Und sind uns selber fern. » Alexander von Bernus, *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 1-2.

L'AVEUGLE. [...]
Arsina, j'étais comme un enfant si stupide,
Je t'ai mis le manteau bleu de Dieu,
Une brume de fumée et de rêve t'entourait,
Tu pouvais partir, je le remarquais à peine,
A tâtons dans les ténèbres colorées,
Adorateur de tapis et de coussins,
De couleur et de lumière, de tissu et d'enveloppe.
Arsina ![1645]

LE MALADE.
C'est l'heure du bal masqué,
Déjà les larves bruissent et s'agitent.
Comme ils dansent et font la révérence en cadence,
Ondin, fées, lutin et naïades.
La musique — elle me soulève, elle m'emporte —
La voilà de nouveau, la reine !
Toi, toi — j'arrive, tout de suite, oh, tout de suite ! —[1646]

D'un point de vue terminologique, ces descriptions poétiques correspondent davantage au sens initial, plus général, de l'*ekphrasis*, comme description vive, palpable et expressive, bien que brève et décousue. Leur énonciation dans le cadre d'une pièce d'ombres leur confère la singularité d'être susceptibles de se matérialiser sous les yeux du public. Alexander von Bernus fait de cette tension le principal ressort de ces *ekphraseis* : le personnage croit voir et ressentir la présence d'un autre dont la réalité reste à l'état d'image invisible, de projection sur un écran psychique, de « jeux optiques pour l'œil intérieur »[1647].

[1645] « *DER BLINDE.*
Arsina, ich war wie ein Kind so dumm,
Hing dir Gottes blauen Mantel um,
Ein Dunst um dich von Rauch und Traum,
Du konntest gehn, ich merkte es kaum,
Tastend in bunten Finsternissen,
Anbeter von Teppichen und von Kissen,
Von Farb und Licht und Tuch und Hülle.
Arsina ! » Will Vesper, *Der Blinde, Ein Narrenspiel*, *op. cit.*, p. 4.

[1646] « *DER KRANKE.*
Da ist es Zeit zum Maskenball,
Schon schwirren und irren die Larven all.
Wie sie im Takte tanzen und knixen,
Wassermann, Feen, Kobold und Nixen.
Musik — es hebt mich, es trägt mich hin —
Da ist sie wieder, die Königin !
Du, du — ich komme, gleich, o gleich ! — » Alexander von Bernus, « Vormitternacht, Ein Schattenspiel der Seele», *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 100-101.

[1647] « Tu peux donc développer ces jeux au point de créer des compositions qui ne pourraient jamais être réalisées physiquement, c'est-à-dire par un joueur d'ombres, puisque seule l'imagination pourrait y parvenir. Des jeux optiques pour l'œil intérieur. » [*Du kannst daher diese Spiele auch in solche Bildungen treiben, welche sich niemals physisch, d.h. von einem Schattenspieler bewerkstelligen liessen, wenn nur die Phantasie folgen kann. Optische Spiele für das innere Auge.*] Ludwig Uhland, « An Justinus Kerner, Tübingen, den 24[-27] Sept. 09 », *Werke*, édition établie par Walter Scheffler, Munich, ed, 1908, p. 491.

Parmi les héritiers des Schwabinger Schattenspiele (1907-1912), Leo Weismantel , qui conserve dans son cycle de mystères (publié en 1930) la présence d'un énonciateur intermédiaire, travaille certaines descriptions comme des *ekphraseis*, mais, fidèle au symbolisme de ses prédécesseurs, il les déploie bien au-delà de ce que le public pouvait effectivement voir à l'écran. Dans le premier mystère par exemple, consacré au péché originel et à la chute, la maîtresse de cérémonie introduit le jeu des figures en brossant un décor encore invisible, essentiellement réduit à l'arbre du jardin d'Eden. A deux reprises, le préambule semble se focaliser sur l'arbre (encore invisible), l'expression poétique se densifie et dépeint des tableautins mouvants. Les formules phatiques, les détails fournis, le travail des sons et de la métrique ont pour effet de donner à voir ce décor sur le point d'advenir :

> LA RECITANTE.
> Le Seigneur Dieu saisit alors la connaissance du bien et du mal et la cacha dans l'arbre qu'il avait planté au milieu de son jardin. Et cette connaissance se diffusa dans cet arbre comme un songe lourd. Le rêve se propagea dans les branches, dans les feuilles, dans les fleurs et dans les fruits de cet arbre.
> Le feuillage, les fleurs et les fruits se mirent à briller, au grand étonnement des animaux et des hommes, et les fleurs parfumaient le rêve errant qui se diffusait prisonnier de l'arbre, et celui qui s'imprégnait de ce parfum se mettait à trembler et à chanceler d'angoisse.
> [...]
>
> LA RECITANTE.
> [...] Quand la faute fut ainsi commise,
> (Malédiction sur toi, arbre,
> Toi l'entremetteur de la mort et du péché),
> Les immondices tombèrent sur l'arbre :
> Voilà les feuilles tomber dans la fosse terrestre,
> Voilà un millier d'années qui ont passé,
> Voilà les fleurs de l'arbre devenir purulentes, et le pus s'écouler comme de la résine sur les branches et sur le tronc.
> Voilà deux mille années qui ont passé,
> Voilà les fruits se décomposer et s'ouvrir, et les vers ramper sur les branches et sur le tronc...
> Voilà trois mille années qui ont passé,
> Voilà l'arbre desséché, sans feuille, sans fleur, sans fruit.
> Voilà quatre mille années qui ont passé !
> Ecoutez maintenant
> Ce qui advint :
> Un chérubin aux ailes de feu traversa les cieux en criant :
> *Les violons hurlent ! Le jeu d'ombres commence — l'ombre d'un chérubin surgit à l'écran.*
>
> LE CHERUBIN.
> Seigneur, au milieu de votre jardin se trouve un arbre,
> *(Dieu le Père sort des nuages.)*
> Ses feuilles sont pourries,
> Ses fleurs, purulentes,
> Ses fruits, décomposés,
> Maintenant il est nu,
> Arrachons-le, Seigneur, il est le bois à brûler de l'enfer.[1648]

[1648] « *Da nahm Gott, der Herr, dies Wissen um Gut und Böse und barg es in jenem Baum, den er in der Mitte seines Gartens zog. Und dies Wissen ging in jenem Baume um wie ein schwerer Traum. Der Traum kam in die Äste, kam in die Blätter, kam in die Blüten und kam in die Früchte dieses Baumes.*

L'arbre du jardin d'Eden paraîtra ensuite en ombre plus estompée. La métrique très souple qui caractérise ce mystère fait résonner ces paroles comme des incantations magiques. L'intrication de notations abstraites et concrètes donne à cet élément de décor un caractère onirique, irréel, et pourtant très sensoriel et palpable. Son apparition à l'écran, au terme de sa lente putréfaction, advient comme le résultat de cette litanie. Le symbole de l'arbre prend une ampleur telle qu'il reparaît dans les parties suivantes comme un leitmotiv qui réémerge au détour d'une phrase, sous forme d'un rameau ou de branchages dans les décors, et qui assure les transitions, tout en enrichissant sa symbolique à mesure que les actes progressent[1649].

Davon kam ein Gleissen in Blätter und Blüten und Früchte, dass die Tiere und Menschen erstaunten, als sie das sahen, und die Blüten dufteten den wandernden Traum, der im Baum gefangen umging, und wer den Duft einsog, fing an zu zittern und taumelte in Ängsten vorüber. » Leo Weismantel, « Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte », *Schattenspielbuch*, *op. cit.*, p. 208.

« *Als so die Schuld geschehen war,*
(Fluch über dich, du Baum,
Du Kuppler du, von Tod und Sünde),
Fiel der eigne Unrat an den Baum :
Da wurden die Blätter faul und fielen in das Grab der Erde,
Da waren eintausend Jahre um,
Da wurden an dem Baum die Blüten eitrig und Eiter tropfte wie Harz an Ästen und am Stamm —
Da waren zweitausend Jahre um,
Da wurden die Früchte Verwesung und brachen auf und Würmer krochen über Äste hin und Stamm —
Da waren dreitausend Jahre um,
Da war der Baum dürr, ohne Blatt und Blüte, ohne Frucht —
Da waren viertausend Jahre um !
Was da geschah,
Nun hört :
Es kam ein Cherub mit feurigen Flügeln durch die Himmel und schrie :
(Die Geigen schreien auf ! Das Schattenspiel setzt ein — der Schatten eines Cherubs gleitet in den Schirm.)
DER CHERUB.
Herr, zu mitten in Deinem Garten steht ein Baum,
(Gott Vater kommt aus den Wolken.)
Seine Blätter sind Fäulnis geworden,
Seine Blüten Eiter,
Seine Früchte Verwesung,
Jetzt steht er nackt,
Lass uns ihn ausreissen, Herr, er ist Brandholz der Hölle. » *Ibid.*, p. 209-210.

[1649] Il reparaît par exemple dans la deuxième partie, à nouveau associé au rêve :

« MARIE DANS LE BALDAQUIN.
Mon âme exalte le Seigneur, car il a fait
De grandes choses pour moi et, grâce à lui,
Toutes les générations me diront bienheureuse.
La musique se fait entendre, la lumière pâlit, un chœur chante.
Et à notre Dame aimable,
Un rêve est apparu,
Où sous son cœur
Poussait un arbre,
Et où l'arbre faisait de l'ombre
Par tout le pays,
Le Seigneur Jésus-Christ, le Sauveur,
Ainsi est-il appelé. »

L'écart entre ce qui est décrit et ce qui est vu est enfin le principal ressort d'*ekphraseis* comiques qui accentuent ce décalage. L'*ekphrasis* peut ainsi interposer un filtre interprétatif très déformant entre l'image qui paraît à l'écran et le spectateur, pour créer une distance réflexive ou ludique. Par exemple, dans une version écrite de *La Conquête de la lune*, une pièce de Miquel Utrillo (créée pour une tournée du Chat noir), le paysage de science-fiction suscite une description très modalisée. Intégrée à un discours prophétique, l'*ekphrasis* brosse le décor au filtre d'une vision sensiblement anti-démocratique :

[*MARIA IM BALDACHIN.*
Hochpreiset meine Seele den Herrn, denn er
Hat Grosses an mir getan und um Seinetwillen werden
Mich selig preisen alle Geschlechter.
Musik rauscht auf, das Licht erblasst, ein Chor singt.
Und unserer lieben Frauen,
Der träumete ein Traum,
Wie unter ihrem Herzen
Gewachsen war ein Baum.
Und wie der Baum ein Schatten gab,
Weit über alle Land,
Herr Jesu Christ, der Heiland,
Also wird er genannt.] *Ibid.*, p. 222.

Au dernier acte, l'arbre n'est plus le symbole d'une foi intérieure mais, personnifié, c'est lui qui enveloppe et préserve la vie :

« MARIE.
Même dans le désert, la haine nous poursuit !
JOSEPH.
Où pouvons-nous nous cacher ?
Il n'y a qu'un seul arbre à perte de vue !
MARIE.
Ô arbre, ô arbre !
Toi, cache-nous !
LA RECITANTE.
Et l'arbre s'ouvrit comme une maison et les accueillit en son sein,
Et les protégea comme un corps protège le cœur qui bat en lui. »
[*MARIA.*
Noch in die Wüste folgt der Hass uns nach !
JOSEF.
Wo sollen wir uns da verstecken,
Ein einziger Baum nur weit und breit !
MARIA.
O Baum, o Baum,
Versteck uns du !
DIE VORSAGERIN.
Und der Baum tat sich auf wie ein Haus und nahm sie in sich auf,
Und bewachte sie wie ein Leib das Herz bewacht, das in ihm schlägt.] *Ibid.*, p. 280.

> [...] une ère nouvelle de paix et de justice va s'ouvrir. Ce sera l'égalité longtemps rêvée […] A chacun son champ et sa maison [etc.] Le paysage lui-même est devenu égalitaire. La route s'allonge indéfiniment, bordée, à intervalles égaux, de peupliers systématiques. Calme et sereine, la Lune éclaire économiquement des êtres identiques et quelconques […].[1650]

Dans sa pièce *Venise ou la Lagune de miel*, jouée au cabaret de la Lune rousse (1904-1914), Dominique Bonnaud détourne les images stéréotypées de Venise, popularisées par le tourisme émergent. Le récitant introduit ainsi l'un des tableaux, dessiné par un habitué du cabaret, Abel Truchet :

> C'est un coin intime du vieux Venise que nous rend ici avec toute sa poésie quattrocentiste le pinceau d'Abelio Truchetti... Couleurs et teintes mélancoliques, musiques apaisées sur les eaux... *Amori et dolori sacrum*, comme dit Maurice Barrès...[1651]

Sous forme de brèves incises ou de digressions, les commentaires qui émaillent les descriptions permettent de les ancrer dans l'époque du public et le présent de la représentation. Les bonimenteurs des cabarets parisiens affectionnaient les comparaisons désinvoltes de certains tableaux avec des peintures académiques célébrées aux Salons. Un journaliste rapportait par exemple : « C'est par une *Tentation de saint Antoine* en cent personnages que M. Henri Rivière avait commencé ses expériences. Le malheureux saint était représenté le capuchon branlant à genoux dans le désert. 'Le désert est peint par M. Bouguereau', disait Salis dans ses boniments. »[1652] La mention incongrue de William-Adolphe Bouguereau, peintre académique dont l'œuvre adoubée par les institutions était étrangère à l'esprit prôné par les cabarets, rend impropre la description... Ces descriptions ironiques deviennent ainsi le truchement de critiques contre des pratiques artistiques jugées stériles.

A l'instar de ce que faisait Alphonse Allais dans les intitulés de ses monochromes[1653], certains artistes font de tableaux vides (noirs ou blancs) l'objet de sinueux développements et établissent un rapport particulièrement ludique avec le spectateur. Par exemple, la pièce de Jacques Ferny, *Le Secret du manifestant* (créée au Chat noir, publiée en 1894), commence par un écran blanc que commente ainsi le récitant :

> Mesdames et messieurs, ce décor symbolique
> Représente le sol d'une place publique,
> Je vous en avertis ! D'abord, c'est mon devoir ;
> Puis, vous pourriez ne pas vous en apercevoir !... [1654]

[1650] « *La Conquête de la lune*, Miquel Utrillo », texte imprimé dans un programme du Théâtre des ombres parisiennes pour l'Exposition universelle de Chicago, imprimé à Paris, par Léon Vanier, en 1893, exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France.

[1651] Cinquième tableau dans Numa Blès (texte), Abel Truchet (dessin), *Venise ou la Lagune de miel, pièce d'ombres en six tableaux*, *op. cit.*, [non paginé].

[1652] [auteur inconnu] « Chronique », *Le Temps*, 23 décembre 1886.

[1653] Voir Alphonse Allais, *Album primo-avrilesque*, Paris, Ollendorf, 1897.

[1654] Fernand Fau (dessin), Jacques Ferny (texte), *Le Secret du manifestant, drame express en cinq actes*, *op. cit.*, p. 1.

De manière comparable, au quinzième tableau intitulé « Messe noire » de la revue *Ailleurs* de Maurice Donnay (créée au Chat noir, publiée en 1926), l'écran reste noir, alors que le récitant annonçait une scène terrifiante et orgiaque, à la fois sanguinaire et érotique… La déception du spectateur est relayée par celle de Voltaire, un des deux compères de la revue :

> Tout à coup une jeune fille, presque vierge encore, frappe sur un gong. *(Coup de gong.)* C'est le signal : les horreurs vont commencer. *(Soudain, le tableau s'obscurcit et devient impénétrable.)* — Mais je ne vois rien ! fait observer timidement Voltaire. — Naturellement, lui répondit judicieusement Terminus, puisque c'est la messe noire. — En ce cas, dit Voltaire avec quelque regret, ce n'était vraiment pas la peine de nous mettre ainsi l'eau à la bouche, en quelque sorte.[1655]

Le procédé exhibe la différence entre ce qui est montré et ce qu'on peut voir ; il empêche toute réception passive et la satisfaction d'attentes convenues, afin d'engager un jeu spirituel avec le spectateur.

I.B. Les textes de programme du Chat noir : des boniments littéraires ?

Les textes imprimés dans les programmes illustrés du Chat noir (1886-1897) sont remarquables à plusieurs titres. Ces écrits, qui n'ont aucun équivalent dans les autres théâtres d'ombres, sont d'abord les seules traces imprimées des pièces bonimentées : leur statut par rapport aux représentations est problématique et leur auteur reste incertain, mais ils fournissent de précieuses indications sur les intrigues, les atmosphères, les registres et l'esprit du boniment, si ce n'est une version préalablement écrite ou réécrite de celui-ci. Ces textes sont aussi une manifestation notable de l'insatiable créativité qui caractérise ces cercles de cabarets, où les artistes, prêts à s'emparer de tous les supports, inventaient de nouvelles formes à la croisée des mediums. A l'instar de ce que Caroline Crépiat, Denis Saint-Amand et Julien Schuh observent dans *Poétique du Chat noir* concernant la revue du cabaret, ces programmes « relève[nt] d'un ensemble plurimédiatique qui, tout en investissant les deux grandes scènes énonciatives de la communication littéraire du XIXème siècle que sont la presse et le théâtre, invite à questionner l'extension du domaine littéraire »[1656]. Les textes de programme du Chat noir faisaient en effet converger l'activité théâtrale du cabaret et la production écrite et graphique de la revue. Tandis que leur oralité mime la verve du bonimenteur et leur teneur visuelle renvoie aux spectacles d'ombres, leur prose resserrée et poétique témoigne d'un art du récit court comparable à celui des contes parus dans le revue. Les programmes du Chat noir recèlent ainsi des morceaux poétiques tout à fait singuliers, difficiles à définir ou à catégoriser.

[1655] Maurice Donnay, « Ailleurs, revue symbolique en vingt tableaux », *Autour du Chat noir*, *op. cit.*, p. 177.
[1656] Caroline Crépiat, Denis Saint-Amand, Julien Schuh (dir.), *Poétique du Chat Noir (1882-1897)*, *op. cit.*, p. 17.

Ces textes sont imprimés sous la mention du titre de la pièce, de son auteur et, le cas échéant, celle des sous-titres et des collaborateurs. Une même pièce peut, d'un programme à l'autre, être présentée par un texte différent. Pour les pièces bonimentées, l'auteur principal, typographiquement mis en valeur, est le dessinateur des silhouettes tandis que le nom de Rodolphe Salis est plus discrètement indiqué comme bonimenteur ; un doute en revanche subsiste quant à l'auteur du texte écrit pour un programme donné.

Ces textes de programmes prennent différentes formes. Certaines pièces (bonimentées, récitées ou chantées) sont simplement mentionnées avec une liste de tableaux : seuls les titres sont précisés, parfois complétés par de brefs résumés ou des citations du texte qui sera interprété (et qui pourra être par ailleurs publié). Précédé de l'indication « distiques pour l'intelligence de la pièce », un exemple peu fréquent d'argument versifié figure dans un programme pour la pièce de L. Sabatier *Le Portrait du colonel* :

> Un jour, le colonel désirant son portrait,
> S'en fut chez le coiffeur pour embellir ses traits.
>
> Le fusilier Dusac, peintre de son état,
> Vint chez le colonel, quoique simple soldat.
>
> La dame, en le voyant, se dit en elle-même :
> S'il veut, je l'aimerai volontiers pour lui-même.
>
> Pendant que le soldat croque son supérieur,
> La colonelle, elle, lui fait la bouche en cœur :
>
> Elle lui sert porto, madère et malaga,
> Afin que sa valeur ne l'abandonne pas.
>
> Le colonel ayant regardé le tableau,
> Dit : « Si je suis ainsi, je ne suis pas très beau. »
>
> Il s'en va donc chercher, au fond de sa commode,
> Un vieux portrait tourné selon l'ancienne mode.
>
> Pendant qu'il est parti, v'là-t'y pas que la dame
> Embrasse le soldat, pour lui prouver sa flamme ![1657]

Ce poème partage avec beaucoup d'autres textes de programme un style badin et un travail rythmique (en l'occurrence imposé par la métrique et les rimes) qui animent la narration. Intégralement versifié, et précédé d'une mention qui en précise la fonction, il reste néanmoins un cas rare, si ce n'est unique.

[1657] « *Le Portrait du colonel*, comédie en un acte et en prose par L. Sabatier, musique d'Albert Tinchant », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé au Musée d'art et d'industrie de Châtellerault (1991.171).

La majorité des textes (celle qui nous intéresse) se présentent comme des narrations, plus ou moins synthétiques, qui théâtralisent leur énonciation, ne négligent aucunement la fonction poétique du langage et excèdent ce faisant la simple fonction informative d'un argument ou d'une présentation de programme. Il s'agit de textes écrits dans une prose plus ou moins poétique qui miment la parole orale et la verve du boniment, mais on ne sait pas s'il s'agit d'arguments remarquablement développés et travaillés, ou de potentiels boniments (réécrits à la suite de représentations ou proposés comme modèles susceptibles d'être librement réinterprétés). Historiquement défini comme une parole vivante, dont la finalité promotionnelle n'excluait pas des pratiques libres et ludiques, un boniment n'est plus un boniment s'il est écrit. Rodolphe Salis perpétua sous sa forme orale et en partie improvisée, le boniment performatif et promotionnel issu des pratiques foraines. Ce qu'on observe dans les programmes du Chat noir relèverait donc d'une transposition originale, ayant engendré des hybridations génériques et des formes paradoxales comme l'argument écrit à la manière d'un boniment et le boniment poétique.

Parmi ces textes, ceux qui présentent les pièces de Henri Pille (*Les Oies de Javotte*, *Le Casque d'or*) et de Henry Somm (*L'Eléphant* , *La Potiche*, *Le Fils de l'eunuque* , *De Montmartre à Cythère*) se distinguent par la densité poétique de leur prose. L'extrait suivant concerne *De Montmartre à Cythère* :

> On nous fait assister au défilé des petits-maîtres et des petites-maîtresses embarqués pour Cythère à la suite de Watteau. Personnages fantaisistes venus d'un « on ne sait où » mystérieux et charmant, princes et princesses de féerie, pèlerins et pèlerines en voyage pour ce pays du Tendre aux subtilités si romanesques, bergers et bergères aux houlettes enrubannées — sur lesquels toute une société va modeler ses mœurs et ses modes.
>
> Ils passent, délicieux de grâce et d'élégance, à travers les mille péripéties d'une comédie de Marivaux.
>
> C'est Lulli qui tient l'orchestre, et c'est lui qui a réglé le menuet.
>
> Mais aux gavottes, pavanes et chacones va bientôt succéder une autre musique.
>
> Celle-là dirigera une autre danse ; les deux maestros qui en ont composé le prélude s'appellent Voltaire et Rousseau, et c'est de cette musique philosophique que surgiront la *Carmagnole* et le *Ça ira* !
>
> Le bronze y mêlera sa voix de tonnerre, et l'amour, l'ancien amour, léger et tendre, l'amour vêtu de satin et de broderies, relégué dans un coin, assistera timide et muet aux préparatifs des métamorphoses qu'il doit subir.
>
> [...]
>
> Voici qu'après une courte léthargie, il reparait plus gai, plus charmeur que jamais.
>
> L'amour, l'éternel amour qu'on croyait à jamais perdu, envolé pour des sphères inconnues, le voilà qui de nouveau étend ses ailes au-dessus du monde.
>
> Il a deffublé la femme des mille ridicules dont l'avait accoutrée une époque banale, il a chassé de sa cervelle les niaiseries qu'y avait acclimatées la Romance, et il lui rend toute la grâce, toute l'élégance, les délicieuses afféteries qu'elle avait lors de l'embarquement pour Cythère.

La troupe joyeuse et folle, que nous avions vue tout à l'heure avec les robes fleuries et les perruques poudrées de Watteau, la voici qui débarque à Montmartre aussi enrubannée que jadis — ayant aux lèvres les mêmes chansons sur d'autres airs.

Et en attendant d'autres transformations, l'amour immortel conduit le quadrille du bout de son arc d'or, au son des musiques endiablées d'Offenbach et de Métra.[1658]

Imprimé dans un programme, ce discours feint pourtant de s'ancrer dans l'espace-temps de la représentation, au moyen de différents déictiques : « La troupe joyeuse et folle, que nous avions vue tout à l'heure », « On nous fait assister », « voici », « voilà », etc. Le lexique choisi pour ses sonorités (« modeler ses mœurs et ses modes », « musique philosophique », « perruques poudrées ») ou son maniérisme (« houlettes enrubannées », « délicieuses afféteries »), la répétition du mot « amour » dont varient les extensions (« et l'amour, l'ancien amour, léger et tendre, l'amour vêtu de satin et de broderies », « l'éternel amour », « l'amour immortel ») rendent alerte et mélodieux le propos. Les décrochages que marquent les tirets, le futur oratoire et les énumérations qui enflent les périodes (comme dans la deuxième phrase : « Personnages fantaisistes venus d'un 'on ne sait où' mystérieux et charmant, princes et princesses de féerie [...] sur lesquels toute une société va modeler ses mœurs et ses modes ») animent l'expression.

La pièce de Henri Pille, *Les Oies de Javotte,* est accompagnée d'un texte plus condensé, qui se présente comme un poème en prose :

Au bord de l'eau, à l'ombre des vieux saules aux troncs creux, poussent l'iris bleu et l'iris jaune ; au bord de l'eau, volent la libellule et le martin-pêcheur. — Dieu ! Qu'il fait donc bon au bord de l'eau !

Au bord de l'eau, la belle Javotte, tout en tricotant un bas de laine, mène paître des oies blanches... Les jars poussent de petits cris de joie, et Javotte chante une chanson du vieux temps.

— Dieu ! Qu'il fait donc bon au bord de l'eau !

En son chemin, elle rencontre Nicolas ; en son chemin... Mais Nicolas a beau faire la révérence et dire de sa voix la plus amoureuse : « Dieu ! Qu'il fait... » Javotte tourne les talons sans lui parler et s'en va avec ses oies blanches.

« Dieu ! Qu'il fait donc bon au bord de l'eau ! » fait Nicolas, oubliant déjà celle qu'il aime ; et en un clin d'œil, le voilà nu comme une anguille. Il pique une tête, au grand émoi des martins- pêcheurs, qui disent : Quel est donc cet intrus ?

... En son chemin, Javotte rencontre son galant, le soldat...

— Dieu ! Qu'il fait donc bon...

— Au bord de l'eau !...

Et tous deux s'en vont bras dessus, bras dessous, songeant à leurs amours, suivis des oies blanches qui poussent de petits cris joyeux.

Et Nicolas, jaloux, a beau lever les bras aux cieux et se débattre dans la rivière, ils continuent leur route en s'embrassant. Au bord de l'eau poussent l'iris bleu et l'iris jaune...[1659]

[1658] « *De Cythère à Montmartre*, pièce à grand spectacle en deux actes et vingt tableaux par Henry Somm, musique nouvelle et arrangée de M. Albert Tinchant », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, en 1889, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (40-YF-16).

[1659] « *Les Oies de Javotte ou le Vestiaire mal gardé*, paysannerie en un acte par Henri Pille », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-13783).

Cette narration mélodieuse et lancinante, ponctuée de ritournelles, dépeint avec humour le cadre bucolique de cette idylle parodique. A nouveau, le travail des sonorités et du rythme, les répétitions, les phrases tronquées et les exclamations laissent imaginer la performance d'un bonimenteur, voire d'un chansonnier.

L'intonation du conteur bonimenteur se laisse aussi deviner dans le texte de programme du *Casque d'or* de Henry Somm. La narration cette fois est écrite au passé, avec les temps du récit (imparfait, passé simple), mais les exclamations oratoires ou les traits d'oralité (l'imitation de l'accent du capitaine par exemple : « Garde à vô ! Armes bras !... Présentez arrrrmes ! ») appellent à la performance théâtrale, tout comme la démesure de certaines extensions particulièrement allitérées et imagées. Le texte commence ainsi :

> Depuis longtemps, le Conseil municipal de Crouy-sur-Ourcq voulait doter de casques sa compagnie de pompiers.
>
> Toutes les compagnies des villages environnants possédaient des équipements flamboyants ; seul Crouy-sur-Ourcq devait renoncer aux concours et aux parades, à cause de ses coiffures ridicules.
>
> Rien n'était comique, les jours d'exercice, comme de voir les pompiers coiffés de leurs casques énormes et surannés, dont les chenilles décolorées se tortillaient avec des convulsions fantastiques.
>
> Pas d'argent ! La commune était pauvre. Le député, sollicité, n'avait pas donné signe de vie, et la tombola organisée par l'instituteur n'avait produit que — 6 fr. 45 somme dérisoire ![1660]

Ce texte (d'une page environ) est-il un argument développé à la manière d'un boniment ? Ou bien le simple support écrit d'un discours improvisé ? L'indétermination reste de mise. Il constitue en tout cas une nouvelle resserrée, riche de virtualités théâtrales, mais cohérente et appréciable en soi, qui aurait sa place dans les colonnes de la revue ou d'un recueil.

Certains textes miment encore davantage la parole orale et improvisée. La pièce de Georges Delaw par exemple, *Plaisir d'amour*, est présentée par un texte relativement développé, scindé en deux tableaux, dont les nombreux retours à la ligne, les phrases brèves, la syntaxe heurtée, les tirets et les parenthèses, transposent les variations d'intonation, les adresses et la progression syncopée du boniment :

[1660] « *Le Casque d'or*, comédie en un acte par Henri Pille », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, en 1889, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (40-YF-16).

La scène se passe en plein XIXe siècle, à une encâblure du XXe. Un paravent, un piano, une suspension — aucune confusion possible : c'est un salon.

L'escalier est à l'extérieur.

Que fait cette femme assise au piano ? Elle en touche évidemment. Mélancolieuse et vagualamesque, elle chante :

Il est gaga....
Mais il a de ça,
Le monsieur d'Anita !

(Musique de Jacques Depaquit.)

Soudain l'on frappe. On vous ouvrira, soyez-en sûr, ô vous qui frappez. Vous l'avez reconnu, bien qu'il ne soit pas déguisé : c'est II, Le, Lui ! l'Amant, bien pris dans son monocle et capillaire à l'excès. *Ecce* l'Amant.

Petits chagrins, petits pavés, serments éternels, vocables zoologiques, poulette, poulot, mon petit canard, mon glorieux ornithorynque.

Métamorphoses successives de la dame. Synthèse du vêtement. (Priez pour l'Autre.)

Situation nouvelle : ils disparaissent derrière le paravent... pendant... et après.

De nouveau on frappe à la porte. — C'est l'autre. — Qui, l'Autre ? L'Empereur ? — Non, pas l'Empereur, le mari.[1661]

La nature de ce texte est, comme les précédents, indéterminée. Le sommaire (« métamorphoses successives de la dame »), les ellipses (« situation nouvelle : ils disparaissent derrière le paravent... pendant... et après. ») et les propos narrativisés (« petits chagrins, petits pavés, serments éternels, vocables zoologiques, poulette, poulot, mon petit canard, mon glorieux ornithorynque ») sont des procédés de résumé et de synthèse qui semblent apparenter le texte à un argument. La valeur du présent utilisé est ambiguë : il est un présent de narration qui alterne avec un présent d'énonciation, au moment où la voix du narrateur se fait entendre : « Que fait cette femme assise au piano ? [...] c'est II, Le, Lui ! L'Amant, bien pris dans son monocle et capillaire à l'excès. *Ecce* l'Amant. »

L'incorporation des traits d'oralité est parfois telle qu'elle suscite nombre d'effets typographiques (alinéas, italiques, majuscules, astérisques) et un usage très désinvolte et expressif des signes de ponctuation. Par exemple, le texte de programme de la pièce de Henry Somm *Le Fils de l'eunuque* suggère les sinuosités du boniment par un surcroît textuel, sous forme d'incises ou de notes de bas de page :

De graves événements, sur lesquels il serait trop long de nous étendre, se sont accomplis en quelques minutes.

Le nouveau sultan élu par la faveur des dames vit maintenant tranquille en son gynécée.

Les musiques se font entendre de nouveau. Les danses lascives recommencent, mais elles sont inspirées par des idées plus modernes, guidées par un sentiment plus vif de parisianisme.

Grâce à l'indulgence de son successeur (le bonheur rend bon), l'ancienne ombre d'Allah a été épargnée, mais elle est préposée maintenant aux plus vils emplois (1).

Etendue sur ses coussins et fumant son narghilé de cristal, la nouvelle ombre d'Allah rêve, l'œil perdu dans le vague ; elle rêve, et soudain, dans un embrasement des cieux, elle aperçoit son pauvre

[1661] « *Plaisir d'amour*, idylle contemporaine en deux tableaux par Georges Delaw », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Kugelmann, en 1896, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-13787).

père et sa malheureuse mère, — car, ainsi que nous l'avions fait prévoir, il est bien le fils de l'ancien gardien du sérail.

Portés par un nuage impalpable, les défunts voguent à travers l'infini, et du haut des cieux ils bénissent leur enfant enfin réhabilité.

(La toile tombe.) [...]

(1) Quant au perfide porteur de pastilles qui s'est si bien rendu digne de la désapprobation générale, l'auteur n'a pas jugé nécessaire de le laisser subsister plus longtemps dans son œuvre.

On le fera néanmoins apparaitre après le spectacle pour les personnes qui le désireront absolument.[1662]

Presque tous les textes de pièces bonimentées transposent ainsi typographiquement des effets de voix difficiles à transcrire autrement. Le texte de programme de la pièce de Sahib, *Une partie de whist*, est peut-être l'exemple le plus abouti et le plus probant :

Quatre mystérieux sont assis autour d'une table et jouent au whist.

Leurs physionomies sont diverses,

Leurs gestes rapides,

Leurs yeux étincelants de convoitise. Leurs costumes sont des plus bizarres.

Evidemment ils appartiennent à un monde spécial, — mais lequel ?

Quelle est leur nationalité ? On ne le saurait dire au premier abord.

Cependant, après un examen minutieux, on découvre qu'ils appartiennent au Royaume-Uni de la Grande-Bretagne.

Ils parlent. Il est même évident qu'ils parlent anglais. Leurs lèvres s'agitent convulsivement. Mais que disent-ils ?

Hélas ! Les paroles qu'ils échangent ne peuvent parvenir jusqu'à nous. Ils sont trop loin !!

Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'ils parlent avec la plus grande animation.

Derrière eux se trouve un cinquième individu non moins impénétrable.

Cet homme, vêtu avec la même originalité, surveille d'un œil féroce et diligent une immense théière qui fume de l'autre côté.

Au-dessus de ces cinq têtes, une lampe se balance sans trêve.....

Ces cinq personnages sont :

Sir H. R. EDWARD STEPHENSON
Sir H. S. M. W. GODBLUMDERRY
Lady MARY STEPHENSON
Lady JENNY GODBLUMDERRY
JOHN.

.....Et d'instant en instant, on sent s'accroitre le mystère qui les enveloppe.

Leurs physionomies deviennent plus diverses encore, leurs gestes plus rapides, leurs yeux plus brillants et plus avides.

La bizarrerie de leurs costumes semble s'accentuer. Et bien qu'on n'entende toujours rien, on devine que leurs paroles s'envolent, de plus en plus nombreuses, pressées et violentes.

De plus en plus impénétrable et original, l'homme qui est debout guette avec plus de jalousie la grosse théière...

Les événements les plus inquiétants et les plus inattendus se succèdent, mais

Ni. Sir H. R. EDWARD STEPHENSON
Ni Sir H. S. M. W. GODBLUMDERRY
Ni Lady STEPHENSON
Ni Lady GODBLUMDERRY
Ni JOHN ne s'en aperçoivent.

[1662] « *Le Fils de l'eunuque*, drame en un acte et six tableaux par Henry Somm », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-14876).

Et la lampe continue à se balancer obstinément au-dessus de leurs têtes.

Pourquoi ?

Le fer a brillé, le feu a été déchaîné, la foudre a grondé, le sang a coulé. Des centaines d'hommes sont morts. D'horribles drames se sont accomplis, et bientôt même l'existence de ces cinq personnages sera menacée....

Ils ne voient rien, n'entendent rien.

Et toujours cette lumière qui oscille.....

Horreur ! C'en est fait ! A nous ! Ils vont périr ! Personne n'aura-t-il pitié de ces insensés qui continuent à jouer au milieu des plus grands dangers ?

Si, la Providence les a aperçus, et voici qu'elle leur vient en aide.

Dieu soit loué ! Ils sont sauvés. Mais ils n'ont pas bougé ; ils n'ont même pas interrompu leur partie ! Leurs gestes sont de plus en plus fébriles, leurs physionomies de plus en plus diverses, leurs yeux de plus en plus diaboliques. L'homme debout surveille toujours la théière avec férocité.

Ils s'en vont, jouant toujours avec une ardeur infernale.

Où vont-ils ? Que s'est-il passé ?

.....

.....

Et pourquoi cette lampe à la clarté satanique ne se balance-t-elle plus au-dessus de leurs têtes ?

?????[1663]

Outre les retours à la ligne qui rythment la prose à la manière de versets, les décrochages marqués par les tirets, les questions et les exclamations déjà relevées à plusieurs reprises, ce texte essaie de retranscrire des silences éloquents ou d'éventuelles mimiques (en accumulant les points d'exclamations ou d'interrogations), une articulation appuyée et une énonciation rompue (en combinant les retours à la ligne et les majuscules). Les lignes de pointillés semblent indiquer un changement de décor, peut-être une ponctuation visuelle (un écran noir) : ils symbolisent typographiquement un procédé scénique.

Le traitement typographique particulièrement élaboré de certains textes peut servir d'indice pour identifier les auteurs. Dans un article consacré aux « Pointes sèches » de Henry Somm (trois séries de textes publiées dans *Le Chat noir* entre novembre 1882 et janvier 1883), Evanghélia Stead souligne la ponctuation et la « mise en paragraphe très étudiée » de ces textes brefs : « Le moindre mot, signe, espacement comptent dans cet art de peu qui est d'une grande précision. »[1664] Les textes de programme correspondant aux pièces de Henry Somm témoignent d'une attention comparable. Dans un programme non daté, la disposition des textes de *La Potiche* et de *L'Eléphant* ménage de nombreux blancs et déséquilibre la masse écrite par de fréquents alinéas[1665]. Poète et graveur, Henry Somm fut très certainement l'auteur de ces textes minutieusement ciselés.

[1663] « *Une partie de whist*, pièce en un acte et en prose par Sahib », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-14876).

[1664] Evanghélia Stead, « L'art de la pointe sèche, modestes énigmes par Henri Somm », Caroline Crépiat, Denis Saint-Amand, Julien Schuh (dir.), *Poétique du Chat Noir (1882-1897)*, *op. cit.*, p 289.

[1665] Programme du théâtre du Chat noir, non daté, exemplaire conservé au Musée d'art et d'industrie de Châtellerault (2017.0.31).

Stylistiquement, thématiquement et typographiquement proches des monologues fumistes[1666], des poèmes et des contes publiés dans la revue (qui pouvaient aussi mimer à l'écrit des performances orales), ces textes de programme ont néanmoins une singularité : ils relatent des situations, comportent des personnages, dépeignent des chronotropes qui ont été pensés pour le théâtre d'ombres, en accord avec la dimension éminemment visuelle du dispositif, et conjointement aux poétiques de réduction, d'extension et de distorsion qui s'y expérimentaient. Particulièrement soigné, le programme réalisé à l'occasion de l'Exposition universelle de Chicago est un recueil original de textes (récits courts, poèmes en vers libres) qui amalgament formes poétiques, discours cyniques et désinvoltes et s'avèrent riches de virtualités dramaturgiques. On peut citer celui de Henry Somm, *Cœur inflammable* :

Devant le Moulin rouge.

Elle paraît,
Il la suit,
Elle l'évite.

Elle reparaît,
Il la resuit,
Elle le reévite.

Elle rereparaît,
Il s'enflamme,
Il brûle complètement.

Un homme mort !
Mort d'amour.

Elle, souriante et sereine, poursuit nonobstant son chemin.

C'est ça, la Vie !...[1667]

Illustré par une image silhouettée où l'on voit un lampadaire, une femme qui tient en laisse un petit chien et un homme derrière elle, ce poème suggère les passages répétés des figures, le schématisme de leur déplacements (réduits à l'écran à des glissements de gauche à droite) et l'enchaînement mécanique des actions dont le dénouement soudain, de nature plus physique que logique, est une traduction concrète et visuelle du titre. Les autres poèmes en vers libres de ce programme (*Le Virtuose*, *Une page d'amour*) traduisent ainsi par des outils littéraires (parataxe, figures de répétition, lexique

[1666] Voir à ce sujet Françoise Dubor, *L'Art de parler pour ne rien dire, le monologue fumiste fin de siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2005.
[1667] « *Cœur inflammable*, Henry Somm », texte imprimé dans un programme du Théâtre des ombres parisiennes pour l'Exposition universelle de Chicago, imprimé à Paris, par Léon Vanier, en 1893, exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France.

limité, ponctuation abondante...), la mécanique des silhouettes et le minimalisme visuel des tableaux, dont ils proposent des synthèses suggestives.

Les textes plus développés incorporent davantage la situation d'énonciation propre au récitant ou au bonimenteur, et les interactions entre ce qui paraît à l'écran et ce qui est dit. Le texte de programme de la pièce de Fernand Fau *Cruelle Enigme* s'apparente ainsi à un conte dont on imagine aisément le déploiement visuel, rythmé et conduit par le boniment :

> La scène se passe, 3, rue du Paon, onze heures du soir. — Tout est calme.
>
> Au rez-de-chaussée, M. Ventremol et son ami Renardeau font paisiblement leur partie de billard, tandis que la concierge donne à son matou quelques leçons de bonne tenue.
>
> Au premier, pendant que la bonne roucoule avec son troubade, les Dufour ont organisé une petite sauterie. On a invité ces demoiselles Dupontin. L'aînée est au piano et joue *Sultan-Polka*.
>
> Au second, Mlle Léocadie, fleuriste, se dispose à se mettre au lit. Incommodée sans doute par quelque insecte, elle laisse voir une partie de ses charmes. Embusqué derrière le trou de la serrure, Dupied, célibataire endurci, jouit avidement de ce spectacle.
>
> Au troisième, Jules, le commis de M. Ventremol, ronfle lourdement. Dans le logement contigu, le père et la mère Flambard lisent leur journal.
>
> Onze heures et quart ! Prenez garde ! — Voici John, Jim, Jack et Joë, les *merry-birds*.
>
> Légers comme plumes, ils gravissent l'escalier, et en même temps sonnent aux quatre étages. Dreling, ding ! — Rien !
>
> Ding ! Dreling ! Ding ! — Pas de réponse.
>
> Les *merry-birds*, impatientés, enfoncent les quatre portes et se précipitent dans les quatre appartements, renversant tout sur leur passage et criant :
>
> — Prenez garde ! Fous ! Fous ! Fous ! Nous sommes fous !
>
> Voici, jonchant le sol, Ventremol et son ami, la pipelette, le piano, les Dufour, Leocadie, Dupied, la table de nuit, les pots de fleurs, Jules et les Flambard ! — Lamentable spectacle !
>
> Lorsque tout ce monde se relève furieux, il est trop tard : John, Jim, Jack et Joë, légers comme plumes, ont sauté par les fenêtres.
>
> Les sergots, attirés par le bruit des vitres cassées, arrivent en toute hâte. Pan ! Pan ! Pan !
>
> En même temps, reparaissent les *merry-birds*. Terrible chasse ! Mais combien lourds, les pauvres agents, auprès des joyeux drilles ! — Saurait-on le dire ?
>
> Lorsque tous les meubles sont en miettes et les locataires en morceaux, Jim, Jack, John et Joë gagnent les toits, toujours suivis par les sergots essoufflés. Poursuite fantastique sur le zinc et sur l'ardoise !
>
> ...Mais, Dieu soit loué ! Voici une échelle. En une seconde elle est dressée, et les quatre impayables fumistes gagnent la lune, gîte sûr et inaccessible, en criant :
>
> — Fous ! Fous ! Fous ! Nous sommes fous !
>
> Les gardiens de l'ordre veulent les suivre ; déjà le brigadier a franchi quelques échelons ; mais, repoussée d'un vigoureux coup de pied, l'échelle retombe lourdement, entraînant le malheureux.
>
> Alors commence une ronde infernale. Les cheminées, levant les bras et louchant horriblement, se mettent à danser sur les toits, et les sergots, plus morts que vifs, prennent enfin le parti de redescendre.
>
> Minuit, 3, rue du Paon. — Tout est calme.[1668]

Ce récit convoque successivement trois genres (la nouvelle réaliste, policière et fantastique) qui se démarquent chacun par un registre (informatif, épique burlesque, pathétique) et qui correspondent à

[1668] « *Cruelle Enigme*, pantomime burlesque par Fernand Fau », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-13783).

trois rythmes d'animation des figures (régulière, accélérée, ralentie) et à trois esthétiques de décor (la coupe réaliste de l'immeuble, la course héroïque sur les toits, la ronde fantastique des cheminées). Le texte combine et imbrique ces dimensions. Le passage d'une narration sèche et journalistique (« la scène se passe, 3, rue du Paon, onze heures du soir », « tout est calme ») à un récit soudainement très expressif (« Onze heures et quart ! Prenez garde ! — Voici John, Jim, Jack et Joë, les *merry-birds* »), rythmé par les exclamations (« Lamentable spectacle ! », « Terrible chasse ! ») et les onomatopées (« Dreling, ding ! », « Ding ! Dreling ! Ding ! », « Pan ! Pan ! Pan ! »), théâtralise la bascule et attire l'attention du potentiel spectateur sur la course qui s'engage à l'écran. La répétition des quatre noms percussifs et monosyllabiques des voyous (« voici John, Jim, Jack et Joë », « John, Jim, Jack et Joë [...] ont sauté », « Jim, Jack, John et Joë gagnent les toits ») et de leur réplique (« Fous ! Fous ! Fous ! Nous sommes fous ! » rapportée à deux reprises) ponctuent l'enchaînement des péripéties et miment verbalement leur réalisation mécanique et synchronisée. L'échappée fantastique sur la lune se fait via une échelle que le conteur introduit comme un artifice assumé (« ...Mais, Dieu soit loué ! Voici une échelle »), suggérant ce faisant l'introduction fortuite d'un accessoire depuis les cintres. L'avant-dernier paragraphe freine sensiblement le récit en amorçant la description d'une danse macabre : la scène fantastique est décrite comme un tableau mouvant et métamorphique où les cheminées s'humanisent et les policiers deviennent fantomatiques. La dernière phrase semble réduire soudainement l'ensemble du conte à un cauchemar ou une fantasmagorie.

Imprimé dans un programme non daté, un texte de présentation de la pièce de Henry Somm *La Potiche* se distingue également par une situation d'énonciation qui imite celle du bonimenteur et par la prise en compte des propriétés techniques et visuelles du dispositif. Outre le travail rythmique et sonore, le jeu avec l'articulation des noms étrangers, un lexique précieux, des périodes oratoires alambiquées, la traduction typographique des variations d'intonation, etc., on relèvera plus spécifiquement le procédé de l'*ekphrasis* théâtralisée :

> Le théâtre représente une salle de bain japonaise. Les murs sont ornés de tapisseries aux couleurs flamboyantes. Du plafond descendent des lanternes de papier. — Au milieu de la salle un énorme vase de bronze flanqué de deux éléphants siamois.
>
> Le vent vient du sud-ouest,
>
> Un coup de gong donne le signal des musiques et Ti-Li-Fou fait son entrée.
>
> Il est beau comme le génie des amours.
>
> Sa robe de soie éclatante est semée de broderies d'or, représentant les quarante- neuf symboles de la folie, et ses sabres sont incrustés de pierreries.
>
> D'une main nonchalante, il balance un grand éventail rouge sur le papier duquel on aperçoit un grand vol de hérons blancs ; il marche lentement, s'approche du vase de bronze et frappe.
>
> Tic ! Tic ! Tic !
>
> Il frappe trois coups, et dans un long frémissement de soies froissées apparaît à l'orée du vase Fou-Lea-Lou, la belle des belles.
>
> Ses glorieux cheveux noirs, échafaudés par trente servantes de Java, sont poignardés d'épingles de jade et, tout en souriant, elle répond du bout de son émouchail aux baisers que lui envoie l'*Aimé*.

Celui-ci ayant détourné pour un instant son regard du côté du temple de Bouddha, saisit alors la trompe de l'éléphant et, d'un bond, escalade la Potiche.

Un baiser l'accueille et ils disparaissent.

Le chant des violons à deux cordes s'éteint. Les tambours changent de rythme et l'on voit alors venir le mari de Fou-Lea-Lou, le vieux Ti-Ki-Li, parcheminier général des tribunaux de Yokohama.

Comme un œil de rubis, son nombril flamboie et son ventre a la majesté d'une sphère. Sa tête grotesque oscille sur son cou comme celle d'un poussah.

En tapinois il s'approche du vase, écoute, puis recule, effrayé.

Qu'a-t-il entendu ?

? ? ?...

Coup de gong à la cantonade. [1669]

Imprimé dans le même programme, le texte de *L'Eléphant* , du même Henry Somm, est formellement comparable. S'ils ne sont pas les boniments effectivement déclamés par Rodolphe Salis, ces textes sont néanmoins riches de potentielles représentations. A la croisée du boniment et du poème, de l'écrit et de l'interprétation, de l'image animée et du conte, ces textes sont en outre accompagnés de dessins encrés. On découvre dans ces programmes illustrés une manière remarquable d'envisager le texte de théâtre, de conserver la trace des représentations, sans figer le texte, mais en recréant un support poétique et visuel, qui n'a pas vocation à être restitué tel quel, mais qui donne matière à imaginer et à faire revivre l'esprit et la poétique d'un répertoire.

[1669] « *La Potiche*, ballet japonais en un acte par Henry Somm », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, non daté, exemplaire conservé au Musée d'art et d'industrie de Châtellerault (2017.0.31).

II. Distorsion

Les écrivains romantiques Christian Brentano, Achim von Arnim, Justinus Kerner, et les artistes de cabarets ont investi le théâtre d'ombres comme un lieu de grande liberté formelle. L'hétérogénéité des univers convoqués, le foisonnement et les assemblages génériques incongrus, qui caractérisent leurs féeries et leurs drames burlesques, sont décuplés car souvent lestés de questionnements éthiques et esthétiques. Les distorsions opérées affectent la fable, embrouillée ou encombrée par le jaillissement profus de l'expression poétique et des symboles, par les revirements burlesques ; elles traduisent le désir d'ébranler différentes formes de rationalités (politique, philosophique, morale) jugées conformistes et liberticides.

Christian Brentano et Achim von Arnim ont composé leurs pièces d'ombres comme de foisonnantes allégories. *Der unglückliche Franzose* [le malheureux Français] (créée en 1816, publiée en 1850) et *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies* [le trou ou le paradis retrouvé] (publiée en 1813) ont en commun d'être des satires politiques qui subordonnent la polémique à l'exaltation philosophique et religieuse de la liberté. Dans *Der unglückliche Franzose*, Christian Brentano raille le libéralisme politique auquel aspirent ses contemporains, et leur oppose la liberté religieuse :

> Le tourniquet alterne les époques
> Or le monde, autant qu'il existe,
> N'a pas encore trouvé
> Le trou de la liberté.
> Et l'enfant terrestre court
> Dans le labyrinthe du serpent
> Il va et vient — et reste aveugle.
>
> [...]
> Ce qui était élevé aujourd'hui
> Sera au plus bas demain.
> Du serpent au pouvoir maléfique,
> De la pénombre des prisons,
> Des tourniquet du temps,
> De la détresse et des conflits de l'époque,
> Il n'y en a qu'un qui libère.
>
> Le chemin est mince et la porte étroite
> Qui dit la parole de vérité éternelle,
> Et tu ne trouveras pas de porte
> Pour sortir de la cage,
> Que tu cherches près ou loin,
> Que celle que l'étoile de la foi te montre,
> La porte des plaies du Seigneur.[1670]

[1670] « *Ihrer Zeiten Triller dreht*
Nun die Welt, so lang sie steht,

Dans *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies*, Achim von Arnim exalte la nature divine de la liberté humaine (acte 2, scène 1) :

> CHŒUR DES ESPRITS DU CHATEAU. [...]
> Ses lois sont des limites éternelles,
> Ses rêves des pensées éternelles,
> Ainsi se développe la force humaine
> Qui en jouant librement crée,
> Et survient ce qui est divinement libre,
> Et [l'Homme] reçoit la consécration de la foi,
> Seul est glorieux ce qui a été créé libre.[1671]

D'apparence plus dogmatique dans le texte de Christian Brentano, l'éloge de la liberté a pourtant dans les deux pièces des implications formelles comparables. On y retrouve le même jaillissement inventif, presque autocréateur de la fable, qui s'émaille de références à déchiffrer, se prête aux doubles lectures et à une réception ludique, destinée à un cercle de proches ou à un public amateur.

Dans *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies* (publiée en 1813), la leçon édifiante du conte initial (issu du *Roman des sept sages*), qui condamne la crédulité de l'empereur trompé par ses

---

Fand indess zur Stunde noch
Für die Freiheit nicht das Loch.
Und es läuft das Erdenkind
In der Schlange Labyrinth
Fort und fort und — bleibet blind.
[…]
Morgen liegt zu Unterst gar,
Was noch heut' hoch oben war.
Aus der Schlange böser Macht,
Aus des Kerkers finstrer Nacht,
Aus dem Triller dieser Zeit,
Aus der Zeiten Noth und Streit,
Ist nur Einer, der befrei't.

Schmal den Weg, und eng die Pfort'
Nenn't der ew'gen Wahrheit Wort,
Und du findest keine Thür,
Die dich aus dem Käfig führ' ;
Suche nahe, suche fern,
Als die dir des Glaubens Stern
Zeigt, die Wundenpfort des Herrn. » Christian Brentano, *Der unglückliche Franzose oder Der Deutschen Freiheit himmelfahrt*, édition établie et présentée par Herbert Levin, *op. cit.*, p. 80-81.

[1671] « *CHOR DER SCHLOSSGEISTER.* [...]
Seine Gesetze sind ewige Schranken,
Seine Träume ewge Gedanken,
So entwickelt sich Menschenkraft,
Die in spielender Freiheit schafft,
Und es geschieht das göttlich Freie,
Und er empfängt des Glaubens Weihe.
Herrlich ist nur, was frei geschaffen […]. » Ludwig Achim von Arnim, « Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies », *Schaubühne von Ludwig Achim von Arnim*, édition établie par Wilhelm Grimm, *op. cit.*, vol. 2, p. 40.

sens et par la malice d'une femme, est écartée. Leurré par les amants, l'empereur et son bouffon décident à leur tour de leurrer leurs sujets. Cette réaction mimétique dénonce la vacuité d'un monde que la « machine gouvernementale » a dénaturé. Comme l'indique Gerhard Kluge, la tromperie redoublée marque le basculement de la pièce :

> Arnim s'oppose, comme nous l'avons vu, à la conception rationaliste de l'homme machine, et *Das Loch* en tire sa vaste satire. Dans l'acte 2, la satire politique se transforme en représentation allégorique de l'idée d'une humanité recréée, d'un renouvellement du monde et de la vie après le règne de la loi et le régime funeste du mal.[1672]

L'élargissement du propos ouvre aussi la forme et libère l'expression. Un réseau d'oppositions et d'échos se crée entre les deux actes. La dichotomie qui sous-tend le premier acte, entre la liberté divine et innée de l'Homme et les contraintes d'un Etat omnipotent, est à nouveau déclinée dans le second acte entre la machine infernale et la Nature merveilleuse, entre la chute aux enfers de l'empereur et son bouffon et l'échappée au paradis des amants... L'histoire semble bégayer, certaines péripéties et répliques se répètent, comme dans cette parodie de descente aux enfers (acte 2, scène 2) :

> LE DIABLE.
> Messieurs, si vous ne vous plaisez pas ici,
> J'ai encore les enfers en bas,
> La machine du gouvernement en est l'entrée,
> Si vous voulez voir la scène infernale. [...]
>
> L'EMPEREUR *(entre dans la machine).*
> Je vous adresse mes remerciements les plus sincères,
> Mais je trouve le couloir un peu étroit.
>
> LE DIABLE.
> Votre bonne épouse a dû passer par un trou plus étroit,
> Avant de se hisser hors de votre château pour la liberté.
>
> LE BOUFFON.
> Notre charitable empereur avec son ventre
> Me bouche le passage, ce qui n'est pas l'usage.
>
> LE DIABLE.
> Qu'est-ce qui t'a pris de faire un trou pour voir l'impératrice,
> Maintenant tu dois rester plus longtemps dans l'obscurité.
>
> LE BOUFFON.
> Sa Majesté reste coincée ici, endormie.

[1672] « *Arnim wehrt sich, wie wir sahen, gegen die rationalistische Auffassung des* l'homme machine*, und* Das Loch *gewinnt daraus seine umfassende Satire. Im 2. Akt wandelt sich die politische Satire zur allegorischen Darstellung der Idee eines neugeschaffenen Menschentums, einer Erneuerung der Welt und des Lebens nach Gesetzesherrschaft und verhängnisvollem Regime des Bösen.* » Commentaire dans Ludwig Achim von Arnim, *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies*, édition établie et présentée par Gerhard Kluge, Berlin, De Gruyter und Co., 1968, p. 95.

LE DIABLE.
Tu dois donc le réveiller à coups de pied.

LE BOUFFON.
Le voilà qui roule tout droit vers le bas ;
C'est bien animé ici, en enfer.[1673]

Vecteur d'un merveilleux bouffon, le diable est ici le metteur en scène d'une version masculine et potache de l'évasion du premier acte, où la princesse se glissait dans le trou pour rejoindre l'amant et s'échapper vers un nouveau paradis. Le diable apparaît comme un double grotesque de l'empereur, quand à son tour il dit renoncer au pouvoir (acte 2, scène 3) : « Adieu, monde plein de bêtes sauvages et stupides, / Ce n'est pas la peine que je te gouverne. »[1674] Cette duplication des situations et des réactions concerne même l'accession au pouvoir des animaux dont le règne suscite encore davantage de chaos. Ces répétitions figurent l'emballement d'une mécanique mortifère qu'interrompt à la fin la réintroduction du merveilleux chrétien (acte 2, scène 5) :

Les anges tirent le navire par le mât vers la terre d'où sont partis le chevalier, l'impératrice et les matelots.

LES ANGES.
Vous ne voyez pas l'auguste main,
Elle vous conduit au pays de la rhubarbe,
Vous devez élever les animaux pour qu'ils deviennent des hommes,
C'est un effort divin et pur.

[1673] « *TEUFEL.*
Ihr Herren, wenn es euch hier nicht gefällt,
So hab ich noch drunten die Unterwelt,
Der Eingang ist die Regierungsmaschine,
Wollt ihr besehen die höllische Bühne.
[…]
KAISER (steigt in die Maschine).
Ich sage euch meinen verbindlichsten Dank,
Doch finde ich etwas enge den Gang.
TEUFEL.
Eure gute Braut musste durch ein engeres Loch,
Eh sie aus eurem Schloss zur Freiheit kroch.
KASPER.
Der gnädige Kaiser mit seinem Bauch
Verstopft mir den Gang, das ist kein Brauch.
TEUFEL.
Was brachst du ein Loch, die Kaisrin zu sehen,
Jetzt musst du länger im Dunkeln stehen.
KASPER.
Seine Majestät bleiben hier schlafend stecken.
TEUFEL.
So musst du ihn mit Fusstritten wecken.
KASPER.
Jetzt rollet er ganz glatt herunter ;
Es ist hier in der Hölle doch munter. » Ludwig Achim von Arnim, « Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies », *Schaubühne von Ludwig Achim von Arnim*, édition établie par Wilhelm Grimm, *op. cit.*, p. 44-46.
[1674] « *Ade du Welt, voll wilder und dummer Thiere, / Es lohnt nicht der Mühe, dass ich dich regiere.* » *Ibid.*, p. 46.

UN MATELOT.
Chevalier, quel prodige je vous annonce !
Le navire avance désormais contre le vent.

LE CHEVALIER.
C'est le mieux que vous puissiez faire.

UN MATELOT.
Une main supérieure nous retient ici.[1675]

Dans son commentaire de la pièce, Gerhard Kluge rappelle que cette opposition entre une vision mécaniste et une vision magique du monde est structurante dans l'œuvre d'Achim von Arnim ; elle se retrouve dans d'autres de ses textes mais aussi dans les contes dont il contribuait à faire reconnaître la poésie propre :

> [...] les appareils et les « machines miraculeuses » dans *Wunder über Wunder* [miracles après miracles] avec lesquels les pédagogues de province veulent faire croire de force que les miracles sont la panacée d'une époque malade, tournée vers le matérialisme. Le machinisme — même dans les cabinets mécaniques du docteur de *Gräfin Dolores* [comtesse Dolores] — est l'expression d'une époque où l'on ne croit plus aux miracles, c'est-à-dire aux mystères du monde et de la vie, tels qu'ils persistent encore dans le peuple et ses coutumes, dans sa croyance en l'invisible.[1676]

De part et d'autre du premier acte (scènes 2 et 12), l'opposition symbolique entre la graisse humaine, qui lubrifie les rouages de la machine enrayée, et le vent, qui entraîne allègrement le bateau vers la liberté, prend effectivement, au-delà de la lecture satirique, cette dimension philosophique et métapoétique :

[1675] « Die Engel ziehn das Schiff am Maste gegen das Land, worin der Ritter, die Kaiserin und Matrosen abfuhren.
DIE ENGEL.
Ihr sehet nicht die hohe Hand,
Sie führt euch zum Rhabarberland,
Ihr sollt die Thiere zu Menschen erziehen,
Das ist ein göttlich reines Bemühen.
MATROSE.
Ritter, welch Wunder ich euch verkünd,
Es geht das Schiff heut gegen den Wind.
RITTER.
So müsst ihr lavieren, das ist das Best'.
MATROSE.
Eine höhere Hand hält uns hier fest. » *Ibid.*, p. 48-49.

[1676] « [...] *die Apparate und 'Wundermaschinen' in* Wunder über Wunder*, mit denen in der pädagogischen Provinz die Wunder als Allheilmittel einer kranken, materialistisch gerichteten Zeit erzwungen werden sollen. Das Maschinenwesen — auch in den mechanischen Kabinetten des Doktors in der* Gräfin Dolores *— ist Ausdruck einer Zeit, in der man nicht mehr an Wunder, d. h. die Geheimnisse der Welt und des Lebens glaubt, wie sie im Volke und seinen Bräuchen, seinem Glauben an das Unsichtbare noch fortleben.* » Commentaire dans Ludwig Achim von Arnim, *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies*, édition établie et présentée par Gerhard Kluge, *op. cit.*, p. 94.

[acte 1, scène 2]
LE BOUFFON *(la poussant).*
Les roues font un peu de bruit.

L'EMPEREUR.
Vous devez graisser un peu les roues.

LE BOUFFON.
C'est ce que nous appelons la régénération,
La graisse, ce sont les sujets qui la donnent,
Les pauvres, nous les mettons sous les drapeaux,
Ils doivent saigner à peu de frais pour la patrie.[1677]

[acte 1, scène 12]
MATELOTS.
Une fois que le vent nous a emportés,
Nous nous moquons de la terre ferme,
Et ce chant est sifflé :
Le vent, qui ne se soucie pas de votre rang ;
Que ce soit un empereur sous la voile,
Ou un vilain petit canard,
Le vent n'a que faire,
Il n'est fidèle à aucun homme,
Mais surtout, il peut taquiner
Les infidèles, les amoureux.
Il a conduit autrefois Hélène loin d'ici,
Il a su longtemps retenir les Grecs
Qui la poursuivaient en mer,
Il conduit facilement l'amour,
Il conduit rapidement l'amour à son but,
Maintenant, adieu, toi, jeu de bouffon.[1678]

[1677] « *KASPER* (schiebt sie herbei).
Die Räder machen ein wenig Geschrei.
KAISER.
Ihr müsset die Räder ein wenig schmieren.
KASPER.
Das nennen wir dann das Regeneriren,
Das Fett, das geben die Unterthanen,
Die Verarmten stecken wir unter die Fahnen,
Die müssen für's Vaterland billig bluten. » Ludwig Achim von Arnim, « Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies », *Schaubühne von Ludwig Achim von Arnim*, édition établie par Wilhelm Grimm, *op. cit.*, p. 10-11.
[1678] « *MATROSEN.*
Hat der Wind uns erst ergriffen,
Lachen wir des festen Lands,
Und dies Lied wird da gepfiffen :
Wind, der achtet keines Stands ;
Ob ein Kaiser unterm Segel,
Oder ein gemeiner Flegel,
Ist dem Winde einerlei,
Keinem Menschen ist er treu,
Doch vor allen mag er necken
Ehekrüppel, Liebesjecken,
Führt einst Helena von dannen,

Incontrôlable et imprévisible, le vent apparaît comme l'ingrédient épique et merveilleux par excellence ; auxiliaire de l'amour et complice des anges, il permet à la fable de ne pas s'enfermer dans la satire farcesque et à ouvrir le jeu, comme le suggérait le prologue :

> La nuit est l'ennemie de toute surveillance,
> Le monde devient chaos et l'homme libre.
> Certes, l'espace que nous gouvernons est étroit,
> Si aucune lumière ne nous guide vers le monde lointain,
> La nuit est sans révélation
> [...]
> Ce royaume des esprits vous est ouvert,
> L'art se fraie aujourd'hui un nouveau chemin
> Dans une maison construite en carton,
> Des personnes regardent derrière les décors.
> Qui sont ces ombres, ne les connaissez-vous pas ?
> Sachez les reconnaître à la découpe de leur visage ! -
> — Puisque les gens instruits ne se contentent de rien,
> Puisqu'ils se lassent de tous les arts,
> Et puisque le vieux théâtre est corrompu [...] [1679]

En publiant ce recueil, Achim von Arnim voulait mettre à disposition des théâtres officiels un répertoire renouvelé : des formes et des genres dramatiques divers, des pièces inspirées de contes. Réenchanter la vision du monde fut pour l'auteur un projet total, spirituel et artistique.

Der unglückliche Franzose (créée en 1816, publiée en 1850) se présente aussi comme une féerie satirique. Christian Brentano y fait de nombreuses allusions au contexte politique des années 1810 et son épilogue moral est très explicite. Pourtant, tissée de scènes, de figures et de motifs à double sens, cette fable allégorique est sensiblement plus bizarre et ambiguë que celle d'Achim von Arnim. L'outrance de la caricature et le caractère fantasque de l'intrigue, auxquels s'ajoutent un usage

---

Weiss die Griechen lang zu bannen,
Die sie suchen auf dem Meer,
Liebe führt er leicht daher,
Liebe führt er schnell zum Ziel,
Nun Ade, du Possenspiel. » *Ibid.*, p 37-38.

[1679] « *Die Nacht ist Feindin aller Policey,*
Die Welt wird Chaos und der Mensch wird frei.
Zwar ist der Raum nur eng, den wir regieren,
Wenn uns kein Licht zu ferner Welt will führen,
Die Nacht ist ohne alle Offenbarung
[…]
Dies Geisterreich, es sey euch aufgethan,
Es bricht die Kunst sich heute neue Bahn
In einem Haus, von Pappe auferbaut,
Personen hinter Dekorationen schaut.
Wer sind die Schatten, kennt ihr sie noch nicht ?
Erkennt sie doch am Umriss vom Gesicht ! —
— Da die Gebildeten mit nichts zufrieden,
Da sie an allen Künsten schon ermüden,
Und da das alte Schauspielhaus verdorben [...] » *Ibid.*, p. 4-5.

désinvolte de la ponctuation et le passage plus ou moins prévisible de l'allemand au français, accentuent l'égarement. Double fictif et parodique de Napoléon, le protagoniste Sauteauciel y prend successivement l'apparence d'un ours, d'une otarie et d'un oiseau, chaque travestissement donnant lieu à une scène d'exhibition. Au deuxième acte, c'est d'abord le dresseur d'ours Knollfink qui, avec l'aide de Mme Charmante, séquestre Sauteauciel pour le contraindre à revêtir la peau d'un ours mort et assurer à sa place son numéro. Transparente et en partie explicitée, l'allégorie figure, sous les traits du dresseur, la Russie absolutiste tandis que le personnage indulgent et niais de Mme Charmante représente les Etats européens. L'empereur français est quant à lui assimilé à un animal de foire dont la geste conquérante est réduite à une danse burlesque :

> *Charmante joue la musique de l'ours. Boum — boum — boum — boum, dili di dili, boum — boum.*
>
> KNOLLFINK.
> **Allons monsieur Petz !** La **courante de Moscou** ! *(Sauteauciel se fait continuellement frapper par Knollfink jusqu'au bout de la scène, puis réapparaît de l'autre côté, et ainsi de suite.)* Voilà ! Maintenant, un **chassé-passé** en passant sur le Rhin après la bataille de Leipzig. *(Sauteauciel fait divers sauts amusants.)* Voilà, c'est bien ! Monsieur Petz ! — Maintenant, le salto mortel de l'île d'Elbe à Paris. *(Sauteauciel saute.)* Plus haut ! Animal, plus haut ! —
>
> SAUTEAUCIEL *(saute avec beaucoup d'effort* [...]*.)*
> **A la bonne heure ! Adieu messieurs ! Me voilà sauvé.** *(Il saute, et en quelques bonds il est hors de vue.)*
>
> *— Tumulte général* [1680]

L'enchaînement invraisemblable de péripéties, toutes aussi extravagantes, fait aussitôt dérailler la satire antifrançaise où le délire se généralise :

> KNOLLFINK.
> Mon ours ! Mon ours ! Rattrapez-le ! Arrêtez-le ! Attrapez-le ! Quatre douzaines de **souverains**, qui le rattrapera !
>
> PLUSIEURS.
> Quatre douzaines de **souverains** ? Un homme, un mot ; attrapez-le, attrapez-le ! *(Ils courent avec Knollfink après Sauteauciel).*

[1680] « (Charmante macht die Bären-Musik. Bum — bum — bum — bum, dihli di dihli, bum — bum.)
KNOLLFINK.
Allons monsieur Petz ! *Die* **courante** *von Moskau !* (Sauteauciel unter beständigen Prügeln vor Knollfink bis zu Ende der Bühne, kömmt von der andern Seite wieder zum Vorschein und so ein Paarmal.) *So ! Jetzt ein* **Chassé-passé** *über den Rhein nach der Bataille von Leipzig.* (Sauteauciel macht verschiedene possierliche Sprünge.) *So, schön ! Herr Petz ! — Jetz den Salto-mortale von Elba nach Paris.* (Sauteauciel springt.) *Höher ! Bestie, höher ! —*
SAUTEAUCIEL (springt mit grosser Anstrengung, und da die Räthe an der Bärenhaut platzen, — mehreren Personen auf Kopf und Buckel).
A la bonne heure ! Adieu messieurs ! Me voilà sauvé. (Springt ab, und ist mit wenigen Sprüngen dem Gesicht entschwunden.) — *Allgemeiner Tumult.* »
Christian Brentano, *Der unglückliche Franzose oder Der Deutschen Freiheit himmelfahrt*, édition établie et présentée par Herbert Levin, *op. cit.*, p. 48.

CHARMANTE.
Ah, il s'enfuit ! — **Ah il est perdu, mon amant, mon puissant amant — perdu, mon amant — perdu** ; malheur à moi, je m'évanouis !

SPECTATEUR 1.
Qu'est-ce que c'était ? — *(Il montre du doigt la peau.)* L'ours est là, mort. — Il était possédé par le diable, et le diable vient tout juste d'en sortir.[1681]

Encore partiellement couvert du pelage de l'ours, Sauteauciel est retrouvé par un pêcheur qui le prend pour une otarie et le vend comme telle au forain sir John Bullington. Celui-ci l'exhibe ensuite parmi d'autres curiosités (acte 3, scène 4) :

Une baraque avec plusieurs animaux, des bustes, le grand oiseau, et au milieu un baquet avec l'inscription « Northumberland », dans lequel se trouve Sauteauciel, une corde autour du cou, qui plonge dans l'eau et en ressort. — Des spectateurs, hommes et dames, et sir John Bullington.

SIR JOHN.
Messieurs et mesdames, qui êtes réunis ici pour voir les grandes merveilles de la nature, soyez attentifs ! Ici, chacun peut voir, et voit déjà autour de soi, toutes sortes de singes et de guenons, des ânes exotiques et des perroquets — mais — cela vous le voyez tous les jours, ce n'est rien. — Vous verrez aussi ici une curieuse collection de perruques qui représentent les majestés en vie du monde entier, mais cela n'est rien, aussi vrai que je suis sir John Bullington et que je suis anglais, tout cela n'est rien à côté des deux pièces principales que je vais avoir l'honneur de vous montrer.
Le première est l'otarie ici présente, capturée hier à Rochefort par un pêcheur et destinée au gouverneur de Sainte-Hélène, achetée pour plusieurs milliers de livres sterling.[1682]

Le caractère burlesque de la scène permet à nouveau de moquer la soif conquérante du Français : « C'est un vilain animal qui doit être traité avec sévérité. L'expérience a montré que si on lui concède

---

[1681] « *KNOLLFINK.*
Mein Bär ! Mein Bär ! Lauft ihm nach ! Halt ihn an ! Fangt ihn ein ! Vier Dutzend **Souveraine***, wer ihn wieder fängt !*
MEHRERE.
Vier Dutzend **Souveraine** *? Ein Mann, ein Wort ; fangt ihn, fangt ihn !* (Laufen mit Knollfink dem Sauteauciel nach.)
CHARMANTE.
Ach, er entflieht ! — **Ah il est perdu, mon amant, mon puissant amant — perdu, mon amant — perdu** *; weh mir, ich zerfall in Ohnmacht !*
ZUSCHAUER 1.
Was war das !? — (Deutet auf das Fell.) *Da liegt der Bär und ist todt. — Er war vom Teufel besessen, und der ist eben aus ihm ausgefahren.* » *Ibid.*, p. 49

[1682] « Eine Schau-Bude mit mehreren Thieren, Büsten, dem grossen Vogel, in der Mitter aber eine Bütte mit der Aufschrift 'Northumberland', worin Sauteauciel, einen Strick um den Hals, der in's Wasser hinab und wieder herausgeht. — Herren und Damen als Zuschauer und sir John Bullington.
SIR JOHN.
Meine Herren und Damen, die Sie hier versammelt sind, um die grossen Naturwunder zu sehen ; sein Sie so gut und merken Sie auf ! Hier kann jeder sehen, und sieht's bereits um sich herum, alle Arten von Affen und Meerkatzen, ausländische Esel und Papagenen — doch — das sehen Sie alle Tage, das ist nichts. — Auch sehen Sie hier eine kurieuse *Sammlung von Perückenstöcken, vorstellend alle lebenden Majestäten der ganzen Welt, aber das ist nichts, so wahr ich sir John Bullington und ein Engländer bin, es ist alles Nichts gegen die zwei Hauptstücke, die ich Ihnen zu zeigen die Ehre haben werde.*
Das erste ist gegenwärtiger Seelöwe, der erst gestern zu Rochefort von einem Fischer gefangen und für den Gouverneur von St. Helena bestimmt, für viele Tausend Pfund Sterling erkauft worden ist. » *Ibid.*, p. 54

un pied de large, il voudra aussitôt le monde entier. »[1683] Alors que sir John veut se débarrasser de l'animal en le faisant embarquer pour Sainte-Hélène, Sauteauciel parvient à s'échapper en revêtant cette fois le plumage de l' « oiseau de la liberté », animal extraordinaire que possédait l'entrepreneur dans sa ménagerie. Le monologue qu'il prononce, au milieu des curiosités du forain, est un condensé des procédés stylistiques et dramaturgiques de la pièce (le cumul des symboles et des références, les jeux de scènes extravagants...) (acte 4, scène 3) :

> SAUTEAUCIEL.
> Ô Belsebuth, Belsebuth ! Complètement abandonné. **— Où est ma force qui m'a fait sauter sur le monde ?** Encore une fois, encore une fois ! dit Samson au Temple*. (Il saute ; la corde se rompt.)* **Victoire !** La corde est coupée *;* **c'était un cordon de France !** Par où est-ce que je sors ? **Par la cheminée ? Il n'y en a pas ; voilà un maudit poêle d'Allemagne. Par la fenêtre ?** Malédiction ! **Voilà des fers de Russie ! Par la porte ? Malheur voilà** un verrou anglais — **Que faire — me cacher ?** — **Où ? Dans un trou de souris ? Oh, si je n'étais pas si grand !** *(se lamentant)* Et si on ne me trouve plus dans le baquet, — On me cherchera **partout**, on me trouvera, on me donnera beaucoup de coups sur la tête ! **Oh mon Dieu, que faire ? Que faire ?** *(joyeusement)* **Oui, oui ! C'est ça ! — Oh quelle heureuse idée !** Voilà la perruque, elle est faite d'après ma tête à Paris ; **— Oui ! Oui !** Viens ici. *(Il va chercher la perruque.)* Je vais la mettre dans l'eau et l'attacher à la corde. *(Il le fait.)* Maintenant, vous êtes **ma personne.** Et moi, où vais-je ? **Ah ! Charmant !** Dans l'oiseau, **oui — oui** — dans l'oiseau de la liberté. *(Il se glisse dans l'oiseau.)*[1684]

Nouvelle transposition burlesque de la geste napoléonienne et de son retour après plusieurs mois de captivité sur l'île d'Elbe, cette évasion de l'otarie napoléonienne, s'émaille de saillies caricaturales. Les stéréotypes nationaux, le mélange d'intonation (pathétique, enthousiaste) et de langue (français, allemand, mots allemands prononcés avec un accent français) accompagnent la généralisation croissante de la supercherie et du théâtre. Sauteauciel, déguisé en oiseau de la liberté, est à nouveau exhibé par le forain sir John qui entend tirer profit de l'animal parlant. Tandis que les Etats européens, craignant qu'il ne répande l'esprit de la Révolution, ont ordonné son arrestation, Sauteauciel réussit à rallier le public à sa cause en se faisant passer pour Papageno. Un soudain revirement de l'opinion populaire le conduit néanmoins au bûcher. L'ultime transformation de Sauteauciel opère au moment où l'assistance attise le feu : l'oiseau éclate et Sauteauciel se réfugie au ciel d'où il parvient, *in fine*, à

[1683] « *SIR JOHN.*
Ja es ist ein boshaftes Thier und muss mit Strenge behandelt werden. Wenn man ihm nur einen Fuss breit einräumt, so hat die Erfahrung gelehrt, will es gleich die ganze Welt haben. » *Ibid.*, p. 55

[1684] « *SAUTEAUCIEL.*
O Belsebu, Belsebu ! Ganz verlasse. — **Où est ma force qui m'a fait sauter sur tout le monde *?*** *Nok einmal, nok einmal ! Sprach Simson in die Temple.* (Er springt ; der Strick resst entzwei.) **Victoire !** *Der Strick is ensuei ;* **c'était un cordon de France !** *Wo spasir ik jes hinaus ?* **Par la cheminée ? Il n'y en a pas ; voilà un maudit poêle d'Allemagne. Par la fenêtre ?** *Verfluk !* **Voila des fers de Russie ! Par la porte ? Malheur ! Voilà** *ein englisch Righel* — **Que faire — me cacher ? — Où ? Dans un trou de souris ? Oh si je n'étais pas si grand !** (lamentabel) *Un wenn si mik nit mehr find in die Bütt', — si werd mi suk* **partout***, si werd mi find, si werd si keb viel Slak uf meine Kop !* **O mon dieu, que faire ? Que faire ?** (lustig) **Oui, oui ! C'est ça. — O quelle heureuse idée !** *Da is di Perückestock, di is formirt nak meine Kop su Pari ;* — **oui ! Oui !** *Komm sik her.* (Er holt die Büste.) *Ik stek si in di Wasser und bind si an di Strick.* (Er thuts.) *Jetzt sein Sie* **ma personne.** *Un ik ? Wo krik ik hin ?* **Ah ! Charmant !** *In die Vokel,* **oui — oui** — *in die Freiheitsvokel.* (Schlüpft in den Vogel.) » *Ibid.*, p.61

séduire à nouveau la foule qui le prend pour un saint, après l'avoir cherché parmi les constellations. C'est finalement le diable qui fait monter au ciel les admirateurs et partisans de Napoléon-Sauteauciel, avec sa queue, en guise d'échelle. Cette pièce décousue semble justifier son foisonnement irrationnel par une des dernières répliques du diable (acte 5, scène 2) : « Depuis que le monde est à l'envers, tout est inversé. Le chef est devenu sous-chef et le sous-chef est devenu chef. »[1685] L'exubérance singulière de cette satire, permise par son espace-temps imaginaire et sa dimension carnavalesque, fait primer l'aspect formel et ludique, malgré une visée idéologique apparemment univoque. L' « oiseau de la liberté », allégorie explicite et transparente de la Révolution française, y devient tour à tour, une curiosité foraine dont on attend l'éveil, un chantre de la liberté chrétienne opposée aux libertés politiques et philosophiques, un grotesque oiseau impérial affamé d'argent et de terres, un Papageno à l'accent français... (acte 4, scène 4) :

SIR JOHN.
Silence ! Et réponds... Oiseau ! Quelle est ta patrie ?

OISEAU.
Je viens d'arriver, hommes, du royaume de Sarastro.

SIR JOHN.
Entendez-vous les mensonges ?

OISEAU.
Je vais être une plaie !

SIR JOHN.
Continue ! Comment t'appelles-tu et qui es-tu ?

OISEAU.
Je suis Papageno.
Dideldudeli Oh ! Oh !

SIR JOHN.
Vous entendez le menteur !

[1685] « SAUTEAUCIEL.
Mais bonjour monsieur Diable ! Alors comment êtes-vous arrivé ici dans le ciel ! Je pensais que votre **Hôtel** se trouvait **dans l'abyme des enfers** !
LE DIABLE.
Quel imbécile ! Depuis que le monde est à l'envers, tout est inversé. Le chef est devenu sous-chef et le sous-chef est devenu chef. »
[*SAUTEAUCIEL.*
Mais bonjour monsieur Diable ! *Wie komm Si dann hier in di Immel ! Ik dak Ihr Hôtel wär* **dans l'abyme des enfers** !
TEUFEL.
Ein Narr ! Seit die Welt verkehrt ist, hat sich Alles herumgedreht. Das Oberst' ist zu Unterst' und das Unterst' ist zu Oberst' gekommen.] *Ibid.*, p. 79

OISEAU.
Je suis une plaie !

SIR JOHN.
Quelles affaires et intentions secrètes t'ont amené ici ?

OISEAU.
Une fille ou une poupée
Papageno voudrait.[1686]

Seul texte pour ombres de Christian Brentano, cette pièce fut le réceptacle d'un nouvel enthousiasme poétique, après son retour dans la maison familiale. Le ton en est d'autant plus libre qu'elle était destinée à un cercle de proches et ne devait pas être publiée. Par un surcroît d'extravagance, Christian Brentano y exprime à la fois son scepticisme envers les élans libéraux de ses concitoyens, son rejet des manifestations caricaturales et virulentes du sentiment anti-français et sa conversion imminente à un christianisme fervent[1687].

Dans ces deux pièces, Achim von Arnim et Christian Brentano se réapproprient la grammaire populaire des numéros de foire et des contes, et s'inspirent de leur liberté formelle pour exalter une liberté d'essence spirituelle et transcendante. Tous deux condamnent en creux les prétentions des sociétés européennes qui, fortes des révolutions industrielles et politiques, disqualifiaient trop à leurs yeux le merveilleux et les mystères. Quelques décennies plus tard, Franz von Pocci, dans sa « pièce d'ombres romantiques » *Odoardo* (publiée en 1869), choisit aussi le théâtre d'ombres pour déplorer ce

---

[1686] « *SIR JOHN.*
Still ! Und antworte.— Vogel ! Was ist dein Vaterland ?
VOGEL.
Ik bin so ehpen ahnkekomme, ihr Männer, aus Sarastro's Reik.
SIR JOHN.
Hört Ihr die Lügen ?
VOGEL.
Ik werd stell Seuk !
SIR JOHN.
Weiter ! Wie heiss'st du und wer bist du ?
VOGEL.
Deher Papakeno bin ik ja
Dideldudeli Ja ! Ja !
SIR JOHN.
Hört Ihr den Lügner !
VOGEL.
Ik' ab Seuk !
SIR JOHN.
Welche Geschäfte und geheime Absichten haben dich hieher geführt ?
VOGEL.
Ein Mädchen oder Waibchen
Wünscht Papakeno sik. » *Ibid.*, p. 72

[1687] Concernant le contexte idéologique et biographique de l'écriture de la pièce voir la présentation de Herbert Levin dans Christian Brentano, *Der unglückliche Franzose oder Der Deutschen Freiheit himmelfahrt*, édition établie et présentée par Herbert Levin, *op. cit.*, p. 5-20

désenchantement du monde moderne. Les moments féeriques y sont limités à deux scènes nocturnes au cours desquelles le jeune prince éponyme rend visite à sa dryade. Trop empiriques et rationnels, les autres personnages s'avèrent incapables de comprendre la nature merveilleuse de cet amour et s'en remettent à la médecine pour expliquer et soigner la fièvre d'Odoardo (acte 5) :

> LE ROI.
> Et mon fils ?
>
> ELIXIRIUS.
> Il est encore dans un profond sommeil, mais son pouls est un battement fébrile. Cet état semble être la conséquence d'une violente agitation.
>
> LE ROI.
> Oh, je n'en connais que trop bien la cause, grâce au rapport de mon intendant. Je vous fais confiance : Odoardo est victime d'un amour secret. Son imagination est malade, son mal est la passion.
>
> ELIXIRIUS.
> Il faut employer des remèdes calmants, d'abord de la poudre effervescente et des choses de ce genre.
>
> LE ROI.
> Oui, mais je crois surtout que vous aurez à agir sur le moral du prince. Odoardo vivait depuis quelque temps dans un rêve idéal et fantastique, comme c'est souvent le cas chez les amoureux.
>
> ELIXIRIUS.
> Il conviendra donc de présenter au malade ce qu'il a vécu, non pas comme un événement réel, mais comme une vision onirique...
>
> LE ROI.
> Tout à fait. Nous devons tous essayer de le convaincre qu'il est malade depuis longtemps — qu'il a rêvé d'une fièvre nerveuse fictive et qu'il aura bientôt oublié son rêve.
>
> ELIXIRIUS.
> J'admire la finesse psychologique de votre Majesté.
>
> LE ROI.
> Maintenant, retournez auprès du malade. Quand vous penserez qu'il est temps, je vous suivrai. J'attends votre appel.
> *(Le roi s'en va.)*[1688]

[1688] « *KÖNIG.*
Wie steht's mit meinem Sohne ?
ELIXIRIUS.
Er ruht noch in tiefem Schlafe, sein Puls ist aber in fieberhafter Bewegung. Der Zustand scheint die Folge einer heftigen Aufregung zu sein.
KÖNIG.
O, ich kenne nach dem Berichte meines Hausministers die Veranlassung nur all zu gut. Ihnen im Vertrauen : Odoardo ist das Opfer einer geheimen Liebe. Seine Phantasie ist erkrankt, sein Uebel ist Schwärmerei.
ELIXIRIUS.
Da müssen wir calmirende Mittel anwenden, zunächst Brausepulver und dergleichen.
KÖNIG.
Allerdings ; aber vor Allem glaube ich, dass Sie auf das Moralische des Prinzen zu wirken haben werden. Odoardo befand sich geraume Zeit in einem idealen phantastischen Traumleben, wie das bei Verliebten häufig vorkommt.

Cette féerie essentiellement métapoétique met en scène l'impossibilité de représenter une histoire d'amour fou, d'évoquer le charme des clairs de lune ou l'existence secrète d'êtres merveilleux sans une distance réflexive ou ironique. Ces motifs de poésies amoureuses et de féeries, éculés par les mélodrames et les romans, ne pouvaient plus être repris sans faire l'objet de pastiches railleurs (acte 5) :

> *La cour du château du roi avec une porte de sortie. Pleine lune dans le ciel. Un écuyer, enveloppé dans un manteau, monte la garde et va de gauche à droite en tenant une hallebarde.*
>
> L'ECUYER.
> La nuit est fraîche ; l'heure de la relève doit bientôt sonner. *(En regardant la lune.)* Vieille lanterne là-haut ! Pourquoi ta lumière n'est-elle pas plus chaude ? Si je mets un doigt à la lumière d'une bougie, je m'y brûlerai, et une telle petite flamme ne brille que la nuit dans le salon ; mais toi, tu éclaires la montagne, la vallée et la moitié du globe terrestre, et pourtant j'ai froid sous ta lumière. C'est une mauvaise installation pour ceux qui font le guet la nuit. Là-haut, au château, il y a encore de la lumière. Le pauvre prince, combien de temps va-t-il encore la chercher ? Il a trop regardé la lune, lui aussi, et la rêverie le tue. Je préfère regarder dans le pichet, ça me réchauffe.
> *L'horloge de la tour sonne minuit.*[1689]

La conclusion du récitant laisse entendre un regret, tout en maintenant la question ouverte :

> Très cher public ! Maintenant que les ombres chinoises ont passé devant vous et que la pièce est terminée, il ne reste plus à l'auteur qu'à solliciter votre bienveillante indulgence. En ce qui concerne l'intention de ce dernier, ou plutôt l'idée première de ce poème dramatique, je ne pense pas me tromper en supposant qu'il faut comprendre Odoardo comme l'homme qui aspire à un idéal et finit par succomber à ses dérives insensées, ou peut-être faut-il voir, dans le déroulement de cette pièce d'ombres, une manière allégorique et symbolique de souligner amèrement la fin ou la disparition du

---

ELIXIRIUS.
Es wird also angezeigt sein, dem Erkrankten das Erlebte nicht als wirklich Geschehenes, sondern als Traumbild darzustellen.
KÖNIG.
Ganz richtig. Wir Alle müssen ihn zu überzeugen suchen, dass er längst erkrankt — etwa an nur geträumt einem fingirten Nervenfieber habe ; dann wird er auch seinen Traum bald vergessen haben.
ELIXIRIUS.
Ich bewundere den psychologischen Scharfsinn Eurer Majestät.
KÖNIG.
Nun begeben Sie sich wieder zum Kranken. Wenn Sie glauben, dass es an der Zeit sei, werde ich Ihnen folgen. Ich erwarte Ihre Anzeige.
(Der König ab.) » Franz von Pocci, *Odoardo*, *Romantisches Schattenspiel in fünf Aufzügen*, Munich, Theodor Ackermann, 1869, p. 29-31.

[1689] « Hof im Schlosse des Königs mit Ausgangspforte. Der Vollmond steht am Himmel. Ein Knappe, in einen Mantel gehüllt, die Wache haltend, geht eine Hellebarde führend auf und ab.
KNAPPE.
Die Nacht ist kühl ; 's muss bald die Stunde schlagen zur Ablösung. (Den Mond betrachtend.) *Du alte Laterne dort oben ! Warum ist Dein Schein nicht wärmer ? Wenn ich einen Finger an's Kerzenlicht bringe, so brenn' ich mich d'ran, und so ein Flämmchen leuchtet nur die Nacht über in der Stube ; und Du überscheinst Berg und Thal und die halbe Erdkugel und dennoch friert mich bei Deinem Schimmer. Das ist eine schlechte Einrichtung für die, die Nachts Wacht stehen. Da oben im Schloss ist's auch noch hell. Der arme Prinz ! Wie lang wird er's noch treiben ? Der hat auch zu viel in den Mond geschaut, und die Schwärmerei bringt ihn um. Ich schau' lieber in den Krug, da wird mir warm dabei.*
Die Thurmuhr schlägt Mitternacht. » *Ibid.*, p. 41.

> romantisme de la poésie en général, à l'heure où le réalisme domine ? Je laisse au noble public le soin de se faire une idée à ce sujet.[1690]

L'ironie de ce passage empêche de véritablement cerner la position de Franz von Pocci mais, au regard de ses autres jeux d'ombres, qui exaltent avec fantaisie la beauté de la Création, et en considérant le traitement sensiblement plus indulgent et émouvant des jeunes amants dans la pièce, le rejet du réalisme paraît le plus sincère, tout comme sa préférence pour un merveilleux non exempt de loufoqueries.

Dans *König Eginhard* [le roi Eginhard] (publiée en 1811), une pièce bien antérieure à *Odoardo* (publiée en 1869), et écrite quelques années avant les pièces d'Achim von Arnim et Clemens Brentano (respectivement publiées en 1813 et 1850), Justinus Kerner eut, en matière de dramaturgie du merveilleux, la démarche la plus expérimentale. Ses échanges épistolaires avec Ludwig Uhland en 1809 furent déterminants. Ce dernier, pour essayer de cerner la spécificité du théâtre d'ombres, le comparait ainsi au théâtre de marionnettes : « Les marionnettes sont à l'origine des artifices mécaniques, les jeux d'ombres des artifices optiques. »[1691] Cette insistance sur le caractère optique du théâtre d'ombres a manifestement guidé Justinus Kerner dans l'écriture du *König Eginhard* et l'invention de ses prodiges visuels. L'essence éphémère et potentiellement illusoire de tout effet optique contamine l'ensemble de la pièce. L'intrigue apparaît d'abord simple : la fille de l'empereur Otto se lamente de sa vie de religieuse, le roi de Bohême Eginhard souhaiterait à l'inverse vivre isolé dans les bois mais le diabolique Dietwaldus attise son désir en lui offrant ses services pour faire évader la princesse du couvent. Plusieurs métamorphoses brouillent ensuite l'identité des personnages : la religieuse et Dietwaldus alternent entre leur forme initiale et celle d'êtres diaboliques (Dietwaldus se transforme en religieuse, la princesse en diable, Dietwaldus à nouveau en diable...). Un miroir magique vient accroître le trouble. On voit dans sa chambre, l'empereur Otto en train de maudire sa fille désobéissante dont le mariage avec le roi de Bohême apparaît dans le miroir. Les menaces de mort proférées par l'empereur parviennent aux oreilles d'Eginhard qui regrette d'avoir suivi les conseils de Dietwaldus. Celui-ci se transperce de son épée et un diable surgit de son corps avant d'emporter la dépouille. Le deuxième

---

[1690] « *EXPLICATOR.*
Hochzuverehrendes Publikum ! Nun sind die Schattenbilder an Ihnen vorübergezogen und das Stück ist zu Ende, wonach nichts übrigt, als dass der Verfasser um Ihre gütige Nachsicht bitte. Was dessen Intention anbelangt oder vielmehr den Grundgedanken des dramatischen Gedichtes, glaube ich nicht zu irren, wenn ich annehme, dass in Odoardo der nach einem Ideale strebende Mensch gemeint sei, der schliesslich in seinen absurden Tendenzen untergeht, oder auch sollte vielleicht durch den Verlauf des Schattenspieles in allegorisch-symbolischer Weise auf das Ende oder Verschwinden der romantischen Richtung der Poesie im Allgemeinen bei derzeit vorherrschendem Realismus schmerzlich hingedeutet worden sein ? Ich überlasse dem hohen Publikum, sich selbst darüber Aufklärung zu geben. » *Ibid.*, p. 47.

[1691] « *Die Marionetten sind ursprünglich mechanische, die Schattenspiele optische Kunststücke.* » Ludwig Uhland, « An Justinus Kerner, Tübingen, den 24[-27] Sept. 09 », *Werke*, édition établie par Walter Scheffler, Munich, Winkler, 1980, vol. 2, p. 488.

acte représente la fuite du roi Eginhard et de son épouse. Chaque péripétie provoque de nouvelles métamorphoses, des fusions ou des dédoublements de figures. L'attaque des loups par exemple, qui effraient l'empereur et son écuyer, alors à la poursuite des fugitifs, donne lieu à une burlesque confusion des corps :

> *Trois loups sortent du bois et ouvrent leur gueule jusqu'à la queue.*
>
> L'ECUYER.
> Malheur ! Malheur à vous ! Défendez-vous contre ces bêtes !
>
> *L'empereur passe au travers de l'écuyer. L'écuyer se balance sur un arbre. Les loups passent.*
>
> L'ECUYER.
> Dieu soit loué ! Les loups ont fui vers l'intérieur du bois et m'ont pris pour une pomme de pin. *(A ces mots, l'empereur s'extrait à nouveau de l'écuyer, dans l'arbre, et se tient à une branche. L'écuyer saute de l'arbre.)*
>
> L'EMPEREUR.
> Malheur ! Homme infâme ! Qu'avez-vous fait ? Je suis maintenant suspendu à cette hauteur terrifiante, incapable de redescendre avec mes mains et mes pieds tremblants.
>
> L'ECUYER *(tombant à genoux).*
> Très gracieux seigneur et empereur ! Oh, pardonnez à un malheureux ! Je n'avais pas remarqué que vous vous étiez déjà extrait de moi, quand nous étions dans l'arbre.
>
> *Le serviteur monte à nouveau sur l'arbre, l'empereur le recouvre et entre en lui* [geht in ihm über]. *L'écuyer saute en bas, et quand il est à terre, l'empereur s'en extrait à nouveau.*
>
> L'EMPEREUR.
> Dieu soit loué ! Je ne vois plus de loups ![1692]

[1692] « Es kommen drei Wölfe aus dem Walde gelaufen, und sperren die Rachen bis an den Schwanz auf.
DER KAISER.
Wehe ! Wehe ! Wehrt euch gegen diese Bestien !
Der Kaiser geht in den Schildknecht über. Der Schildknecht schwingt sich auf einen Baum. Die Wölfe gehen vorüber.
DER SCHILDKNECHT.
Gott sei Dank ! Die Wölfe sind waldeinwärts gelaufen, und hielten mich für einen Tannzapfen. (Bei diesen Worten kommt der Kaiser wieder aus dem Schildknecht auf dem Baume heraus, und hält sich an einem Ast. Der Schildknecht springt vom Baume.)
DER KAISER.
Wehe ! Verruchter Mensch ! Was habt ihr angestellt ? Nun bin ich auf diese verzweifelte Höhe ausgesetzt : denn meine zitternden Hände und Füsse vermögen mich nicht hernieder zu bringen.
DER SCHILDKNECHT (fällt auf die Kniee).
Allergnädigster Herr und Kaiser ! O begnadiget einen Unglücklichen! Ich bemerkte nicht, dass ihr schon auf dem Baume aus mir hervorginget.
Der Schildknecht steigt wieder auf den Baum, der Kaiser geht in ihn über. Der Schildknecht springt herab, und wie er auf dem Boden ist, geht der Kaiser wieder aus ihm hervor.
DER KAISER.
Gott sei Dank ! Ich sehe keine Wölfe mehr ! » Justinus Kerner, « Das Nachspiel der ersten Schattenreise König Eginhard, Eine Chinesisches Schattenspiel », *Die Reiseschatten*, Munich, Hans von Weber, [s. d.], p. 23-24.

Difficiles à traduire, les didascalies de cette scène décrivent un jeu de fusion et de division des corps qui exploite les possibilités visuelles du théâtre d'ombres : on imagine les figures des deux personnages se juxtaposer puis se disjoindre, prenant ainsi, par leur inconsistance et la fluctuation de leur contour, une dimension merveilleuse et grotesque. Le miroir magique précipite finalement le dénouement. Alors qu'il est épié à travers le miroir (transformé en fenêtre), l'empereur exprime ses regrets, ce qui décide les amants fugitifs à lui demander pardon. L'empereur, ému, invoque la paix pour rétablir l'unité du royaume, mais, au même moment, les têtes des personnages rassemblées se transforment en têtes d'animaux, de poètes et de philosophes, connus pour leurs antagonismes et animosités…

La pièce de Justinus Kerner comprend ainsi de vertigineux emboîtements : tout ce qu'elle introduit est susceptible de contenir autre chose (un lieu peut contenir un autre lieu, un personnage un autre personnage). Plusieurs niveaux fictionnels se distinguent mais de manière floue. Le nain par exemple est un personnage-seuil au statut flottant :

> *La nonne se transforme en nain.*
>
> LE NAIN.
> Ô belle Adélaïde !
> Qu'est-ce que ces cris et ces gémissements ?
> Deux chevaliers, sans reproche tous les deux,
> Songent à te libérer.
> Mais d'abord, je dois un peu pousser les murs
> Vers les côtés :
> Car c'est ici que doivent se placer la table et les chaises
> Et deux chevaliers.
> Il est temps de faire quelque chose de nouveau,
> Alors, toi, la tour, emmène ton couvent
> Se promener sur la montagne.
> *(La tour va sur la montagne avec le couvent.)*
> Allons, table ! Bouge tes quatre pattes !
>
> *Une table avec des pieds de vache sort lentement de la forêt.*
>
> LA TABLE.
> Hélas ! Je suis trop lourdement chargée !
>
> LE NAIN.
> Fauteuils paresseux ! Remuez-vous les mollets !
>
> *Deux fauteuils aux pieds de bouc arrivent en courant derrière la table. Le nain se divise en trois morceaux. L'un reste le nain, l'autre devient le roi Eginhard, le troisième son intendant, Dietwaldus*.
>
> LE NAIN.
> Ah ! Sa Grâce Eginhard, le roi de Bohême, attend déjà.
>
> LA TABLE.
> Nous nous inclinons humblement et apportons de la nourriture en abondance.
>
> *Eginhard et Dietwaldus veulent s'asseoir.*

LES FAUTEUILS.
Attention ! Laissez-nous souffler !
(Ils soufflent de façon épouvantable.)

LE NAIN *(dit au roi).*
Eh ! Eh ! Asseyez-vous,
Il ne faut pas écouter ces souffles feints,
Ce sont deux jeunes gens, légers [...].
Eginhard et Dietwaldus
Mangez ! Le repas semble froid.

Ils s'assoient, le nain saute sur la table et leur sert de gobelet.[1693]

[1693] « Die Nonne verwandelt sich in einen Zwerg.
DER ZWERG.
Ei du schöne Adelheide !
Was soll dieses Winseln, Schreien ?
Ritter zwei, ohn' Tadel beide,
Denken wie sie dich befreien.
Aber erst muss ich die Mauern
Schieben etwas auf die Seite :
Denn hier müssen Tisch' und Stühle
Mit zwei Rittern sich plazieren.
Etwas neues aufzuführen
Wird allhier nun pokulieret,
Drum du Turm da! führ dein Kloster
Indes auf den Berg spazieren.
(Der Turm geht mit dem Kloster auf den Berg.)
Allons Tisch ! Reg' deine Viere !
Es kommt ein Tisch mit Kuhfüssen langsam aus dem Walde gelaufen.
DER TISCH.
Weh ! Ich bin zu schwer beladen !
DER ZWERG.
Träge Sessel ! Regt die Waden!
Es kommen zwei Sessel mit Bocksfüssen hinter dem Tische gelaufen.
Der Zwerg zerteilt sich in drei Stücke. Eins bleibt der Zwerg, das andre wird König Eginhard, das dritte sein Hofmeister Dietwaldus.
DER ZWERG.
Ha ! Schon warten Ihro Gnaden Eginhard der Böhmen König.
DER TISCH.
Wir empfehlen uns untertänig, Bringen Speisen in vollen Haufen.
(Eginhardus und Dietwaldus wollen sich setzen.)
DIE SESSEL.
Wehe ! Lass uns erst ausschnaufen !
(Sie schnaufen ganz entsetzlich.)
DER ZWERG (spricht zum König).
Ei ! Ei ! Setzt euch nur, man kehrt sich
Nicht an dies verstellte Schnaufen,
'Sind zwei junge Kerl, leichtfertig […].
Eginhardus und Dietwaldus
Speist ! Das Essen, das sieht kalt aus.
Sie setzen sich, der Zwerg springt auf den Tisch, und wird von ihnen als Becher gebraucht. » *Ibid.*, p. 13-14.

Le nain apparaît à la fois comme un récitant interne au jeu d'ombres et un régisseur : il commente et introduit les scènes, il met en place le décor et les accessoires. Il est aussi une ombre comme les autres personnages avec lesquels il peut fusionner et se métamorphoser.

Objet à la fois fictif, dramaturgique et métaréflexif, le miroir est un autre rouage essentiel de la fantaisie débridée de la pièce et de sa composition par emboîtements. Il permet de figurer des espaces parallèles que le public perçoit, enchâssés dans le lieu principal de la scène : dans la chambre de l'empereur, il permet de voir ce qui se passe au même moment à la cour du roi Eginhard ; dans le château, le miroir permet de voir l'empereur égaré dans les bois. Les deux espaces figurés conjointement sont poreux, les personnages peuvent s'entendre, passer leur tête hors du miroir, etc. Le miroir symbolise le principe formel de l'œuvre entièrement tissée de glissements d'une apparence à l'autre, de fusions et de dédoublements. Soucieux d'exploiter les ressources propres au théâtre d'ombres, le romantique Justinus Kerner y a démultiplié les effets au point d'en rendre la pièce difficilement représentable. La métamorphose y est vecteur de rythme et de surprise, symbole d'un monde fictif dont les réalités, les formes et les êtres, n'obéissent qu'aux lois de l'imagination.

Cette exhibition de l'illusion et du jeu formel, qui signale l'irrationalité du monde et la libération de l'écriture, se constate aussi dans les répertoires de cabaret. Dans *Héro et Léandre* c'est l'omnipotence de la pulsion sexuelle, qui contamine la fable de ses fantasmes et ses méandres. Edmond Haraucourt reprend au mythe antique ses personnages et ses principales péripéties mais il se défait de son idéalisme et du thème de l'amour absolu et sacrificiel que la postérité a retenus. La pièce est à mettre en lien avec le recueil *La Légende des sexes, poèmes hystériques* (1882) qui réunit des poèmes érotiques d'Edmond Haraucourt sur la libido et la débauche universelles. Au premier acte d'*Héro et Léandre*, « La rencontre », l'intervention d'Eros suscite une description hypersexualisée du paysage qui trahit la poussée irrépressible du désir. Le passage, énoncé par le « chœur » (qui joue le rôle d'énonciateur intermédiaire) parodie le principe lyrique de réflexivité entre espace extérieur et espace intérieur :

> La flèche rapide est venue en vibrant se ficher dans le sol entre Héro et Léandre : les ondes de sa vibration s'épandent comme une mer musicale, et la terre, voluptueusement blessée, frémit : un frisson court dans les racines invisibles et monte dans les tiges : une vie plus chaude inonde les fibres des plantes qui se gonflent, comme pour sortir d'elles-mêmes ; les bourgeons s'épanouissent en feuilles ou s'élancent en ramilles, les boutons deviennent des fleurs, et l'exubérante prairie se hausse comme une forêt naine : mais par-dessus les arbustes subitement grandis, un rosier nouveau s'est éployé, et c'est la flèche d'amour qui vient de germer pour fleurir.
> Héro et Léandre contemplent ces merveilles, et chacun, sans rien dire, se demande si le prodige est dans la nature, ou dans son âme.[1694]

[1694] Edmond Haraucourt, *Héro et Léandre, poème dramatique en trois actes*, Paris, Eugène Fasquelle,1902, p. 9-10.

Le deuxième acte intitulé « L'exil » représente l'infidélité de Léandre. Le jeune homme aurait succombé aux charmes d'une courtisane, lors d'une fête bachique dont le tableau, lourd de sous-entendus, insiste sur les connotations sexuelles de ces libations antiques. C'est par un sonnet que le chœur décrit le moment où la courtisane succombe. De manière particulièrement appuyée, la *volta* permet la bascule (« — Puis, tout change... »), le portrait de la vestale laissant place à celui de la femme en extase... :

> Tout l'idéal se mire au lac pur de ses yeux ;
> La nocturne fraîcheur des prunelles se joue
> Avec la rose et chaste aurore de la joue ;
> Sa bouche a les splendeurs d'un couchant dans les cieux.
>
> Sa vertu jette au mal des pardons orgueilleux,
> Et sa fierté d'hermine est d'ignorer la boue ;
> Elle marche, on dirait Pallas peinte à la proue
> Des galères qui vont sous l'amitié des dieux.
>
> — Puis, tout change : les murs sont clos, l'orgueil s'abîme.
> Car voici le vrai culte et le seul rêve intime,
> Dieu : c'est l'homme, la chair de mâle, c'est l'amant !
>
> Elle pâme, en mordant sa lèvre qui se mouille :
> Nue, humble, elle a baissé les cils, et, lentement,
> Dans la soif du baiser suprême, s'agenouille.[1695]

Le quatrième acte, « Hyménée », représente les visites nocturnes de Léandre qui traverse la mer guidé par la torche de Héro. Le texte alterne entre les scènes d'amour, où litotes et calembours feignent de voiler l'inéluctable coït, et les poèmes mièvres du jeune homme. Dans le mythe original, la noyade finale des amants fait culminer le caractère sacrificiel de leur passion mais Edmond Haraucourt a préféré substituer au sublime dénouement une explosion pulsionnelle métaphorisée par la tempête de mer (acte 3, tableau 8) : « La tempête éclata : la mer gronda deux jours durant, et, ce qui parut plus grave aux fiancés, elle s'agita deux nuits entières. Les vagues se baisaient furieusement, et leur grande voix criaient : 'Nous n'avons pas de temps à perdre.' »[1696] Les parallélismes entre l'état de Léandre et les ressentis de Héro suggèrent une fusion des corps malgré la distance (acte 3, tableau 10) : « Quand Léandre a peur, elle tremble ; lorsqu'il se lasse elle sent ses bras s'alanguir. »[1697] Les deux thèmes antithétiques et structurants du mythe (la mort et l'amour) sont dégradés et réinvestis de manière burlesque dans les descriptions de la mer non exemptes de visions sadomasochistes (acte 3, tableau 9) :

[1695] *Ibid.*, p. 31.
[1696] *Ibid.*, p. 59.
[1697] *Ibid.*, p. 63.

Bon Léandre ! L'amante est debout sur la côte !
Nage, le vent est dur, la mer est haute,
Les vagues battent tes reins froids ;
Nage ! La mer est féroce dans son indifférence
Sous ses bercements lourds va lasser la souffrance
De tes pauvres membres en croix.

[...] Et voici que la mort descend
Elle descend du haut des lames, forte et fraîche,
Et glisse sous ton corps qu'elle attire, et te lèche
De baisers qui glacent le sang.

— Il ahane, hagard, flagellé par l'écume ;
Il nage dans sa mort et goûte l'amertume
De l'ombre qui gronde alentour ;
Labourant le sillon mouvant qui se dérobe,
Il darde ses regards éperdus vers la robe
Qui luit comme un phare d'amour. [1698]

En écrivant ces vers, Edmond Haraucourt avait peut-être à l'esprit une formule marquante des *Travailleurs de la mer* par laquelle Victor Hugo assimilait l'orage en mer à un érotique corps à corps des éléments : « [...] baiser de deux montagnes, une montagne d'écume qui s'élève, une montagne de nuée qui descend ; effrayant coït de l'onde et de l'ombre. »[1699] La référence à Victor Hugo est en tout cas explicite dans *La Légende des sexes* où l'auteur prétend combler un défaut du cycle hugolien :

> *La Légende des sexes* n'est point une parodie, elle est un complément : le complément d'une œuvre gigantesque et lumineuse, mais incomplète à notre sens. [...] il vit l'Homme, il vit le Mal, il vit l'Infini ; le progressif, le relatif, l'absolu et il en fit trois chants : *La Légende des siècles*, *La Fin de Satan*, *Dieu*. Entendez bien ceci : il vit l'Homme, le progressif...
> Mais l'homme progresse-t-il tout entier ?
> [...]
> Il soutenait une thèse, il voulait un principe : l'Homme progressible et progressant. La volupté, une et constante, le gênait : il supprima la Volupté.
> [...]
> Elle manquait à la Légende, cette partie de la chronologie universelle. Je l'essaie.[1700]

Présentée par l'auteur comme un donné anthropologique, la « volupté », qui motive le projet de *La Légende des sexes*, se retrouve aussi au cœur de sa réécriture du mythe de Héro et Léandre. Edmond Haraucourt choisit le théâtre d'ombres pour y réintroduire cette dimension érotique : la libido y déborde sous forme de digressions fantasmagoriques et de scènes surréalistes. La débauche cosmique du deuxième acte (acte 2, tableau 6) en est un exemple prototypique :

[1698] *Ibid.*, p. 61-62.
[1699] Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Emile Testard, 1892, tome 2, p. 151.
[1700] Extraits de la préface, sire de Chambley (Edmond Haraucourt), *La Légende des sexes, poèmes hystériques*, imprimé à Bruxelles pour l'auteur, 1882, p. 7-19.

> Dès le retour de la nuit douce, il [Léandre] a pris une barque et s'en est allé bercer sa peine sur la mer. Donnant au gouvernail de légères pressions du coude, sans qu'il ose y mettre la main, il se dirige ainsi vers la tour qu'habite la prêtresse.
> Eros, qui justement passait, très affairé à sa ronde de nuit, l'a reconnu et trouvant qu'il fallait hâter la fin de ces romances, il a décoché un trait de son carquois vers l'amant trop résigné.
> La flèche, vertigineusement, a traversé l'espace, et sur sa route elle affole d'amour les bolides qui se lancent à la chasse de leurs cousines les étoiles : c'est dans l'azur une orgie de déclarations étincelantes et de paraboles qui sifflent. Comme le trait accélérait sa vitesse en raison du carré des distances, il écorcha le flanc d'un globe qui se pelotait dans l'infini : une comète fut, et la malheureuse, brûlée de désir, perdant par la plaie ouverte son beau sang de lumière, se précipita à la poursuite d'un soleil.[1701]

Cette exaltation hédoniste et débridée du désir se retrouve dans certaines comédies des Schwabinger Schattenspiele (1907-1912) dont les auteurs cependant, à l'instar des poètes romantiques et contrairement aux théâtres d'ombres de cabaret, préférèrent aux références classiques, les contes et les légendes anciennes[1702]. Dans ses réécritures farcesques de la légende de saint Antoine et du mythe de Don Juan, Alexander von Bernus fait de la séduction et des tentations sensuelles les ressorts ludiques d'apparitions étonnantes et de diverses transformations. Les péchés auxquels l'ermite aurait dû résister y sont allégorisés par des diables grâce auxquels Hanswurst satisfait ses vices innocemment. Finalement régurgité des enfers, il reste sain et sauf, tandis que l'ermite est vainement auréolé. La farce renoue ainsi avec un rire primaire tout en exploitant l'étonnement et le plaisir esthétique suscités par la variation des silhouettes. Rolf von Hoerschelmann a réalisé pour cette pièce des figures de formes diverses, dont une à plusieurs têtes, une autre dotée d'un œil rouge, une autre aux courbes féminines nettement découpées...[1703] Le jeu sensuel avec les formes apparaît aussi comme le principal ressort de *Don Juan*. Sous-titrée « une scène morale avec un épilogue immoral » [*eine moralische Szene mit einem unmoralischen Nachspiel*], la pièce évince dès le début le personnage éponyme, qui est emporté par la statue du commandeur. Un diable y prend différentes apparences pour tromper ses interlocuteurs. Sous les traits de Donna Anna, il séduit le confesseur ; puis, sous les traits du confesseur, il séduit Donna Anna. La vertu y prend la forme d'une femme laide et repoussante pour mettre en garde Donna Anna contre les vices de la séduction mais elle est chassée par le personnage du fou qui clôt la pièce en

---

[1701] *Ibid.*, p. 38.

[1702] « Il y a cent ans, Ludwig Uhland écrivait à Justinus Kerner, alors que celui-ci lui avait envoyé sa pièce d'ombres, *König Eginhard* : 'Tu devrais adapter plusieurs choses de cette manière, des romans populaires, des nouvelles, par exemple tirées des *Sept Maîtres Sages* ; tu fonderais un genre dramatique nouveau et encore inconnu des théoriciens de l'esthétique : le théâtre d'ombres.' » [*Vor hundert Jahren schrieb Ludwig Uhland an Justinus Kerner, als dieser ihm sein Schattenspiel König Eginhard geschickt hatte : 'Du solltest mehreres auf solche Art bearbeiten, Volksromane, Novellen, etwa aus den* Sieben weisen Meistern *; Du würdest ein neues und den ästhetischen Theoretikern noch nicht bekanntes dramatisches Genre, das Schattenspiel, begründen.'*] Programme des Schwabinger Schattenspiele pour la première saison 1907-1908, « Die günstige anerkennende Aufnahme… », Munich, 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele).

[1703] Rolf von Hoerschelmann, figures en carton peintes en noir du diable de la paresse, du diable de l'avarice-la jalousie-la colère-l'orgueil, et du diable de la luxure pour *St. Anton oder Der Heiligenschein* d'Alexander von Bernus, Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele, 94/102.9, 94/102.11, 94/102.12).

invitant chacun à profiter des plaisirs de l'amour. L'enjeu moral est ainsi complètement détourné au profit d'une valorisation hédoniste de la beauté et du désir, de la séduction des formes et des apparences.

Pour faire véritablement fructifier l'héritage de Justinus Kerner, Alexander von Bernus a cependant approfondi une autre voie. A l'hétérogénéité et au foisonnement formels, il a préféré le dépouillement visuel, l'épure de la fable et l'intériorisation du merveilleux, tels que Ludwig Uhland le suggérait déjà en 1809 dans une de ses lettres, en envisageant des « jeux optiques pour l'œil intérieur » :

> En ce qui concerne les jeux d'ombres, je ne sais pas s'ils ont été réellement présentés sous une forme dramatique jusqu'à présent. Nous avons vu des débuts, mais insignifiants et seulement dans des présentations non colorées (ombres chinoises ?). Mais toi tu penses à des jeux colorés. Là non plus, il ne doit pas y avoir une grande densité de mots et d'action ; le jeu optique est l'essentiel, les personnages doivent rester en suspens. Tu as très bien saisi les caractéristiques dans *Eginhard*. La double apparition au moyen du miroir, l'interpénétration des personnages qui est tout à fait propre à ce genre, la transformation des diables en lune et en étoiles sont des jeux optiques. Et même si tes jeux d'ombres ne sont jamais effectivement représentés, ce qui est remarquable, c'est que, presque sans son intervention, les écrans de l'imagination sont déjà déployés devant le lecteur et les images colorées apparaissent, se transforment, disparaissent. Tu peux donc développer ces jeux au point de créer des compositions qui ne pourraient jamais être réalisées physiquement, c'est-à-dire par un joueur d'ombres, puisque seule l'imagination peut y parvenir. Des jeux optiques pour l'œil intérieur. Ce qui m'attire aussi dans ces jeux, c'est qu'ils ne se contentent pas d'imiter les mécanismes de la vie, mais créent par leur magie des rapports tout à fait nouveaux. [1704]

Restée à l'état de théorie, cette réflexion comprend les germes de nombreux projets poétiques et plastiques. A l'époque des avant-gardes historiques, Paul Scheerbart (1863-1915) et Kurt Schwitters (1887-1948) ont chacun écrit un texte qui perpétue cette approche du théâtre d'ombres, considéré comme un miroir magique et kaléidoscopique, où les figures se fragmentent et se déforment, où les couleurs sont aussi intenses qu'irréelles, les fables surréalistes...

Le « jeu d'ombres » de Paul Scheerbart (publié en 1902) s'inscrit dans une œuvre visionnaire considérée comme pionnière pour la littérature de science-fiction et l'architecture moderne. Dans un

---

[1704] « *Was die Schattenspiele betrifft, so ist mir nicht bekannt, dass sie bis jetzt eigentlich dramatisch wären ausgebildet worden. Anfänge haben wir gesehen, aber unbedeutend und nur in unkolorierten Erscheinungen* (ombres chinoises ?). *Du denkst Dir aber bei Deinen Spielen kolorierte. Starkes Verdichten in Wort und Handlung darf auch hier wohl nicht stattfinden; das optische Spiel ist die Hauptsache, die Gestalten müssen schwebend bleiben. Du hast im* Eginhard *sehr richtig das Charakteristische getroffen. Die doppelte Erscheinung mittels des Spiegels, das Ineinanderübergehen der Gestalten, welches dieser Gattung ganz eigen ist, die Verwandlung der Teufel in Mond und Sterne sind optische Spiele, wobei, wenn auch Deine Schattenspiele nie zur wirklichen Darstellung gelangen, gerade das trefflich ist, dass schon dem Leser fast ohne sein Zutun die Transparents der Phantasie aufgespannt werden, die Bilder koloriert erscheinen, sich verwandeln, verschwinden. Du kannst daher diese Spiele auch in solche Bildungen treiben, welche sich niemals physisch, d.h. von einem Schattenspieler bewerkstelligen liessen, wenn nur die Phantasie folgen kann. Optische Spiele für das innere Auge. Auch zieht mich das bei solchen Spielen an, dass sie sich nicht begnügen, die Mechanismen des Lebens nachzuahmen, sondern durch ihre Zauberei ganz neue Verhältnisse hervorbringen.* » Ludwig Uhland, « An Justinus Kerner, Tübingen, den 24[-27] Sept. 09 », *Werke*, édition établie par Walter Scheffler, Munich, Winkler, 1908, vol. 2, p. 491.

article intitulé « Un théâtre astral et 'révolutionnaire', les visions 'fanta-scientifiques' de Paul Scheerbart »[1705], Cristina Grazioli montre que ce polygraphe fut aussi un dramaturge novateur, familier des expérimentations théâtrales de son temps, dont il partageait les désirs de scénographies plus dépouillées et plastiques. Son projet utopique de « théâtre astral », qui se déploie aussi bien dans sa prose que dans ses textes proprement dramatiques[1706], envisage un espace potentiellement infini et pluridimensionnel, accorde une importance centrale à la lumière et à tous ses effets (rayons, faisceaux, scintillements, brillance, étincèlement...), ainsi qu'aux êtres métamorphiques et hybrides. Publié en 1902 dans le recueil *Immer mutig !* [courageux en permanence], son jeu d'ombres est à l'image de son œuvre : il est génériquement hybride, thématiquement polarisé par la couleur, la lumière et les sons, et riche de visions imaginaires. Comme il le ferait dans son recueil ultérieur *Das grosse Licht* [la grande lumière] (1912), *Immer mutig !* est encadré par une fiction dans laquelle Paul Scheerbart enchâsse divers petits textes, de formes et de longueurs très variables, dont certains amalgament théâtre et récit. Dans cette fiction cadre, l'auteur se représente lui-même pénétrant dans une cavité rocheuse, guidé par un hippopotame anthropomorphe avant d'être rejoint par les divinités du panthéon égyptien, auxquelles il raconte ses histoires. Celle intitulée *Lachende Giraffen* [des girafes qui rient] et sous-titrée « un jeu d'ombres » [*ein Schattenspiel*] se présente comme une narration au présent, une fable animalière où la condamnation de l'orgueil prend une dimension étrangement apocalyptique et grotesque. Ponctué d'exclamations et d'interjections orales, le récit est adressé (à un lecteur ou un public) et performatif ; son énonciateur s'apparente à un conteur ou à un bonimenteur en train de décrire ce qui paraîtrait sur un écran :

> Tout est sombre et silencieux dans le désert.
> Mais cela ne dure pas longtemps.
> Tout à coup, il y a un crépitement et le ciel devient rouge — rouge foncé — rouge vin !
> Le ciel rouge vin est transparent — mais derrière lui, on ne voit rien — rien du tout.
> En revanche, on voit quelque chose devant le ciel rouge vin : de droite et de gauche, d'énormes girafes noires s'approchent et marchent gravement — en hochant bêtement la tête — vers le centre.[1707]

Alors qu'elles passent et repassent, et se saluent en hochant la tête, les girafes, fières d'être aussi proches du ciel, rient. Ce rire terrible est pourtant vite défié par l'irruption de guêpes géantes. Le

---

[1705] Cristina Grazioli, « Un théâtre astral et 'révolutionnaire', les visions 'fanta-scientifiques' de Paul Scheerbart », *Res Futurae* , 2021, en ligne [https://doi.org/10.4000/resf.10087], consulté le 1er octobre 2024.
[1706] « La littérature astrale et le théâtre astral sont à lire comme des facettes d'un même univers. » Art. cité.
[1707] « *Es ist sehr dunkel und sehr still in der Wüste.*
Doch das hält nicht lange an.
Es knistert plötzlich, und hinten wird der Himmel rot — dunkelrot — weinrot !
Durchsichtig ist der weinrote Himmel — aber hinter ihm ist nichts zu sehen — gar nichts zu sehen.
Dagegen sieht man vor dem weinroten Himmel was: von rechts und von links kommen riesig grosse schwarze Giraffen heran und schreiten gravitätisch — albern mit dem Kopf nickend — der Mitte zu. » Paul Scheerbart, « Lachende Giraffen, Ein Schattenspiel », *Immer mutig !*, Berlin, Contumax Hofenberg, 2020, p. 179.

conteur relate alors une scène de panique où les soudaines gesticulations des animaux semblent avoir été imaginées pour des figures à métamorphoses :

> Oh ! L'image de la promenade change.
> Les girafes ne hochent plus la tête, ne rient plus — elles sautent en l'air comme des puces géantes — elles tendent leur cou comme une trompe d'éléphant — elles se trémoussent comme si elles voulaient escalader des pyramides — elles fulminent de colère — elles enfoncent leur tête dans le sable comme des autruches — elles sautent à nouveau comme des puces géantes — — bref, elles sont sauvages, maudissent les guêpes et tendent leur cou de tous les côtés. Elles se tordent le cou à tel point qu'on pourrait croire qu'elles veulent se transformer entièrement en corps serpentins.
> Les girafes se tordent les membres comme si elles voulaient mourir.[1708]

Dans ce « jeu d'ombres », Paul Scheerbart ne se limite pas au sens métaphorique de son sous-titre ni à son acception uniquement optique. Les déplacements « de droite à gauche » des girafes, la translucidité du fond, la palette chromatique réduite et la découpe de l'image (« la terre est noire, les girafes sont noires et le ciel est rouge vin », « mais les guêpes géantes qui descendent à présent sont jaunes comme des boutons d'or en fleur »)[1709], le mouvement de hochet des figures et l'allongement de leurs cous sont autant de précisions qui renvoient concrètement au dispositif d'un théâtre d'ombres de figures. Avec la pantomime ou le théâtre de marionnettes[1710], le théâtre d'ombres a donc eu sa place parmi les différentes formes dramatiques abordées par Paul Scheerbart pour essayer d'envisager techniquement un théâtre renouvelé, ouvert à de nouvelles dimensions, libéré des lois physiques et d'une perspective anthropo- et géo-centrée.

Sobrement intitulée *Schattenspiel* [jeu d'ombres] (peut-être créé vers 1925) la pièce de Kurt Schwitters est quant à elle un condensé absurde de démembrements et de remembrements, d'arrivées, de fuites et d'apparitions. Leur enchaînement implacable est provoqué par les réactions paroxystiques des protagonistes que sont : Elena (l'amante de Friedrich), Laura (le fantasme de Friedrich), Emil (l'amant d'Elena), Lime (l'ombre d'Emil et amant d'Elena et Laura)... Le fétichisme de Friedrich qui se manifeste dans l'ultime et invraisemblable péripétie est un marqueur saillant. En

---

[1708] « *Oh ! Da verändert sich das Promenadenbild.*
Die Giraffen nicken nicht mehr, lassen auch das Lachen sein — sie springen wie Riesenflöhe hoch in die Höhe — recken die Hälse wie Elefantenrüssel — hampeln mit den Beinen herum, als wenn sie Pyramiden besteigen wollten — schnauben Wut — stecken die Köpfe in den Sand wie der Vogel Strauss — springen dann wieder wie Riesenflöhe — — — kurzum : sie sind wild, verfluchen die Wespen und recken die Hälse nach allen Seiten. Sie krümmen den Hals, dass man glauben könnte, sie wollten sich ganz und gar in toll gewordene Schlangenleiber verwandeln.
Die Giraffen verrenken ihre Glieder, als wenn sie verrecken möchten. » *Loc. cit.*

[1709] « *Die Erde ist schwarz, die Giraffen sind schwarz, und der Himmel ist weinrot. Die Riesenwespen aber, die jetzt von oben herunterfliegen, sind gelb wie blühende Butterblumen.* » *Loc. cit.*

[1710] Voir par exemple la « pantomime astrale en deux actes », *Kometentanz* [danse des comètes], ou la scène de marionnettes racontée et techniquement décrite dans le récit *Die kosmischen Postillione, Eine Marionettentheater-Geschichte* [les postillons cosmiques, une histoire du théâtre de marionnettes] commentée par Cristina Grazioli dans l'article précédemment cité « Un théâtre astral et 'révolutionnaire', les visions 'fanta-scientifiques' de Paul Scheerbart ».

mêlant étonnement, inconscient, fantasme, érotisme et pur jeu plastique, cette petite pièce relève pleinement des expérimentations surréalistes de son auteur[1711].

De Justinus Kerner à Paul Scheerbart, d'Edmond Haraucourt à Kurt Schwitters, l'ébranlement de la représentation tend vers l'affirmation d'une toute puissance de l'imagination. La poétique à l'œuvre dans ces pièces d'ombres rejoint ce que Cristina Grazioli décrit dans *Lo specchio grottesco*. L'auteure situe à l'époque romantique le moment où émergent et se nouent l'intérêt pour les théâtres de figures et la pensée dramaturgique du grotesque ; elle montre que l'investissement métaphorique de la marionnette et l'attirance pour ses spectacles, contribuèrent à faire émerger une pensée dramaturgique du grotesque où l'esprit s'allie à une mimesis triviale et disparate. Les multiples miroirs et les métamorphoses infinies de la pièce de Justinus Kerner relèvent de cette spécularité grotesque où le chaos tend vers l'immatérialité, tout comme les fantaisies burlesques et parodiques écrites pour le théâtre du Chat noir ou les Schwabinger Schattenspiele :

> Dans les ombres expérimentées par les cabarets d'avant-garde, la forme impalpable semble représenter le pôle sublime vers lequel tend le grotesque, son point de confrontation inéluctable. A travers de telles expériences, le corps sans vie de la marionnette, signe d'une limite de l'expression, s'exhibe autant par son côté immatériel et inversé que par son ouverture à une autre réalité. Le motif de la fixité du corps s'oppose ainsi dialectiquement au pouvoir dématérialisant de l'imagination et de la pensée.[1712]

[1711] Publiée dans Kurt Schwitters, *Das literarische Werk, Schauspiele und Szenen (4)*, Köln, Dumont Buchverlag, 1977.

[1712] « [...] *nelle ombre sperimentate dai cabaret d'avanguardia questa forma impalpabile sembra rappresentare il polo sublime cui tende il grottesco, il suo termine di confronto imprescindibile. Attraverso tali esperienze il corpo senza vita della marionetta, segno di un limite dell'espressione, viene esibito tanto nel versante smaterializzato e capovolto come nell'apertura ad una realtà differente. Il motivo della fissità del corpo viene così dialetticamente contrapposto alla facoltà di smaterializzazione della fantasia e del pensiero.* » Cristina Grazioli, *Lo specchio grottesco, marionette e automi nel teatro tedesco del primo 1900*, *op. cit.*, p. 35-36.

III. Réduction et extension

L'écrivain Georges Montorgueil exprimait ainsi son expérience de spectateur au théâtre du Chat noir :

> A ce trou d' aiguille, dans un paravent, il nous fit coller l'œil, et l'immensité nous apparut. Et nous vîmes se coucher les soleils, frémir les forêts profondes au vent frais du matin, s'étendre à perte de vue les vagues brûlées, onduler les plaines grasses sous la caresse des aquilons, s'enfler les océans, s'illuminer les veillées laborieuses des cités. — Épopées, légendes, visions : il fut le décorateur idéal des inspirations des poètes, — phalènes qui accoururent, pour leur propre gloire, à la flamme de cette lanterne magique allumée dans les ténèbres.[1713]

Ces lignes de Georges Montorgueil mettent en évidence un paradoxe : le spectateur a conscience d'être devant un dispositif modeste (« cette lanterne magique ») qui réduit considérablement son champ de vision (« ce trou d'aiguille ») mais il est étonné par l'ampleur et la grandeur des sujets représentés (« immensité », « épopée », « inspirations des poètes », « gloire »). Son œil a dû s'accommoder pour apercevoir à travers l'écran et l'ouverture réduite du théâtre l'étendue infinie d'un monde de légendes et de visions.

A certains égards, le théâtre du Chat noir partageait avec la scène symboliste de communes aspirations. Le Théâtre d'art de Paul Fort puis celui de l'Œuvre de Lugné-Poe revendiquaient une théâtralité nouvelle dont Mireille Losco-Lena a montré la dimension « spectrale » : cette théâtralité symboliste devait notamment instaurer une « radicale discontinuité entre la scène et la salle », « oppos[er] au monde du visible, la salle, celui de la 'réduction' et de l'absence, la scène »[1714]. La réduction opérée dans l'espace théâtral (celle des décors, du jeu, de l'action) devait ouvrir la voie à un au-delà du visible. Le placement d'un rideau de gaze à l'avant-scène fut une des solutions scénographiques expérimentée pour matérialiser cette séparation entre le lieu du visible et celui de la vision. De même, tant au Chat noir qu'aux Schwabinger Schattenspiele, certains artistes ont utilisé l'écran et les silhouettes pour congédier de la « fiction scénique » « le régime ordinaire du visible »[1715] et renégocier l'équilibre entre ce qui est montré et ce qui est dit, entre ce qui est vu et imaginé.

Dans ce nouveau cadre mimétique, les opérations de réduction et d'extension se réalisent conjointement. Complémentaires, elles singularisent les pièces les plus originales des répertoires du Chat noir et des Schwabinger Schattenspiele. On y observe de comparables réductions du matériel thématique (nombre d'actants, de péripéties, de l'espace-temps...) et des ressorts fabulaires (progression répétitive, insignifiante, incompréhensible, immobilisme...), contrebalancées par

---

[1713] Georges Montorgueil, *La Vie à Montmartre*, Paris, G. Boudet, 1899, p. 154.
[1714] Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896), pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010, p. 36.
[1715] *Loc. cit.*

l'abondance de la parole, la dimension visuelle, le déploiement de considérations plus englobantes. Ce paradoxe — celui du dispositif réduit qui ouvre d'autres dimensions et des mondes immenses, celui de la petite forme susceptible de traduire des visions universalistes et des mystères insondables —, peut d'abord s'expliquer par les possibilités qu'offre techniquement le théâtre d'ombres. Le théâtre du Chat noir (1886-1897) et les Schwabinger Schattenspiele (1907-1912) ont réussi à suggérer des infinis en exploitant la planéité de l'écran ou les effets des fonds projetés et mouvants, en schématisant le dessin des silhouettes et des décors pour exploiter l'expressivité abstraite de la ligne, en conservant les vides et l'achromie des ombres pour stimuler l'imagination, la contemplation et la pensée.

III.A. ...de la fable

Parmi les pièces jouées dans les deux établissements, beaucoup présentent une fable minimale, avec un système actanciel élémentaire, si ce n'est inexistant, et des actants à la fonction ou aux motifs parfois peu intelligibles. En fonction des sujets traités et des finalités esthétiques, les résultats diffèrent : au Chat noir et chez ses émules, certains artistes transforment la matière factuelle, abondante et contradictoire de l'Histoire en poème idéaliste et synthétique ; d'autres parodient et détournent l'écrasant modèle zolien en le vidant de ses déterminismes (ressorts héréditaires, psychologiques, socio-économiques) ; d'autres encore schématisent à outrance les modèles rôdés et éculés des vaudevilles et des mélodrames pour en faire une succession mécanique de gesticulations et d'actions dérisoires ; ce néant actanciel laisse alors libre court à la folie langagière du boniment. Aux Schwabinger Schattenspiele, l'attrait pour l'invisible et les mystères de la psyché humaine et du cosmos, a conduit plusieurs auteurs à structurer leur fable sur des tensions ténues liées au désir, où les quêtes restent à l'état d'amorce ou d'énigme. Les deux répertoires présentent plusieurs pièces qui ont en commun de dissoudre leur fable dans une composition d'ensemble plus ouverte, qui privilégie le déploiement visuel ou poétique des motifs, afin de suggérer des réalités insaisissables et surplombantes.

III.A.1. L'Histoire en synthèses

Dans un article consacré à la représentation de l'Histoire dans les spectacles optiques, Delphine Gleizes distingue trois types d'approches :

> Confrontés aux enjeux de l'histoire, les spectacles optiques depuis la fin du XVIIIème siècle jouent donc du paradoxe et de la diversité des stratégies : des spectacles exposants, comme le panorama, le diorama ou la projection lumineuse, visent la reconstitution du fait objectif, le clair exposé de ses valeurs morales, en escamotant plus ou moins imparfaitement les stratégies illusionnistes sur lesquelles ils reposent ; des

> spectacles cathartiques, au premier rang desquels se place la fantasmagorie, cherchent avant tout des effets de résurrection et en appellent en les exacerbant aux capacités imaginatives ; des spectacles synthétiques enfin, à l'instar des ombres chinoises, sollicitent les sens de manière synoptique pour atteindre à une saisie méditative de l'évènement.[1716]

Observateur contemporain de ces spectacles, le critique Jules Lemaître faisait déjà ce constat concernant les « ombres chinoises » qu'il considérait comme « l'art généralisateur et philosophique par excellence, un art qui plaît aux enfants par sa simplicité et sa clarté souveraine, et aux sages pensifs par sa puissance de synthèse, par tout ce que résument ses taches noires ou colorées »[1717]. L'analyse des pièces historiques du Chat noir montre plutôt qu'elles combineraient les trois approches (exposante, cathartique, synthétique). L'opération de « synthèse » reste néanmoins la plus remarquable.

Outre l'aspect visuel, les pièces historiques du Chat noir ont imposé un modèle de composition. Elles représentent des évènements, le parcours d'un homme ou d'un peuple, l'histoire d'un lieu, en montrant la nécessité de leur dénouement (la victoire de la nation française dans *L'Epopée*, la renaissance d'un amour léger et frivole dans *De Cythère à Montmartre*, l'avènement des chansonniers modernes dans *La Chanson*[1718]) ou l'existence d'une logique sous-jacente (le déclin des civilisations dans *Le Sphinx*, l'alternance entre apogée et déclin dans *Les Babylones*[1719]). Ces pièces témoignent de la large diffusion des pensées et des écritures de l'Histoire, qui se développaient depuis le siècle précédent, conjointement à la création des identités nationales et à l'essor des philosophies de l'Histoire (profanes ou religieuses, de Hegel à Marx, des romantiques aux positivistes). La discontinuité précédemment commentée des pièces d'ombres historiques s'explique notamment par ces visions systémiques. Leur perspective téléologique isole les temps forts : le sens donné à l'Histoire de l'humanité, à celle d'un peuple ou à la vie d'un héros justifie la sélection des étapes les plus décisives ou emblématiques au regard de ce qui doit advenir. Leur dénouement s'apparente à l'aboutissement nécessaire d'une démonstration et leurs tableaux correspondent aux étapes d'un développement souvent dialectique (victoire/défaite/triomphe, apparition/disparition/renaissance...), parfois linéaire (progrès, déclin). Ainsi condensée et orientée, l'Histoire prend une valeur démonstrative générale, philosophique ou religieuse.

La pièce chantée en douze tableaux, *Le Saint-Bernard*, du poète Jules Cougnard, présentée au théâtre du Sapajou (mai-octobre 1896) est un exemple de cette réécriture synthétique et démonstrative de l'Histoire, telle que l'ont perpétuée les imitateurs du Chat noir. L'empan

---

[1716] Delphine Gleizes, « 'Tout est optique ou jeu d'optique', machines à images et morale de l'histoire », *Écrire l'histoire*, printemps 2010, p. 72-73.
[1717] Jules Lemaître, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 janvier 1888.
[1718] Ecrite par Emile Goudeau, un membre fondateur du Chat noir, *La Chanson* a été créée au Lyon d'or en 1892.
[1719] Publiée en 1899 et créée au théâtre d'Antin.

chronologique est vaste, d'une époque précédant l'arrivée des premiers hommes aux conquêtes bonapartistes. Les ellipses entre chaque tableau permettent de simplifier les faits passés dont le récit fait schématiquement alterner les temps de guerre et les temps de paix. Le diptyque initial représente la vie pacifiée des hommes dans la montagne. L'adresse lyrique à la montagne éponyme (« ô montagne immense et solennelle »[1720]) ouvre le premier tableau. Après une « époque sombre », où tout n'est que glace et silence, « l'Homme triomphal »[1721] apparaît. Le récitant-chanteur évoque alors la percée des premiers chasseurs. Cet anthropocentrisme fier, qui contraste avec d'autres pièces plus enclines à déplorer la fragilité de l'humanité[1722], s'explique par la teneur hagiographique et patriotique de la pièce qui célèbre la grandeur de l'homme (saint Bernard) qui a donné à la région et à son peuple son identité et ses valeurs. La bascule qui opère au troisième tableau enclenche le mouvement dialectique de l'Histoire. Après un saut de plus d'un millénaire, la guerre éclipse la paix : tandis que les premiers autochtones contemplent le paysage harmonieusement domestiqué (« la plaine verte et l'or des blés », « plaines resplendissantes aux grèves parfumées »[1723]), le récitant-chanteur annonce l'arrivée imminente des armées. Le saut temporel, suggéré par le crescendo des « sons belliqueux » d'abord lointains puis de plus en plus proches, nous plonge dans le bruit et la fureur du passage d'Hannibal. Après le passage de la « hurlante foule »[1724], l'érection d'un temple marque le début d'une ère pacifiée : les Romains étendent leur empire et imposent la *pax romana*. L'alternance entre les tableaux de paix et de guerre continue. Se succèdent ensuite : la chevauchée dévastatrice d'Attila (tableau 5), l'implantation du christianisme et l'arrivée de saint Bernard qui établit son refuge (tableaux 6 et 7), les guerres d'Italie (tableau 8), la retraite des soldats suisses et la célébration de la nation helvétique comme lieu de refuge (tableau 9), le franchissement des troupes conquérantes de Bonaparte (tableau 10), puis la célébration finale des moines et de la charité. Pour figurer certaines de ces oscillations dialectiques de l'Histoire, Henri van Muyden a créé des effets de fondu enchaîné où seules quelques modifications, entre deux décors successifs, marquent le contraste. Par exemple, au cinquième tableau, une structure calcinée et une assemblée clairsemée prennent la place du temple romain et des rangs serrés des soldats, avec la montagne comme identique toile de fond. Des mots de liaison adversatifs initient ces tableaux : « Mais Rome est invincible et ses dieux sont debout »[1725], « Pourtant, ce temple aussi croulera sous l'outrage ! »[1726]). De même au onzième tableau, l'armée belliqueuse de Bonaparte

[1720] Jules Cougnard (texte), Eugène Raymond (musique), Henri van Muyden et Henri Forestier (décors et ombres), *Le Saint-Bernard, pièce lyrique en douze tableaux*, Genève, Henn, [s. d.], p. 2.
[1721] *Ibid.*, p. 4.
[1722] Voir le développement « Figures » dans ce chapitre, p. 613 et suiv.
[1723] Jules Cougnard (texte), Eugène Raymond (musique), Henri van Muyden et Henri Forestier (décors et ombres), *Le Saint-Bernard, pièce lyrique en douze tableaux*, Genève, Henn, [s. d.], p. 5-6.
[1724] *Ibid.*, p. 7-8.
[1725] *Ibid.*, p. 9.
[1726] *Ibid.*, p. 11.

est éclipsée par un décor enneigé, où paraissent trois hommes et leurs chiens qui viennent au secours d'un homme enfoui, tandis que le chant s'exclame : « Assez de guerre ! Assez de haine ! »[1727] Cette composition démonstrative qui progresse par temps forts et oppositions contrastées, résout l'alternance antithétique par la glorification du héros sans arme, le moine et son chien, venant secourir l' « homme en péril »[1728].

III.A.2. Péripéties dérisoires

Le prototype des saynètes d'ombres de cabaret est fourni par *L'Eléphant* qui détourne la notion-même de péripétie. Lever de rideau joué au Chat noir durant toute la période d'activité du théâtre (1886-1897), cette pièce de Henry Somm imposa d'emblée le principe d'une poétique minimale fondée sur la dérision. Le spectateur voyait défiler à l'écran une longue corde au bout de laquelle est attaché un éléphant. L'animal défèque et une rose éclot. Le contraste entre le titre « L'Eléphant » accompagné du sous-titre « drame oriental », prometteurs d'un « gros » spectacle dans un décor exotique, et la simplicité du résultat, s'apparente à une mauvaise blague, source de déception pour le spectateur. Dans un texte de programme tardif, qui s'apparente à la fois à une présentation préalable et à un discours de bonimenteur en train de commenter ce qui paraît à l'écran, la dimension méta-théâtrale de la saynète est soulignée. Le commentaire oppose explicitement cette extrême réduction des moyens visuels et narratifs à l'utilisation abusive de machineries et aux grands effets de certaines mises en scène **:**

> Le décor ne représente…rien. […] et ne doit-on pas savoir gré au poète d'avoir ainsi sacrifié […] toutes les splendeurs de la mise en scène auxquelles ont recours nos dramaturges modernes : somptueux décors, changements à vue, électrisantes évocations d'âges et de pays mystérieux, subterfuges brillants, trop souvent destinés à recouvrir d'un faux éclat d'opulence la pauvreté de l'action ?[1729]

D'après un compte rendu de presse, une autre saynète du Chat noir, conçue par Gustave Verbeck, semble avoir reposé sur un minimalisme déceptif très proche:

> Comme l'Odéon, le Chat noir a lancé, le même soir, trois premières. Du *Malin Kanguroo*, je ne trouve rien à dire, sinon que le drame de M. Verbeck produit très justement l'impression de vide et de désolation d'un désert, fût-il australien.[1730]

[1727] *Ibid.*, p. 26.
[1728] *Ibid.*, p. 27.
[1729] « *L'Eléphant*, Henry Somm », texte imprimé dans un programme du Théâtre des ombres parisiennes pour l'Exposition universelle de Chicago, imprimé à Paris, par Léon Vanier, en 1893, exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France.
[1730] Paul-Emile Chevalier, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 18 février 1894.

Bien que plus étoffée, l'intrigue de *La Potiche*, du même Henry Somm, déjoue à nouveau les attentes des spectateurs, en frustrant leur supposé voyeurisme :

> Le ballet est l'histoire d'une jeune mandarine qui donne ses rendez-vous d'amour dans une potiche. L'action principale reste cachée aux spectateurs, et n'est indiquée que par les diverses postures du mari désolé ! Au dénouement, des gardes, armés de lanternes, emportent la potiche, et tout est dit.[1731]

D'une manière ou d'une autre, les auteurs des saynètes comiques procèdent souvent ainsi, en désamorçant leurs péripéties : celles-ci sont déceptives, dérisoires, insignifiantes, inexistantes. Certaines pièces ont une progression circulaire comme *Le Fils de l'eunuque* d'Henry Somm ou *L'Arche de Noé* de Georges Moynet (les deux créées au Chat noir). D'après un texte de programme, la pantomime bonimentée de Georges Moynet s'ouvre sur le tableau chaotique d'une humanité déchue dont « les mœurs publiques et privées devenaient purement déplorables ». Malgré le Déluge (« il plut pendant quarante jours », « la noyade fut générale et définitive »), la pièce se termine comme elle commence, ou presque : « Vingt ans après le Déluge, les mœurs publiques et privées étaient encore plus déplorables […]. »[1732] Le déluge divin (grosse péripétie pourtant) n'empêche donc pas l'éternel retour du même. Dans *Le Fils de l'eunuque*, l'apparente évolution de la situation est suggérée par le contraste entre les danses lentes et lascives des femmes du harem au début de la pièce, et celles, à la fin, plus vives et rythmées, toujours dans le même harem, mais quelques siècles plus tard… Cette circularité met en évidence le caractère dérisoire des péripéties : celles-ci n'ont aucun effet, la situation finale étant identique à la situation initiale. A l'inverse, Jacques Ferny dans *Le Secret du manifestant* (créée au Chat noir, publiée en 1894) fait d'un geste anodin l'élément déclencheur d'une réaction disproportionnée. Alors qu'un nombre important de brigadiers passe dans la rue pour parer la manifestation qui se prépare, un badaud lève les bras pour « manifester » sa surprise. Anodine manifestation, ce signe d'étonnement déclenche la ruée des policiers. La satire fonde ainsi son développement sur ce quiproquo initial qui rend caduque l'élément déclencheur de l'intrigue.

Les péripéties peuvent ainsi s'enchaîner de manière arbitraire et constituer une fable plus rythmée que logiquement fondée. Certaines sont réductibles à une partition de mouvements contrastés, faite de crescendos et de decrescendos dynamiques. Beaucoup transposent ou s'inspirent des dessins de presse et des « histoires sans paroles ». Celles-ci fournissent des modèles de composition des décors et d'articulation des silhouettes, des idées de scénarios brefs et efficaces, susceptibles d'exploiter les ressources rythmiques, expressives et comiques des ombres. Dans *Une partie de whist* de Sahib par exemple (créée au Chat noir), les quatre joueurs restent imperturbables,

---

[1731] S. B., « Chronique générale, petits tableaux de Paris », *La Gazette de France*, 29 décembre 1886.

[1732] « *L'Arche de Noé*, pantomime en un acte et six tableaux de Georges Moynet, musique de Charles de Sivry », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé au Musée d'art et d'industrie de Châtellerault (1991.171).

répétant inlassablement les mêmes gestes, de plus en plus frénétiquement, tandis qu'à l'extérieur, des corsaires attaquent et une tempête fait rage. Le bateau coule et la partie malgré tout continue. On peut supposer à partir des textes imprimés dans les programmes que le bonimenteur utilisait des procédés analogues à ceux des humoristes et des poètes fumistes. On y relève notamment l'excès de répétitions, le goût des énumérations, les jeux rythmiques et sonores. Dans cette version écrite du texte de Sahib (plus probablement récité que bonimenté[1733]), le discours mime la fébrilité croissante des figures par une progression mécanique. Les infimes variations dans le comportement des personnages ne peuvent à elles seules jalonner la narration qui est davantage rythmée par les répétitions, à la fois celle des noms anglais et celle de syntagmes chargés d'expansions et riches d'assonances et d'allitérations : « l'homme debout surveille toujours la théière avec férocité », « cette lampe à la clarté satanique », « leurs physionomies deviennent plus diverses encore, leurs gestes plus rapides, leurs yeux plus brillants et plus avides », « leurs paroles s'envolent, de plus en plus nombreuses, pressées et violentes. De plus en plus impénétrable et original, l'homme qui est debout guette avec plus de jalousie la grosse théière »...[1734]

Plus les péripéties deviennent dérisoires, plus le discours du bonimenteur ou du récitant devait abonder. Par exemple, dans le texte de programme du *Fils de l'eunuque*[1735], le bonimenteur démultiplie les questions sur l'identité de « l'homme mystérieux » que le titre a pourtant éclaircie d'emblée :

> Le grand eunuque blanc est pensif. De tristes pensées semblent envahir son esprit. Il charge d'une importante commission le gonfalonier des parfums du sérail, Ali-Ben Mançour, le porteur de pastilles. Rapide comme l'autruche, qui est onze fois et demie plus rapide que le zèbre, Ali va porter son message au destinataire mystérieux.. mais n'anticipons pas.
> L'inquiétude de l'eunuque s'accentue, lorsque soudain son visage s'éclaire. C'est qu'il vient de voir entrer le mystérieux personnage en question. Quelques personnes s'étonneront peut-être de la singularité de son costume presque parisien, — mais n'anticipons pas.
> Aux mille marques de sympathie que ces deux hommes se prodiguent, le spectateur le moins perspicace devine qu'un lien plus intime que la simple affection les unit, — mais n'anticipons pas.
> On pourrait presque supposer que le nouveau venu est le fils de l'autre...
> Au loin, à peine perceptible pour l'œil des assistants, le porteur de pastilles les surveille... Les sons d'une musique énamourée traversent l'espace ; ils s'en vont.[1736]

[1733] Le sous-titre « en prose » peut le laisser supposer.

[1734] « *Une partie de whist*, pièce en un acte et en prose par Sahib », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-14876). Texte cité intégralement dans le développement « Les textes de programme du Chat noir » de ce chapitre, p. 539-540.

[1735] Comme le laisse imaginer le titre, *Le Fils de l'eunuque* est une parodie orientalisante de vaudeville. Un eunuque et son fils, qui fréquentent en cachette les femmes du sérail, sont dénoncés par un janissaire du sultan. Contrairement à son père, le fils est sauvé du bûcher par la mobilisation des femmes du harem, toute acquise à sa cause... Pourtant prometteuse en rebondissements, l'intrigue reste schématique, jalonnée par la dénonciation, le bûcher et l'intervention des femmes. Le bonimenteur qui n'a presque rien à raconter brode.

[1736] « *Le Fils de l'eunuque*, drame en un acte et six tableaux par Henry Somm », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-14876).

Les amorces de prolepses interrompues (« mais n'anticipons pas ») théâtralisent l'accélération du récit et l'emballement du discours qui dévoile tout avant la fin. Le déséquilibre entre l'emphase de la narration et la pauvreté de l'intrigue sert la parodie et établit une connivence avec le public qui goûte peut-être par ailleurs ces ressorts mélodramatiques éculés :

> Le porteur de pastilles, dont nous n'avons pas négligé de faire pressentir plus haut les noirs dessins, guette avidement les deux couples. [...] il court avertir le sultan. [...] Guidée par ce perfide particulier, l'ombre d'Allah surprend le coupable quatuor. Son œil jette des flammes, sa vengeance va être terrible !!!
> La toile tombe. Le rideau de fer tombe.
> L'obscurité s'accentue.
> Un frisson d'horreur parcourt la foule haletante.[1737]

Après un sommaire négligemment présenté (« de graves évènements, sur lesquels il serait trop long de nous étendre, se sont accomplis en quelques minutes »), le dernier tableau revient sur l'enjeu principal de la pièce, l'identité de l'homme mystérieux, désormais devenu sultan : « — car, ainsi que nous l'avions fait prévoir, il est bien le fils de l'ancien gardien du sérail. » Les précisions futiles, les anachronismes et les clichés orientalistes étoffent ainsi artificiellement le boniment qui brode autour d'une intrigue prévisible et circulaire. Une dernière remarque oppose l'artifice et la vacuité revendiqués de la pièce, aux prétentions réalistes de romanciers et de dramaturges contemporaines :

> Toutes les personnes véritablement éprises d'art, tous ceux qui ont suivi les luttes littéraires et artistiques de cette fin de siècle, tiendront, lorsqu'ils auront vu cette pièce, à remercier hautement l'auteur d'avoir osé produire tel qu'il est, et revêtir du costume qui lui convient, le grand premier rôle des comédies contemporaines, — le véritable héros du roman moderne ![1738]

Déjà dans *L'Eléphant*, Henry Somm raillait l'illusoire exactitude documentaire des naturalistes. Dans cette pochade plus radicale, Henry Somm déséquilibre complètement le rapport entre la folie langagière du boniment et la rationalité de la fable. Un texte de programme, antérieur à celui précédemment cité, offre un aperçu des moyens déployés pour combler l'absence d'action :

> *Le théâtre représente le désert.*
>
> Aussi loin que peut voyager le regard, aussi loin que peut louvoyer la pensée, s'étend l'océan de sable — monotone et désolé.
> Le ciel est de cobalt parsemé d'or.
> Le soleil (d'après les documents) brûle et flambe inexorablement.
> Pas une végétation, pas une bestiole, rien qui vive !
> Très loin seulement dans l'atmosphère quelques caravanes d'oiseaux.
>
> *Entre un nègre.*
>
> (Il n'a point de passeport.)

[1737] *Loc. cit.*
[1738] *Loc. cit.*

> Vêtu du costume oriental, coiffé du fez et chaussé d'ironie, le *nègre* s'avance rythmant son pas incertain d'esclave sur une musique barbare et vague qui sort d'on ne sait où,
> ou d'ailleurs.
> La horde embrasée des Simouns invisibles se précipite dans l'espace.
> Le sable réveillé de son sommeil immémorial s'éveille en tourbillons babéliques,
> Les oiseaux se meurent,
> Le soleil se voile,
> Mais le *nègre* continue impassiblement sa route.[1739]

L'abstraction du décor suscite en ouverture une *ekphrasis* où l'accumulation de termes et d'énoncés négatifs suggère le vide de la toile : « monotone », « désolé », « invisibles », « pas une végétation, pas une bestiole, rien qui vive ». Seule la lumière (le passage d'un ciel étoilé à un soleil accablant) suscite une description plus substantielle. Les formules hyperboliques, les modalisateurs d'intensité (« l'océan de sable », « Le soleil brûle et flambe inexorablement », « réveillé de son sommeil immémorial »), les images aux connotations tragiques ou bibliques (« se précipite dans l'espace », « tourbillons babéliques », « les oiseaux se meurent », « le soleil se voile »), dépeignent un décor épique qui paraît très spéculatif, au regard des didascalies et de ce qu'on sait des possibilités techniquement réduites au moment où cette saynète fut créée. Les incises entre parenthèses « d'après les documents », « il n'a point de passeport », mais aussi les assertions incertaines sur l'origine de la musique, manifestent la démarche antinaturaliste de l'auteur. Henry Somm joue aussi avec les stéréotypes et les lieux communs de l'orientalisme, sans pour autant échapper lui-même aux préjugés colonialistes. L'excroissance du boniment se poursuit à mesure que se manifeste l'indigence de l'intrigue :

> Il marche vers un but chimérique sans doute, traînant après lui une ficelle,
> Traînant après lui une ficelle, il marche sur un sol fallacieux...
> Il va, il va,
> et disparaît.
> ??? — Où est passé le nègre ?
> [...] on voit toujours sur le fond aveuglant du désert courir la ficelle, courir, galoper et voler
> in-ter-mi-na-ble-ment.
> Des kilomètres passent et d'autres kilomètres, encore semés de nœuds falots qui tournoient, virent et valsent comme des esprits.
> Interminablement, la ficelle passe, — passe si longtemps qu'on pense en trépasser...
> Mais au moment où l'on va rendre l'âme, on entend un mugissement folâtre.
> Folâtre est le mot...
> Alors le ciel se colore d'une gloire [inaccoutumée].
> On entend vibrer les darbonkas diaboliques des djénouns,
> Et l'Eléphant
> paraît sur ses quatre pieds majestueux, brandissant vers le ciel [étonné] sa trompe souveraine.
> Vassal de la ficelle, il se laisse mener par elle,
> Très pressé sans doute par l'échéance des dessins. Il court et sautille sur un air de menuet arabe, puis s'arrêtant soudain comme foudroyé,

[1739] « *L'Eléphant*, drame oriental en un acte par Henry Somm », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, non daté, exemplaire conservé au Musée d'art et d'industrie de Châtellerault (2017.0.31).

Il laisse
choir
de lui
la fiente

Et de la fiente monte vers le ciel, la fumée, qui sur l'azur écrit un indéchiffrable hiéroglyphe tandis que de lointaines musiques susurrent à l'Orient la marche funèbre d'une ficelle.
La toile tombe.[1740]

Les jeux langagiers permettent de contrecarrer l'ennui : les répétitions, les effets de rythme (tirets, longueur variable des versets), les calembours (« passe si longtemps qu'on pense en trépasser », « l'échéance des dessins »), les attelages bizarres (« nœuds falots », « mugissement folâtre »), les séquences allitératives et assonancées (« les darbonkas diaboliques des djénouns », « vassal de la ficelle, il se laisse mener par elle »), les accumulations et gradations verbales (« courir, galoper et voler », « tournoient, virent et valsent »)... La folie langagière concentre ainsi tout l'intérêt de la pièce et l'interminable ficelle contamine de ses sonorités le vain boniment (« fallacieux », « falots », « folâtre », « éléphant », « vassal »). Le suspense est artificiel et l'expression sensiblement plus ampoulée qui accompagne l'apparition de l'éléphant dénonce par son excès l'ironie de l'énonciateur. De même pour le dénouement, les principaux ressorts en sont la (mauvaise) surprise et les divagations du boniment : l'archaïsme (« choir »), le latinisme (« fiente ») et les stylèmes symbolistes (« la fumée, qui sur l'azur écrit un indéchiffrable hiéroglyphe », « de lointaines musiques susurrent à l'Orient ») déréalisent le référent scatologique et moquent ce faisant l'ésotérisme poétique des cercles décadents. Métalittéraire, cette saynète burlesque est en creux un manifeste pour un art dépourvu d'esthétisme et d'ambition réaliste, réduit à l'essence du jeu, entre ce que l'on attend et ce qui apparait, entre ce qui est vu et ce qui est dit.

III.A.3. Tensions désirantes

Toujours symbolique et suggéré, l'érotisme est omniprésent dans le répertoire des Schwabinger Schattenspiele (1907-1912). Les traductions des *Priapées* par Alexander von Bernus en 1905[1741] mais aussi l'importance de la psychanalyse dans les cercles bohèmes de Schwabing ont eu une influence évidente. En témoignent les références à la sexualité infantile, l'intérêt pour les ressorts inexplicables et impulsifs du désir et d'autres phénomènes psychiques (rêves, hallucinations, folie). Les intrigues sentimentales sont troublées : l'expression de l'amour est peu intelligible et les quêtes sont entravées par la maladie, la folie, l'aveuglement, la mort, l'innocence... Elles se réduisent à des avancées tâtonnantes et errantes, au réveil du désir, à l'attente. La passion n'a pas de maturation ni de

[1740] *Loc. cit.*
[1741] Alexander von Bernus, *Carmina Priapeia*, Schuster und Loeffler, Berlin/Leipzig, 1905.

développement ; elle n'est qu'une pulsion qui suscite l'expression sinueuse, irrationnelle, imagée, ou qui déclenche un mouvement sans but, spontané. Elle se manifeste essentiellement sous sa forme pré-rationnelle voire inconsciente, comme une tension qui fait parler et s'animer les figures.

L'attente des amantes dans *Liebe* [amour] (annoncée pour la saison 1908-1909, non publié) et *Wegewart* [chicorée sauvage] (publiée en 1907) est la traduction la plus évidente de la réduction de la fable à une simple tension. Elle est lexicalement inscrite dans le titre allemand « *Wegewart* », formé à partir du verbe « attendre » [*warten*], qui désigne la fleur de chicorée sauvage mais qui, littéralement, signifie « gardien des chemins »[1742]. Dans les deux pièces, l'attente permet de sublimer la passion amoureuse. Le passage d'une glaneuse, d'un vigneron et de la Vierge dans *Wegewart* comble l'attente et donne à l'amour une résonnance universelle et sacrée. Dans *Liebe*, l'attente éternelle de l'amante défunte outrepasse l'intervalle temporel de la pièce : elle précède son commencement et se poursuit au-delà. Ancrée dans l'espace-temps de la défunte, la pièce ne dure que le temps de son monologue interrompu, où le personnage dit son espoir et la passion mystique qui l'anime.

Malgré l'aveuglement ou l'oubli, le désir de l'autre peut néanmoins mettre en mouvement les personnages, alors engagés dans des quêtes au but incertain. Le garçon dans *Wegewart* cherche, sans savoir ce qu'il cherche :

> LE GARÇON.
> Je ne peux pas rester chez moi. Je suis attiré par les montagnes et les vallées, jour et nuit. Je dois chercher, chercher et je ne sais pas quoi ! J'ai perdu quelque chose et je ne sais pas quoi. Qui me soutient dans mon tourment ?[1743]

Sa quête reste inconsciente jusqu'au moment où il voit la fleur. Le désir semble alors se raviver mais la pleine reconnaissance peine encore à advenir :

> LE GARÇON *(s'approchant de la chicorée sauvage).*
> Si seulement j'étais mort ! Ou bien une pierre qui reste immobile, qui ne sent rien, qui ne sait rien ! Qui se repose ici dans l'herbe, près de cette fleur ! Je n'en ai jamais vu d'aussi belle, si belle que je ne peux plus m'en séparer ![1744]

Dans *Der Blinde* [l'aveugle] (publiée en 1907), la perte de la vue est présentée comme le résultat d'un excès de passion et d'ivresse charnelle (« Je voulais être aveugle pour tout sentir »[1745]). La progression

---

[1742] La chicorée sauvage est désignée en allemand par le substantif féminin « *Wegwarte* » ou « *Wegewarte* ».

[1743] « *KNABE.*
Ich kann nicht daheim bleiben. Es treibt mich Hinaus, rastlos über Berg und Thal, Tag und Nacht. Suchen muss ich, suchen und weiss nicht was ! Etwas hab ich verloren und weiss nicht was. Wer Hilft mir in meiner Qual ? » Adelheid von Sybel-Bernus, *Wegewart, Ein Märchenspiel*, Munich, Verlag der Schwabinger Schattenspiele, 1907, p. 11.

[1744] « *KNABE* (geht auf die Wegewartblüte zu).
Wäre ich tot ! Oder ein Stein, der stille liegt, nichts fühlt, nichts weiss ! Der hier im Gras bei dieser Blume ruhte ! Die ist so schön, wie ich nie etwas sah, so schön, dass ich mich nicht mehr von ihr trennen kann ! » *Ibid.*, p. 13.

[1745] « [...] *wollte blind um ganz zu fühlen sein.* » Will Vesper, *Der Blinde, Ein Narrenspiel*, *op. cit.*, p. 4.

tâtonnante du personnage illustre sa fébrilité érotique : les bras tendus de la silhouette manifestent l'envie de toucher à nouveau le corps perdu[1746]. Guidé par le fou, l'aveugle apparaît comme une nouvelle allégorie de l'amour dont l'objet, plus fantasmé que réel, risque de toujours échapper.

Pan et *Vormitternacht* [avant minuit] d'Alexander von Bernus (publiés en 1907) sont les pièces qui, thématiquement, abordent le plus explicitement la dimension inconsciente du désir, liée au corps ou au passé, celle qui peut susciter des troubles (fièvre, hallucination, excitation) et qui peine à être explicitée. Le parcours des deux jeunes filles dans *Pan* s'apparente à une initiation pour appréhender et cristalliser la libido qui met le corps adolescent en émoi. La première apparition de la cadette montre la jeune fille s'assoupir puis s'éveiller, en manque d'amour :

> *La jeune fille se réveille et regarde autour d'elle, songeuse.*
>
> LA JEUNE FILLE.
> Où suis-je ? Je veux partir !
> Mais où ? Où ?
> Que m'est-il arrivé ?
> Je me languis tellement.
>
> Je m'étais endormie tout doucement,
> Un oiseau chantait dans l'arbre,
> De forêt et de pieux moutons
> Mon rêve était vert et blanc.
>
> Et maintenant ? Pourquoi mes membres
> Sont-ils si las ?
> Je me demande encore pourquoi
> Je me suis réveillée si péniblement.
>
> *Une deuxième fille un peu plus âgée arrive et la fait sursauter.*
>
> L'AINEE.
> Oiseau chanteur !
>
> LA JEUNE *(sursautant).*
> Qui m'a fait peur ? —
> C'est toi — ah !
>
> L'AINEE.
> Je t'ai simplement sortie
> De tes rêves, tu es amoureuse.
>
> LA JEUNE.
> Mais laisse donc ! J'étais seulement — Je ne sais où,
> Et maintenant je me sens bizarre, si...

[1746] La didascalie initiale de la pièce laisse supposer que le tâtonnement est ainsi figuré : « L'AVEUGLE *(d'abord les mains tendues en avant, qu'il laisse ensuite retomber, en tendant l'oreille).* » [*DER BLINDE* (erst mit weitvorgestreckten Händen, die er dann sinken lässt, horchend).] *Ibid.*, p. 3.

L'AINEE.
C'est justement ça, idiote, il n'y a pas
De meilleur indice — comment s'appelle-t-il ?

LA JEUNE.
Mais je n'en ai aucun !

L'AINEE.
Et si c'était le cas ?
Tu es amoureuse parce que tu n'en as pas.

LA JEUNE.
Je ne sais pas, mais je le croirais presque !

L'AINEE.
Serais-tu aussi secrètement désireuse de savoir
A quoi il ressemblera, ton fiancé ?

LA JEUNE.
Comment ? Ce serait possible ?

L'AINEE.
Ce n'est pas si difficile,
Ecoute-moi et suis-moi attentivement :
Au fond de la forêt, près du lac
Face à la montagne du Diable,
Là où flambent les feux de la Saint-Jean,
Il y a une cabane qui abrite
Avec des chats, des hiboux et des crapauds
Une sorcière tellement vieille, vieille à en avoir peur.
Si nous osons aller chez elle de nuit,
Elle nous montrera au loin notre époux,
Allant et venant sans dire un mot.[1747]

[1747] « Das Mädchen erwacht und sieht sich sinnend um.

DAS MÄDCHEN.
Wo bin ich ? Ich will gehen !
Doch ach wohin ? Woher ?
Was ist mit mir geschehen ?
Ich sehne mich so sehr.

Ich war so sanft entschlafen,
Ein Vogel sang im Baum,
Von Wald und frommen Schafen
War grün und weiss mein Traum.

Und nun ? Was hat die Glieder
So müde mir gemacht ?
Ich sinne hin und wider
Wie ich so weh erwacht.

Ein zweites etwas älteres Mädchen kommt hinzu und schreckt sie.
DIE ÄLTERE.
Singvogel !
DIE JÜNGERE (zusammenfahrend).

L'initiation prend une tournure symbolique : la traversée des bois en chemise de nuit malgré la peur et l'obscurité, puis le rite de la sorcière sont des péripéties de contes de fée. Dans un chapitre ajouté en 1911 à son essai *Über den Traum* [sur le rêve] (1901)[1748], Sigmund Freud rapprochait le fonctionnement symbolique des contes de fées et celui des rêves :

> La symbolique du rêve conduit bien au-delà du rêve ; elle n'appartient pas en propre au rêve mais domine de la même manière la figuration dans les contes, les mythes et les légendes, dans les mots d'esprit et dans le folklore. Elle nous permet de suivre les relations intimes que le rêve entretient avec ces diverses productions.[1749]

Wer erschreckte mich ? —
Du bist es — ach !
DIE ÄLTERE.
Ich weckte dich
Bloss aus deinen Träumen, du bist ja verliebt.
DIE JÜNGERE.
Lass doch ! Ich war nur — ich weiss nicht wo,
Nun ist mir mit einmal so seltsam, so…
DIE ÄLTERE.
Das ist es gerade, Närrchen, es giebt
Kein besseres Zeichen — wie heisst er denn ?
DIE JÜNGERE.
Aber ich habe doch Keinen !
DIE ÄLTERE.
Und wenn,
Dann bist du verliebt, weil du Keinen hast.
DIE JÜNGERE.
Ich weiss nicht, ach ich glaube es fast !
DIE ÄLTERE.
Bist du wohl auch heimlich zu wissen begierig
Wie er aussehen wird, dein Bräutigam ?
DIE JÜNGERE.
Wie ? Wäre das möglich ?
DIE ÄLTERE.
Ist nicht so schwierig,
So hör mich und folge aufmerksam :
Tief tief im Walde am See vorüber
Dem Teufelsberge gegenüber,
Wo die Johannisfeuer flammen,
Steht eine Hütte, darinnen haust
Mit Katzen und Eulen und Kröten zusammen
Eine Hexe so alt, so alt, dass dir graust.
Wenn wir die Nacht uns zu ihr trauen,
Lässt sie uns von fern dem Bräutigam schauen,
Der kommt und geht und spricht kein Wort. » Alexander von Bernus, « Pan, Romantisches Schattenspiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 65-67.

[1748] Voir les indications de Didier Anzieu dans Sigmund Freud, *Sur le rêve*, traduit par Cornélius Heim, préface de Didier Anzieu, Paris, Gallimard, 1988.

[1749] *Ibid.*, p. 138-139.

On pense également aux étapes des rites de passage qui faisaient alors l'objet de travaux pionniers en ethnologie[1750]. La fièvre des jeunes filles, sous la lune, peut être lue comme une de ces étapes, celle des menstruations, vers la maturité sexuelle[1751] :

> LA JEUNE.
> Ah, nous aurions mieux fait
> De rester à la maison, j'ai des frissons comme de la fièvre.
>
> L'AINEE.
> Moi aussi, mais c'est seulement parce que nous n'avons pas l'habitude
> De marcher en chemise sous la pleine lune,
> Cela nous tire dans les membres et les fait frissonner.[1752]

Dans *Vormitternacht* (publiée en 1907), Alexander von Bernus s'intéresse aux hallucinations. La passion entravée mais persistante y engendre des visions ; l'amour passé ressurgit en rêve. L'union spirituelle des deux silhouettes dans la première scène laisserait imaginer une possible réunion des amants dans un outre-monde. Pourtant, leur séparation est maintenue jusqu'à la fin et l'interprétation médicale de leur état par leur interlocuteur respectif disqualifie le dénouement surnaturel. La fusion apparaît en surplomb comme un idéal d'amour mystique auquel l'homme et la femme aspirent : ils y tendent via leurs rêves et leurs visions qui les font s'éveiller, se dresser, s'appeler, interroger... La composition en diptyque des scènes 2 et 3 traduit cette irrémédiable séparation, tout en montrant, par des répétitions et une composition symétrique, l'attraction des deux êtres. Après chaque vision, le corps malade de l'homme et celui assoupi de la femme se redressent. Cela se produit à deux reprises dans la première scène, après que l'homme croit discerner la femme dans les branchages puis, quelques répliques plus loin, quand il l'aperçoit à nouveau au sein d'un cortège de masques :

> [Extrait 1]
> LE MALADE. [...]
> Et derrière,
> Il y a, il y a — et bien, que peut-il y avoir là ?
> Une femme ? — Moi, je la vois s'approcher de moi.
> Oh toi, c'est toi ! Parée comme pour une fête ?
> Je pousse vers toi à travers le branchage du rêve !

[1750] En 1909, l'ethnologue français Arnold van Gennep publiait *Les Rites de passages* où il aborde la question de la puberté.

[1751] Une indication d'âge est donnée : « [...] la plus jeune n'a pas encore seize ans » [*die Jüngste zählt noch nicht sechzehn Jahre*]. *Ibid.*, p. 32.

[1752] « *DIE JÜNGERE.*
Ach wären wir lieber
Zu Hause geblieben, mich fröstelts wie Fieber.
DIE ÄLTERE.
Mich auch, doch das kommt nur : wir sind nicht gewohnt
Im Hemde zu wandern im vollen Mond,
Das zieht in die Glieder und macht sie erschauern. » Alexander von Bernus, « Pan, Romantisches Schattenspiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 83.

Le malade s'est levé, en criant les derniers mots à haute voix et avec ferveur. La garde-malade entre dans la pièce et s'approche de sa couche. L'apparition qui se tenait près du lit a disparu.

[Extrait 2]
LE MALADE. [...]
La musique — elle me soulève, elle m'emporte —.
La voilà encore, la reine !
Toi, toi — j'arrive, tout de suite, tout de suite ! —
Il se redresse complètement, puis tombe en arrière.[1753]

L'appel se double d'un mouvement de dressement que la silhouette du malade alité, articulée à dessein, permettait de représenter[1754]. De même, la deuxième scène est ponctuée par deux sursauts de la femme, l'un suscité par un rêve, l'autre par l'apparition hallucinée de l'aimé. La scène commence avec l'éveil du personnage[1755] qui croit avoir été appelé :

Une nuit avant l'aube. Un salon. La femme, dont le deuxième moi est apparu auparavant détaché du corps, s'est endormie dans un fauteuil. En face d'elle, sa fille, à moitié adulte, regarde sa mère. La femme sort de son sommeil.

LA FEMME.
...Le temps me retient encore ! —
Qu'est-ce qu'il y a ? Qui a appelé ?
Tu veilles encore sur moi mon enfant ? Je dormais n'est-ce pas ?
Il est déjà tard, je me sens si fatiguée.[1756]

[1753] Extrait 1 : « *DER KRANKE.* […]
Und dahinter
Steht, steht — ja was kann da stehen ?
Eine Frau ? — Ich, sehe sie auf mich zugehen.
O du, du bist es ! Und geschmückt wie zum Fest ?
Ich dringe zu dir durch des Traums Geäst !
Der Kranke ist aufgefahren, die letzten Worte laut und inbrünstig ausrufend. Die Wärterin tritt ins Zimmer und an sein Lager. Die Erscheinung, die am Bette stand, ist verschwunden. »
Extrait 2 : « *DER KRANKE.* […]
Musik — es hebt mich, es trägt mich hin —
Da ist sie wieder, die Königin !
Du, du — ich komme, gleich o gleich ! —
Er hat sich ganz aufgerichtet, dann fällt er zurück. » Alexander von Bernus, « Vormitternacht, Schattenspiel der Seele », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 99, 101.
[1754] Doris Wimmer, figure en carton articulée (malade alité qui se redresse et pointe le doigt) pour la pièce *Vormitternacht* d'Alexander von Bernus, Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele, 94/101.1).
[1755] Dora Polster/Doris Wimmer, figure en carton articulée (femme assise qui lève la tête) pour la pièce *Vormitternacht* d'Alexander von Bernus, Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele, 94/101.2).
[1756] « Vormitternacht. Ein Wohnzimmer. Die Frau, deren zweites Ich zuvor vom Leibe losgelöst erschien, lehnt in einem Sessel eingeschlafen. Ihr gegenüber sitzt ihre halberwachsene Tochter, die Mutter betrachtend. Die Frau fährt aus dem Schlafe auf.
DIE FRAU.
…Mich Hält die Zeit noch fest ! —
Was ist ? Wer rief ?
Du bist noch auf mein Kind ? Nichtwahr, ich schlief ?
Es ist schon spät, ich fühl mich so erschlafft. » Alexander von Bernus, « Vormitternacht, Schattenspiel der Seele », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 102.

Alors qu'elle laisse ses pensées nostalgiques dériver, la femme croit à nouveau percevoir l'homme qu'elle a aimé autrefois et se lève :

> LA FEMME *(à elle-même).* [...]
> Et maintenant — comment le lointain est-il devenu proche ?
> Si je le revoyais aujourd'hui, tout à coup...
> Qu'est-ce que je raconte ? Il est temps de se reposer,
> Je veux...
>
> *Elle s'est levée et s'apprête à partir. La silhouette de celui dont elle parlait est là, devant elle.*
>
> LA FEMME *(en criant).*
> D'où viens-tu ? Que vas-tu faire ?
> Mon Dieu ! Ne me regarde pas, dis seulement un mot !
>
> *Elle est retombée sur la chaise, l'apparition s'est effacée.*
>
> LA FILLE *(entrant en chemise de nuit).*
> Qu'est-ce que tu as ? Parle, mère ![1757]

Dans les deux scènes, l'irrépressible désir de retrouver l'autre se manifeste dans les questions que l'homme pose à la garde-malade et que la femme pose à sa fille. Les dialogues ont lieu après chaque sursaut :

> [Scène 2]
> LA GARDE-MALADE.
> Qu'est-ce que vous avez ?
>
> LE MALADE.
> Gardienne, vous êtes là ?
> Où est-elle ?
>
> LA GARDE-MALADE.
> Vous ne m'avez pas appelée ?
>
> LE MALADE.
> Mais elle est venue à ma rencontre !
> Où est-elle ?
>
> LA GARDE-MALADE.
> Vous devez vous recoucher,
> Vous allez prendre froid — [...].

[1757] « *DIE FRAU* (zu sich). […]
Und nun — was rückt das Ferne in die Nähe ?
Wenn ich ihn heute plötzlich, wiedersähe…
Was rede ich ? Es ist längst Zeit zu ruhn,
Ich will...
Sie ist aufgestanden und im Begriff zu gehen. Da steht das Scheingestalt Dessen, von dem sie sprach, vor ihr.
DIE FRAU (aufschreiend).
Wo kommst du her ? Was willst du tun ?
Mein Gott ! Starr mich nicht an, sprich nur ein Wort !
Sie ist auf den Stuhl zurückgesunken, die Erscheinung erlosch.
DIE TOCHTER (im Nachtkleide eintretend).
Was ist dir ? Rede, Mutter ! » *Ibid.*, p. 104.

[Scène 3]
LA FILLE.
Et puis tu as aussi parlé en rêve.

LA FEMME.
J'ai parlé ? Qu'est-ce que j'ai dit ?

LA FILLE.
Je comprenais à peine :
D'un bonheur qui t'a échappé trop tôt...

LA FEMME.
D'un bonheur ?

LA FILLE.
Et d'un homme étranger.

LA FEMME.
Et il...?

LA FILLE.
Il est parti, tu l'as appelé douloureusement.
[...]

LA FILLE *(entrant en chemise de nuit).*
Qu'est-ce que tu as ? Parle, mère !

LA FEMME.
Il est parti ?

LA FILLE.
Qui, mère ?

LA FEMME.
Tu ne l'as pas croisé ?
Il me semble que je l'entends encore...[1758]

[1758] Scène 2 :
« *DIE WÄRTERIN.*
Was ist Ihnen ?
DER KRANKE.
Wärterin, sind Sie hier ?
Wo ist sie ?
DIE WÄRTERIN.
Riefen Sie nicht nach mir ?
DER KRANKE.
Aber sie ging mir doch entgegen !
Wo ist sie ?
DIE WÄRTERIN.
Sie sollen sich wieder legen,
Sie werden sich sonst erkälten — [...] » *Ibid.*, p. 100.
Scène 3 :
« *DIE TOCHTER.*
Dann sprachst du auch im Traum.
DIE FRAU.

Les questions de l'homme et de la femme concernent l'être vu ou entendu : tous leurs sens et toute leur attention se portent réciproquement vers l'autre. Au début de la troisième scène, la première réplique de la femme se présente comme une réaction à la dernière réplique de l'homme, ce qui crée, malgré le changement de scène, une illusion de dialogue :

> LE MALADE. [...]
> La musique — elle me soulève, elle m'emporte —.
> La voilà encore, la reine !
> Toi, toi — j'arrive, tout de suite, tout de suite ! -
> *Il s'est complètement redressé, puis il tombe en arrière.*
> [...]
>
> LA FEMME.
> ...Le temps me retient encore ! —
> Qu'est-ce qu'il y a ? Qui a appelé ?
> Tu veilles encore sur moi mon enfant ? Je dormais, n'est-ce pas ?
> Il est déjà tard, je me sens si faible[1759]

Ich sprach ? Was sprach ich ?
DIE TOCHTER.
Ich verstand es kaum :
Von einem Glück, das dir zu früh zerrann. . .
DIE FRAU.
Von einem Glück ?
DIE TOCHTER.
Und einem fremden Mann.
DIE FRAU.
Und er ?
DIE TOCHTER.
Er ging, du riefst ihm schmerzlich nach.
[…]
DIE TOCHTER (im Nachtkleide eintretend).
Was ist dir ? Rede Mutter !
DIE FRAU.
Ging er fort ?
DIE TOCHTER.
Wer, Mutter ?
DIE FRAU.
Bist du ihm denn nicht begegnet ?
Mir ist, ich hör ihn noch... » *Ibid.*, p. 102-105.

[1759] « *DER KRANKE.* […]
Musik — es hebt mich, es trägt mich hin —
Da ist sie wieder, die Königin !
Du, du — ich komme, gleich o gleich ! —
Er hat sich ganz aufgerichtet, dann fällt er zurück.
[...]
DIE FRAU.
…Mich Hält die Zeit noch fest ! —
Was ist ? Wer rief ?
Du bist noch auf mein Kind ? Nichtwahr, ich schlief ?
Es ist schon spät, ich fühl mich so erschlafft. » *Ibid.*, p. 101-102.

Faute de pouvoir agir rationnellement pour satisfaire leur passion, les personnages, physiquement ou psychologiquement entravés, parlent. En tension mais immobiles, le malade et la femme semblent épuiser leur désir dans les mots, par l'évocation de leurs visions :

> LE MALADE. [...]
> Vous voyez, le feuillage jaunit de plus en plus,
> Voilà déjà l'hiver.
> Et derrière,
> Il y a, il y a — et bien, que peut-il y avoir là ?
> Une femme ? — moi, je la vois, s'approcher de moi.
> Oh toi, c'est toi ! Parée comme pour une fête ?
> Je pousse vers toi à travers le branchage du rêve !
>
> *Le malade s'est levé, en criant les derniers mots à haute voix et avec ferveur. La garde-malade entre dans la pièce et s'approche de sa couche. L'apparition qui se tenait près du lit a disparu.*
>
> LA GARDE-MALADE.
> Qu'est-ce que vous avez ?
>
> LE MALADE.
> Gardienne, vous êtes là ?
> Où est-elle ?[1760]

La description est polarisée par la figure de l'aimée, d'abord impersonnelle (« une femme ? » [*eine Frau*], « il y a » ou « se tient » [*steht*]) puis identifiée (« toi » [*du*, *dir*]). La métrique irrégulière, les coupures, les intonations expriment la fièvre et la composition progressive de l'image sous les yeux du malade. La scène hallucinée est mouvante : le feuillage jaunit jaunissent (littéralement « devient de plus en plus jaune » [*das Laub wird immer gelber*]), la femme s'approche [*auf mich zugehen*] et l'homme tend vers elle irrésistiblement [*ich dringe zu dir*]. La couleur des feuilles et la parure de la femme, le rapprochement à la rime des branchages et de la fête, et la métaphore assimilant le lieu onirique à une frondaison suggèrent une vision brillante et automnale, palpable mais friable. Moins répétitive et moins coupée, l'expression de la deuxième vision se précise et développe le motif festif.

[1760] « *DER KRANKE.* […]
Sehn Sie, das Laub wird immer gelber,
Nun ist es schon Winter.
Und dahinter
Steht, steht — ja was kann da stehen ?
Eine Frau ? — Ich, sehe sie auf mich zugehen,
O du, du bist es ! Und geschmückt wie zum Fest ? Die sich verlässt
Ich dringe zu dir durch des Traums Geäst !
Der Kranke ist aufgefahren, die letzten Worte laut und inbrünstig ausrufend. Die Wärterin tritt ins Zimmer und an sein Lager. Die Erscheinung, die am Bette stand, ist verschwunden.
DIE WÄRTERIN.
Was ist Ihnen ?
DER KRANKE.
Wärterin, sind Sie hier ?
Wo ist sie ? » *Ibid.*, p. 99-100.

Lancée au rythme des sonorités dentales, occlusives et palatales des quatre premiers vers, l'évocation du bal masqué est à nouveau tendue vers l'apparition finale de la « reine » :

LE MALADE.
Quelle heure est-il ?

LA GARDE-MALADE.
Un peu avant minuit.

LE MALADE.
C'est l'heure du bal masqué,
Déjà les larves bruissent et s'agitent.
Comme ils dansent et font la révérence en cadence,
Ondin, fées, lutin et naïades.
La musique — elle me soulève, elle m'emporte —
La voilà de nouveau, la reine !
Toi, toi — j'arrive, tout de suite, oh, tout de suite ! —

Il s'est complètement redressé, puis il tombe en arrière.

LA GARDE-MALADE *(penchée sur lui).*
Seigneur Jésus-Christ, prends-le dans ton royaume ![1761]

Alexander von Bernus a fait le choix de ne pas représenter à l'écran ces hallucinations. Seuls les mots en traduisent les ressorts psychologiques et physiologiques : l'expression exaltée sublime le souvenir de l'aimée par l'image d'un cortège fabuleux ; elle manifeste l'effusion et la fièvre par l'évocation des mouvements perçus et ressentis. Cette sensualité de l'expression compense l'impossibilité pour les amants de se voir, de se toucher et de bouger. De même dans *Liebe* (annoncée pour la saison 1908-1909, non publiée), l'isotopie du corps (poids, chaleur, sang, souffle, voix), qui traverse le monologue de l'amante défunte, du début à la fin de la pièce, lui permet d'exprimer sa passion, désormais limitée aux souvenirs et à la permanence du désir :

[1761] « *DER KRANKE.*
Wie spät ists ?
DIE WÄRTERIN.
Kurz vor Mitternacht.
DER KRANKE.
Da ist es Zeit zum Maskenball,
Schon schwirren und irren die Larven all.
Wie sie im Takte tanzen und knixen,
Wassermann, Feen, Kobold und Nixen.
Musik — es hebt mich, es trägt mich hin —
Da ist sie wieder, die Königin !
Du, du — ich komme, gleich, o gleich ! —
Er hat sich ganz aufgerichtet, dann fällt er zurück.
DIE WÄRTERIN (über ihn gebeugt).
Herr Jesus Christus nimm ihn zu dir in dein Reich ! » *Ibid.*, p. 100-101.

[scène 1]
J'attends : voir si sur tous ces bateaux,
Qui passent, ombrageux et grands,
Il n'y a pas le roi, le jeune roi. —
Je le connaissais quand la terre me portait.
Ce bonheur était doux et lourd, comme une malédiction,
Essoufflé, chaud, appesanti.
Hélas, hélas, c'était autrefois. L'air était joyeux
Et lourd de parfum.

[scène 5]
[...] Mon amour s'élève
Des profondeurs obscures, il fleurit en saignant.
Mais cette mer, avec sa froide bonté
Est sans consolation. Et son calme serein
Couvre de silence toute pensée, toute action.

[scène 6]
J'entends.
J'entends, mon roi, mon bien-aimé et mon seigneur.
Comme un bain de lumière dans la nuit obscure
Est désormais le son familier de ta voix.
Encore une fois, toi — il n'y a pas de monde avec tant de sang et de douceur
Je te sens tout entier. Et mon âme,
Que tu illumines si étrangement de ta lumière,
Est à toi, intime et dévouée,
Et te salue fidèlement comme autrefois.[1762]

[1762] Scène 1 : « *Ich warte : Ob von jenen Schiffen allen,*
Die schattwnhaft und gross vorüberwallen,
Keines den König hat, den jungen König. —
Ich kannte ihn, als mich die Erde trug.
Süss war und schwer dies Glück und wie ein Fluch,
Und atemlos und heiss und ganz belastet.
Ach einst, ach das war einst. Die Luft war froh
Und schwer von Duft. Und es war so […]. »
Scène 5 : « [...] *Meine Liebe hebt*
Aus dunklen Tiefen blutend ihre Blüte.
Doch dieses Meer mit seiner kühlen Güte
Ist ohne Trost. Und sein gelassnes Ruhn
Schweigt über allem Denken, allem Tun. »
Scène 6 : « *Ich höre.*
Ich höre, mein König und mein Liebster und mein Herr.
Wie leuchtend badet sich in dunkler Nacht
Nun deiner Stimme tiefvertrauter Klang.
Noch einmal du — und blutender und süsser
Ist keine Welt.
Ich fühl dich ganz. Und meine Seele,
Die du so fremd mit deinem Licht erhellt,
Sie ist dein eigen innig und geneigt,
Und grüsst dich treu wie einst. »
Paula Rösler, *Liebe, Ein Schattenspiel*, tapuscrit inédit, daté de 1907, conservé au Münchner Stadtmuseum, p. 1, 5, 6.

Le monde immobile et insensible où l'amante se trouve contraste avec l'expression hyperbolique et oxymorique de sa passion : on peut relever le symbole de la fleur de sang, le paradoxe d'un bonheur à la fois doux et accablant, les images abstraites et érotiques, comme celle du « monde de sang et de douceur », et la figuration synesthésique de la fusion des êtres, déjà commentée[1763], où la voix de l'amant baigne et éclaire le corps de la femme. L'expression contradictoire de la passion, source de souffrance et de joie, n'est pas originale et caractérise la poésie amoureuse depuis les sonnets de Pétrarque ou de Shakespeare. Le paradoxe à remarquer ici réside dans les nombreuses notations sensorielles qui émaillent les propos d'un personnage pourtant désincarné. L'oscillation entre un lexique abstrait et un lexique corporel traduit à la fois la sublimation de la passion par l'attente et la séparation, et la persistance d'un désir plus sensuel.

Dans *Der Blinde* (publiée en 1907) de Will Vesper, on retrouve cette même intensité du manque et de la passion qui, à cause de l'infirmité du personnage, ne déclenche aucune véritable action, et féconde d'abondants développements poétiques. Au cours de son errance dans les bois, l'aveugle croit reconnaître Arsina, à chaque fois qu'un être vivant paraît. Dès le début, le passage d'une biche éveille ses sens :

> Arsina, ma belle, est-ce tes pas que j'entends ?
> Où es-tu allée ? Je sens une lumière qui brille
> Nage autour de moi. L'air des fleurs est doux,
> Arsina, ma belle, est-ce tes pas que j'entends ?
> Est-ce le parfum de ta couronne qui s'approche ?
>
> *La biche sort à nouveau de la forêt et paît dans la clairière.*[1764]

De même, quand entre le fou :

> *Un fou sort de la forêt derrière la biche.*
>
> L'AVEUGLE *(en tâtonnant).*
> Je sens un cœur qui bat tout près
> Le courant d'air l'imite en tremblant...
> — Le bruit de la forêt va et vient
> Et cela me trouble de ne rien voir du tout.
> *(Il se penche à nouveau en tâtonnant.)*
> Arsina, ô Arsina, elle est là.
> Aucun cœur ne battait ainsi, qui n'ait été le sien.
> Je le reconnaîtrais même à cent ans de distance [...].[1765]

[1763] Voir le commentaire de la pièce dans le développement « Romances mystiques » du chapitre 2, p. 488 et suiv.
[1764] « *Arsina, Schöne, hör ich deine Füsse ?*
Wo gingst due hin ? Ich fühl ein lichter Glänzen
Schwimmt um mich her. Die Luft von Blumen süsse,
Arsina, Schöne, hör ich deine Füsse ?
Atm ich den Duft von deinen nahen Kränzen ?
(Das Reh tritt wieder aus dem Walde und weidet in der Lichtung.) » Will Vesper, *Der Blinde, Ein Narrenspiel, op. cit.*, p. 3.
[1765] « Ein Narr tritt hinter dem Reh aus dem Walde.

Le vieille femme qui apparaît à la fin est peut-être Arsina, mais rien ne l'explicite, et l'aveugle, les bras tendus, croit encore reconnaître sa bien-aimée :

> UNE VIELLE FEMME *(sur sa canne).* [...]
> J'attends ? Je pars ? Qu'est-ce que ça peut faire.
> Je suis devenue si vieille que je peux attendre.
>
> L'AVEUGLE *(marche seul, en tâtonnant).*
> Ô félicité, je sens le cœur d'Arsina.
>
> *Rideau.*[1766]

L'état du personnage est propice aux synesthésies qui sensualisent son environnement : les bruits et l'air palpitent, les parfums sont doux, la lumière baigne le corps. Le monologue qui ouvre la pièce fait culminer cette sensualité de l'expression et des images quand il évoque son amour passé et la perte de sa vue :

> Ah ! Mes mains ont été habituées
> A lire les Saintes Écritures de ton corps,
> Jadis, quand j'étais jeune, beau et voyant.
> Je fermais les yeux, me sentais seul,
> Et je voulais être aveugle pour tout sentir.
> Je fus dans tes cheveux des jours et des années
> Jusqu'à ce que je me réveille et devienne aveugle.
> Le soleil tout entier s'est consumé en un feu intérieur,
> La lune et l'étoile en rayons intimes.
> L'œil s'est tourné vers l'âme,
> Vers l'extérieur, seule la main tâtonne.
>
> Arsina, ô Arsina, mes mains sont assoiffées,
> Si assoiffées de te sentir.
> [...]
> Arsina, j'étais comme un enfant si stupide,
> Je t'ai mis le manteau bleu de Dieu,
> Une brume de fumée et de rêve t'entourait,
> Tu pouvais partir, je le remarquais à peine,

DER BLINDE (tastend).
Ich spür ein Herz, das schlägt ganz nah
Der Luftstrom zitternd gibt es leise wieder…
— Des Waldes Rauschen nur geht auf und nieder
Und stört es mir, dass ich es ganz nicht sah.
(Beugt sich wieder tastend vor.)
Arsina, o Arsina doch ist da.
So ging kein Herz noch, das nicht ihres war.
Ich kenn es wieder, wärens hundert Jahr […]. » *Ibid.*, p. 5.

[1766] « *EIN ALTES WEIB* (an der Krücke). […]
Wart ich ? Geh ich ? Was liegt daran.
Bin so alt geworden, dass ich warten kann.
DER BLINDE (geht allein, tastend).
O Seligkeit, ich spür Arsinas Herz.
Vorhang. » *Ibid.*, p. 13.

à tâtons dans les ténèbres colorées,
Adorateur de tapis et de coussins,
de couleur et de lumière, de tissu et d'enveloppe.
Arsina ![1767]

Le monologue est saturé de notations optiques et charnelles, tactiles et chromatiques. Celles-ci suggèrent l'excès de plaisirs, la soif démesurée de sensations corporelles que l'ironie du sort a sanctionnée. La lumière optique devient feu passionnel dont la puissance et la démesure se manifestent dans les analogies cosmiques (soleil, lune, étoile) et les modalisateurs hyperboliques (tout entier, tout sentir). Les sensations suivantes sont moins vives, les images convoquées plus estompées : au feu succède la fumée ; après le soleil, la lune et les étoiles, sont évoquées les ténèbres colorées ; les mains assoiffées laissent place au tâtonnement des étoffes. Comme dans *Liebe* de Paula Rösler, l'expression oscille entre la pulsion érotique et la tension mystique ; la femme est fantasmée tantôt revêtant un habit divin, tantôt arborant le rouge de la passion :

L'AVEUGLE. [...]
N'avez-vous pas vu passer une femme ?

LE FOU.
Passer une femme ? *(précipitamment)* Une belle, oui :
Vous cherchez celle que j'ai vue ?

L'AVEUGLE.
Elle portait une robe rouge ?

[1767] « *Ach meine Hände sind gewöhnt gewesen*
von deinem Leibe Heilige Schrift zu lesen,
einst als ich jung und schön und sehend war.
Die Augen schloss ich, fühlend nur allein,
und wollte blind um ganz zu fühlen sein.
In deinen Haaren lag ich Tag und Jahr
Bis ich erwachte und erblindet war.
Die Sonne all zu innrem Brand verbraucht,
Zu inneren Strahlen Mond und Stern verraucht.
Das Auge in die Seele abgewandt,
Nach aussen tastet irre nur die Hand.

Arsina, o Arsina, meine Hände
Sind durstig, o so durstig dich zu fühlen,
Der Brand in mir wird wüten ohne Ende,
kann nur an dir, an dir allein sich fühlen.
[…]
Arsina, ich war wie ein Kind so dumm,
Hing dir Gottes blauen Mantel um,
Ein Dunst um dich von Rauch und Traum,
Du konntest gehn, ich merkte es kaum,
Tastend in bunten Finsternissen,
Anbeter von Teppichen und von Kissen,
Von Farb und Licht und Tuch und Hülle.
Arsina ! » *Ibid.*, p. 3-4.

LE FOU.
Oui.
L'AVEUGLE.
Et des cheveux rouges, rouges, complètement rouges.

LE FOU.
Oui, des cheveux et des yeux rouges — c'est bien ça ?

L'AVEUGLE.
Comment les yeux ? — On ne sait jamais — seulement pâles,
Son visage était très pâle —
Et sa poitrine ?

LE FOU.
Je ne l'ai pas vue.

L'AVEUGLE.
Vous n'avez rien entendu ? Il bat si fort
Il bat de manière si familière.
Son cœur s'entend
Dès qu'on passe devant, on le reconnaît au son.
Conduisez-moi à elle ! Est-elle déjà loin ? [1768]

Ces couleurs, éminemment symboliques, sont à nouveau riches de synesthésies puisque, pour l'aveugle, le rouge, qui s'oppose à la pâleur des yeux muets, est une sensation tactile et sonore : il correspond aux parfums de la chevelure qu'il humait autrefois et aux pulsations du cœur. L'effet devait

[1768] « *DER BLINDE.* […]
Ging euch nicht eine Frau vorüber ?
DER NARR.
Eine Frau vorüber? (hastig) *Eine schöne, ja :*
Sucht ihr die, die ich sah ?
DER BLINDE.
Hatte ein rotes Kleid an ?
DER NARR.
Ja.
DER BLINDE.
Und rotes, rotes, ganz rotes Haar.
DER NARR.
Ja, rotes Haar und Augen — wie gleich ?
DER BLINDE.
Augen ? Wie ? — Das weiss man nie — nur bleich
Ganz bleich war ihr Gesicht —
Und ihre Brust ?
DER NARR.
Sah ich nicht.
DER BLINDE.
Nein, hörtet ihr nicht ? Schlägt so laut
Schlägt so vertraut.
Ihr Herz hört man schon
Geht man vorbei, kennt man am Ton.
Führt mich zu ihr ! Ist sie schon weit ? » *Ibid.*, p. 7-8.

être d'autant plus accru que les silhouettes utilisées étaient dépourvues de couleurs, celles-ci n'existant que dans les mots des figures et l'imagination du spectateur.

Pour toutes ces pièces, la mise à l'écran n'exploitait pas le potentiel visuel des fantasmes et des rêves. Des figures rhétoriques aux ombres de figures, des voix sans ombre aux ombres plus ou moins sombres, les moyens utilisés servent plutôt à suggérer différents degrés de réalité, afin de montrer la porosité entre le monde des corps et celui des fantasmes, entre le visible et l'invisible. Seule la parole prend en charge l'exubérance des images, ce qui permet d'en approfondir la dimension fantasmatique (liée au corps, aux archétypes, à l'inconscient...). Ce primat accordé aux mots et à leur force suggestive est aussi lié à la production littéraire d'Alexander von Bernus. Celui-ci était avant tout poète et proche du cercle de Stefan George qui reconnaissait à une classe supérieure d'individus la faculté de créer un langage dévoilant l'essence spirituelle du monde. Dans cette perspective partiellement dérivée du symbolisme mallarméen, le langage poétique peut recréer ce qui est perçu intuitivement ; il est à la fois représentation et connaissance, l'idéal étant la fusion du symbole et de la vie. Aux Schwabinger Schattenspiele (1907-1912), Alexander von Bernus et ses collaborateurs ont fait du désir charnel un des principaux ressorts de leur poétique, où les corps sont absents physiquement mais omniprésents symboliquement.

III.A.4. « Pièces-paysages »

« Parmi les pièces d'ombres de Bernus, *Pan* est sans doute la plus poétique ; la magie d'une nuit de la Saint-Jean défile sous nos yeux, déployée dans toute sa poésie. »[1769] Ces quelques mots de Georg Jacob cernent de manière éloquente la dramaturgie contemplative et déliée que les Schwabinger Schattenpsiele (1907-1912) ont expérimentée. Le travail de Henri Rivière au Chat noir (1886-1897) a suscité des commentaires comparables. Jules Lemaître évoquait par exemple la « fuite lente des ombres » dans *La Marche à l'étoile* (publiée en 1890) dont il disait : « L'idée en est simple et grande. D'abord, l'espace, le ciel, par une claire nuit d'étoiles. Un astre nouveau se lève à l'Orient. Vers cette étoile marchent tous ceux à qui le Christ apporte la délivrance et l'espoir. D'abord cheminent dans la plaine les bergers suivis de leurs longs troupeaux. On dirait un tableau de Millet qui marcherait. »[1770] A propos de pièces sensiblement différentes, ces critiques insistaient pourtant sur des effets analogues : une émotion d'ensemble diffuse (« magie », « poésie », « idée simple et grande »), une

[1769] « *Dichterisch am höchsten steht von Bernus Schattenspielen wohl der* Pan *; der Zauber einer Johannisnacht zieht, in seiner ganzen Poesie tief ausgeschöpft, an uns vorüber* » Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland (2), Völlig umgearbeitete Auflage mit bibliographischem Anhang*, Hanovre, H. Lafaire, 1925, p. 199.

[1770] Jules Lemaître, « La semaine dramatique », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 13 janvier 1890.

progression fluide et ouverte (« défile », « déployée », « fuite lente ») et une réception sensorielle, en l'occurrence visuelle (« sous nos yeux », « on dirait un tableau de Millet »). Par bien des aspects, ces pièces correspondent à ce que Michel Vinaver appelle des « pièces-paysages » : le régime de causalité y est désamorcé, le principe de nécessité affaibli[1771] ; ce sont des logiques sensorielles et métaphoriques qui priment dans l'enchaînement des scènes ou des tableaux. Leur progression dramatique apparaît lâche et arbitraire du point de vue des fables amorcées, mais elle est sous-tendue par les analogies, les leitmotivs, le travail de l'image mouvante et des réseaux symboliques. Appliquer la notion de Michel Vinaver à ces pièces, c'est aussi en remotiver le sens littéral : il y a eu au Chat noir, comme aux Schwabinger Schattenspiele, la volonté de faire converger l'image et le chant, les scènes d'ombres et la poésie, pour créer des traversées contemplatives.

Au théâtre du Chat noir, les poèmes narratifs des pièces d'ombres chantées ne reprennent que succinctement les détails des récits d'origine : les fables, déjà bien connues, y apparaissent tout à fait secondaires. La compréhension suivie de l'intrigue importe peu car la nature de chaque étape se devine d'emblée de manière sensorielle grâce aux modulations des fonds et de la musique. La matrice de ces pièces est souvent la même. Consacrées à une figure biblique ou légendaire, *L'Enfant prodigue* (publiée en 1894), *Sainte Geneviève* (publiée en 1893) ou *Le Juif errant* (seule pièce créée au théâtre Antoine, publiée en 1898) représentent la destinée de leur personnage éponyme comme le cheminement (plus ou moins réinventé) d'une ombre qui paraît sur des fonds changeants, glisse d'un paysage à l'autre, d'une époque à l'autre, où la fable suivie est recomposée en une succession de tonalités et d'atmosphères.[1772] Le moule formel du *Rêve de Joël*, légende inventée par Georges Fragerolle (non

[1771] Michel Vinaver oppose deux types de progression dramatique, celle des « pièces-machines » qui procède par « enchaînement de cause à effet » et celle des « pièces-paysages » où l' « avancement de l'action » se fait par une « juxtaposition d'éléments discontinus à caractère contingent ». Michel Vinaver, « Méthode d'approche du texte théâtral », dans Michel Vinaver (dir.), *Ecritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993, p. 901.

[1772] Henri Rivière donne par exemple une description détaillée de ses décors pour *Sainte Geneviève de Paris* : « L'année suivante on représenta *Sainte Geneviève de Paris* ; je crois bien que ce fut le spectacle le plus réussi au point de vue musical et mise en scène que nous ayons donné. [...] Le premier acte comprenait trois tableaux champêtres : la brume matinale déroulant ses écharpes autour d'un bouquet d'arbres pendant la montée du soleil, et le départ des paysans pour les travaux des champs ; Geneviève, la quenouille en main, paissant ses moutons ; le retour le soir après la moisson, dans un crépuscule où s'amoncelaient des nuages de mauvais présage, et Geneviève agenouillée priant au pied de la vieille croix dressée au bord du chemin. Au second acte on voyait d'abord l'arrivée des évêques à Nanterre au son joyeux des cloches, parmi la foule agitant des feuillages ; la rencontre sur le parvis de l'église de saint Germain et de Geneviève ; l'intérieur de l'église où pendant la messe, dans une lueur dorée, au-dessus de l'autel, Geneviève voit les anges lui annoncer sa divine mission. Le troisième acte débutait par l'incendie de Metz, puis passait la sinistre chevauchée des Huns, enfin Geneviève voyant de l'autre côté d'un ravin Attila à cheval se silhouettant sur la pleine lune montant derrière lui. Au quatrième acte on assistait d'abord à l'amusante scène du paradis, traitée comme les vieux mystères, où dans un décor transparent et coloré comme un vitrail, les saints demandaient à Dieu d'exaucer les prières de Geneviève pour que soit sauvé son cher Paris menacé par les hordes sauvages d'Attila ; le calvaire du mont Valérien sous la neige avec son petit oratoire primitif et sa grande croix où pendait un Christ fracassé ; enfin l'Apothéose : Geneviève emportée au ciel par les anges, s'élevant au-dessus de Paris dont la moderne silhouette (il y avait

datée, peut-être créée au Chat noir), est le même : centré sur une figure archétypale, le poème a valeur d'apologue et sert de prétexte aux évocations symboliques et visuelles. Les métamorphoses successives du personnage ne sont pas comiques ni burlesques mais apportent à la pièce son étoffe merveilleuse, sa continuité thématique et ses dérives oniriques. Dans *La Marche à l'étoile* (publiée en 1890), le récit des Evangiles, déjà succinct, se dissout complètement dans la logique visuelle et cinétique de l'image mouvante. Entre le tableau de « L'étoile » et celui de « L'adoration », sept tableaux représentent le cheminement de ceux qui veulent visiter l'Enfant (« Les bergers », « Les soldats », « Les lépreux », « Les esclaves », « Les femmes », « Les rois Mages », « Les pêcheurs »). Chaque groupe de pèlerins progresse à sa vitesse : les tempos et les tonalités de la musique accompagnent le simple glissement des figures groupées (non articulées), en caractérisant leur démarche : « *andantino* pastoral », « *allegro* très martial », « andante *tristamente* », « *allegro con bravura* », « *andante cantabile* », « *tempo di marcia, non tanto* », « *andante con moto* ».

Parmi les premières pièces présentées au Chat noir, *La Rue* et *La Tentation de saint Antoine* se distinguent car Henri Rivière en est le seul auteur (il ne les co-signe pas avec un poète) : ce sont ses décors qui structurent la pièce, en définissent les séquences et la progression. La musique et le boniment ont été composés à partir de cette trame visuelle. L'album illustré de *La Tentation de saint Antoine* permet de se rendre compte des idées formellement audacieuses que le jeune Henri Rivière a expérimentées. La pièce suit les grandes lignes de la légende : le public devait aisément identifier l'ermite et le diable, les allégories des différents péchés capitaux, la rédemption finale. Pourtant, la fable légendaire reste très secondaire par rapport à l'amplification de certains motifs et à la transposition de son substrat édifiant en une riche symbolique chromatique. Le trois premiers tableaux (« Le désert de la Thébaïde » », « Arachné » et « Le sabbat ») composent une exposition bleu gris, dominée par les ombres noires que projettent la silhouette de l'ermite et les rochers du décor. L'araignée et les créatures du sabbat noircissent le reste de l'écran. La première note polychrome survient au tableau « La ville lumière » où le diable en costume montre à l'ermite, depuis son lugubre lieu de retraite, le panorama illuminé de la ville. L'intertexte avec les romans de Zola étant récurrent dans cette pièce, on peut y voir un écho à une scène de *La Curée* où le diabolique Aristide Saccard montre à sa naïve interlocutrice le terrain lucratif de ses chasses spéculatives :

> Ce jour-là, ils dînèrent au sommet des buttes, dans un restaurant dont les fenêtres s'ouvraient sur Paris, sur cet océan de maisons aux toits bleuâtres, pareils à des flots pressés emplissant l'immense horizon. Leur table était placée devant une des fenêtres. Ce spectacle des toits de Paris égaya Saccard. Au dessert, il fit apporter une bouteille de bourgogne.
> Il souriait à l'espace, il était d'une galanterie inusitée. Et ses regards, amoureusement, redescendaient toujours sur cette mer vivante et pullulante, d'où sortait la voix profonde des foules. On était à

même la tour Eiffel) s'estompait, lointaine, sous le rayonnement de la lumière céleste. » Henri Rivière, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951, op. cit.*, p. 54.

> l'automne ; la ville, sous le grand ciel pâle, s'alanguissait, d'un gris doux et tendre, piqué çà et là de verdures sombres, qui ressemblaient à de larges feuilles de nénuphars nageant sur un lac ; le soleil se couchait dans un nuage rouge, et, tandis que les fonds s'emplissaient d'une brume légère, une poussière d'or, une rosée d'or tombait sur la rive droite de la ville, du côté de la Madeleine et des Tuileries. C'était comme le coin enchanté d'une cité des *Mille et une Nuits*, aux arbres d'émeraude, aux toits de saphir, aux girouettes de rubis. Il vint un moment où le rayon qui glissait entre deux nuages fut si resplendissant, que les maisons semblèrent flamber et se fondre comme un lingot d'or dans un creuset.
> — Oh ! Vois, dit Saccard, avec un rire d'enfant, il pleut des pièces de vingt francs dans Paris ![1773]

Les sept tableaux suivants (le triptyque de « La gourmandise »[1774], celui de « L'avarice »[1775] et le tableau de « L'orgueil ») composent une fresque polychrome qui déploie les chatoiements entraperçus au tableau de la « ville lumière », pour en faire les symptômes de la dérive de l'homme moderne, accaparé par les réjouissances vaines, sensuelles et matérielles (la verrière des Halles, les parures florales des bacchantes nues, les motifs des cartes à jouer, le veau d'or, les décorations militaires et les lampions tricolores...). Une séquence dominée par l'ombre et les dégradés de gris s'amorce avec les diptyques suivants (« La science » et « La mer ») qui donnent une vision sombre des progrès de l'humanité, avant une échappée céleste où le diable ailé emporte l'ermite : ils délaissent la Terre, traversent une voie lactée puis s'enfoncent dans l'univers. Cette fin lumineuse du premier acte, qui apparaît comme l'expression ultime de l'orgueil humain, correspond à la première citation du texte de Gustave Flaubert[1776]. Celui-ci sous-tend ensuite la majorité du deuxième acte. Comme dans la version flaubertienne, c'est la reine de Saba qui allégorise la luxure. Son apparition est l'aboutissement de la séquence la plus spectaculaire et la plus développée de la pièce de Henri Rivière. Le cortège occupe l'équivalent d'une dizaine de tableaux, accompagnés au piano par une composition originale de Georges Fragerolle. Les silhouettes groupées sont d'abord opaques avant que des touches de couleurs n'apparaissent peu à peu : quelques drapeaux, puis des éventails et des ombrelles avant le char resplendissant et multicolore de la reine. Cette extrême dilatation de la séquence, où l'on voit glisser sans interruption la foule du cortège, constitue un moment de crescendo contemplatif, où rien ne se

---

[1773] Emile Zola, *La Curée*, Paris, Charpentier et Fasquelle, [1871] 1895, p. 95. Description à comparer avec le décor de Henri Rivière, « La ville lumière », reproduit dans l'album Henri Rivière (dessin), Georges Fragerolle et Albert Tinchant (musique), *La Tentation de saint Antoine, féerie à grand spectacle en deux actes et quarante tableaux*, Paris, Plon Nourrit et Cie, 1888, p. 11.

[1774] « Les halles » et les deux tableaux intitulés « Le vin, cortège de Silène et de Bacchus ».

[1775] « Le jeu », « Le veau d'or », « La Bourse ».

[1776] « ANTOINE.
Ah ! Plus haut ! Plus haut ! Toujours !
... Les astres se multiplient, scintillent. La voie lactée au zénith se développe comme une immense ceinture, ayant des trous par intervalles ; dans ces fentes de sa clarté, s'allongent des espaces de ténèbres. Il y a des pluies d'étoiles, des traînées de poussière d'or, des vapeurs lumineuses qui flottent et se dissolvent. Quelquefois une comète passe tout à coup ; — puis la tranquillité des lumières innombrables recommence..... » Henri Rivière (dessin), Georges Fragerolle et Albert Tinchant (musique), *La Tentation de saint Antoine, féerie à grand spectacle en deux actes et quarante tableaux*, *op. cit.*, p. 34. Voir la reproduction du décor correspondant (*Ibid.*, p. 37).

dit, rien ne se passe, hormis la coloration progressive des silhouettes[1777]. Après ce travelling spectaculaire, les dix tableaux suivants composent plus classiquement une fresque de panthéons : « Les dieux scandinaves », « Apollon », « Les muses », « L'Olympe », « Les dieux égyptiens », « Vischnou [*sic*] avec Laskmi assis sur le serpent Ananta », « Le Buddha », « Les dieux japonais ». Dans ce spectacle grandiose des idoles, des fantasmes et des chimères engendrés par l'esprit humain, Henri Rivière se réapproprie pleinement le modèle flaubertien. Les tableaux des divinités nordiques et égyptiennes, les seuls dépourvus de couleur, semblent transposer le registre plus tragique que prend le texte de Flaubert quand paraissent ces divinités en déclin :

> ISIS. [...]
> Soleil du printemps, des nuages obscurcissent ta face ! L'haleine de Typhon dévore les pyramides. J'ai vu, tout à l'heure, le sphinx s'enfuir. Il galopait comme un chacal.
> Je cherche mes prêtres, — mes prêtres en manteau de lin, avec de grandes harpes, et qui portaient une nacelle mystique, ornée de patères d'argent. Plus de fêtes sur les lacs ! Plus d'illuminations dans mon delta ! Plus de coupes de lait à Philae ! Apis, depuis longtemps, n'a pas reparu.
> Egypte ! Egypte ! Tes grands dieux immobiles ont les épaules blanchies par la fiente des oiseaux, et le vent qui passe sur le désert, roule la cendre de tes morts — Anubis, gardien des ombres, ne me quitte pas ![1778]

L'effet produit est tout autre quand paraît Vishnou. La didascalie, extraite du texte de Flaubert, est citée dans l'album :

> ...Une mer de lait, immobile et sans bornes.
> Au milieu, flotte un long berceau, composé par les enroulements d'un serpent dont toutes les têtes, s'inclinant à la fois, ombragent un dieu endormi sur son corps. Il est jeune, imberbe, plus beau qu'une fille et couvert de voiles diaphanes. Les perles de sa tiare brillent doucement comme des lunes, un chapelet d'étoiles fait plusieurs tours sur sa poitrine ; et, une main sous la tête, l'autre bras étendu, il repose, d'un air songeur et enivré. Une femme accroupie devant ses pieds attend qu'il se réveille.
> Sur le nombril du dieu, une tige de lotus a poussé ; et, dans son calice, paraît un autre dieu à trois visages.[1779]

A l'instar des mirages polychromes du cortège des bacchantes (acte 1) ou de celui de la reine de Saba (acte 2), l'exotisme chatoyant de ces tableaux syncrétiques signale à la fois le caractère illusoire des plaisirs sensuels et de ces religions méconnues, et le charme irrésistible et inspirant de ces imaginaires lointains. Conformément à la morale de la légende, les deux derniers tableaux célèbrent le retour à la foi : l'ermite paraît à nouveau en train de prier dans le « Désert de la Thébaïde » avant son « Apothéose ». Ce n'est plus la ronde de sabbat qu'on voit noircir le ciel mais un chœur d'anges qui

[1777] Voir les décors de Henri Rivière correspondant au « Cortège et défilé de la reine de Saba » et au « Char de la reine de Saba », reproduits dans l'album (*Ibid.*, p. 42-61).
[1778] Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, Paris, Charpentier et Cie, 1874, p. 212-213.
[1779] Henri Rivière (dessin), Georges Fragerolle et Albert Tinchant (musique), *La Tentation de saint Antoine, féerie à grand spectacle en deux actes et quarante tableaux*, *op. cit.*, p. 78. Voir le décor correspondant (*Ibid.*, p. 79).

illumine un fond azur. La symbolique chromatique s'inverse : la couleur cette fois est celle des vitraux, symbole d'une lumière profane devenue spirituelle en traversant les verres teintés.

Sans remettre en cause la moralité de la légende, la pièce l'atténue néanmoins fortement en convoquant le modèle flaubertien. On y retrouve la même fascination pour les projections sublimes de l'esprit mystique. En choisissant une matière textuelle aussi dense et imagée, Henri Rivière, qui met en évidence son modèle, revendiquait une ambition artistique et une ligne esthétique. La symbolique chromatique permet de distinguer les différentes séquences et de signaler les temps forts ; c'est elle qui donne à la pièce sa véritable dramaturgie et sa richesse de sens. Le travelling que compose le cortège s'inscrit pleinement dans la culture visuelle de ces décennies d'avènement du cinéma, tout en faisant directement écho aux panneaux polychromes et ésotériques de l'Art nouveau ou aux décors nabis du théâtre symboliste. Avec cette première réalisation d'envergure, bien qu'encore expérimentale, Henri Rivière rendait manifeste son désir de proposer un théâtre d'ombres moderne.

Une décennie plus tard dans *Clairs de lune* (publiée en 1897), en collaboration avec Georges Fragerolle, Henri Rivière propose une esthétique symbolique et impressionniste. Accompagnés d'un poème chanté, les six tableaux se succèdent sans suivre de fable. La lune y paraît sous différents éclairages et sa symbolique est déclinée (de la lune des romantiques à celle de l'Apocalypse). Comme le suggère le chant introductif, la pièce recompose le monde de rêves, d'illusions et de peurs que polarise l'astre nocturne :

> Dans la splendeur du soir s'est éteint le soleil,
> Et jusqu'au retour du matin vermeil,
> La lune règnera, souveraine maîtresse,
> Flambeau sacré vers qui sont tournés tous les yeux.[1780]

Les croyances superstitieuse sont évoquées au deuxième tableau, hanté par les lycanthropes. Opposée à la « douce étoile du berger »[1781], la lune y paraît comme un astre inquiétant contre laquelle le poète met en garde le pâtre :

> Chantez, chantez, pour écarter les fauves ;
> La lune est le soleil des loups [...].[1782]

L'intertexte biblique prolonge au tableau suivant cette tonalité inquiétante :

> Le paysan craintif à regret chaque soir
> Voit s'agrandir la lune rouge.
> Si de conflits nouveaux on discute tout bas,
> Devant la mère en deuil, du palais jusqu'au bouge,
> Passe la vision de trop certains combats
> Lorsque paraît la lune rouge.[1783]

[1780] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *Clairs de lune*, *op. cit.*, p. 25.
[1781] *Ibid.*, p. 17.
[1782] *Ibid.*, p. 14.
[1783] *Ibid.*, p. 18.

Angoissant présage de mort et de chaos, l'astre sanglant est une référence à l'une des visions marquantes de la prophétie de Joël : « Je ferai paraître des prodiges dans le ciel et sur la terre, du sang, du feu et des tourbillons de fumée. Le soleil se changera en ténèbres, et la lune en sang, avant que vienne le grand et terrible jour du Seigneur. »[1784] Plus ironique, le quatrième tableau reprend la scène stéréotypée des amants sous la lune :

> Causent entre eux les amoureux
> Dans la nuit brune,
> Au ciel souriant c'est pour eux
> Que luit la lune,
> Rêvez, quand on est amoureux,
> Au clair de lune,
> Très propice à vos rêves creux
> Rit la fortune.
> Rêvez en vos désirs fiévreux,
> Au clair de lune,
> De châteaux très aventureux
> A Pampelune.[1785]

Le colloque amoureux et son décor nocturne, qui restait un motif récurrent de la poésie sentimentale et des feuilletons romanesques, étaient, au moins depuis *Madame Bovary* de Flaubert, un fréquent sujet de plaisanteries. Peut-être Georges Fragerolle songeait-il aussi à Alfred de Musset, auquel l'expression « nuit brune » semble être un clin d'œil :

> C'était, dans la nuit brune,
> Sur le clocher jauni,
> La lune
> Comme un point sur un i.
> [...]
> Lune, en notre mémoire,
> De tes belles amours
> L'histoire
> T'embellira toujours.
>
> Et toujours rajeunie,
> Tu seras du passant
> Bénie,
> Pleine lune ou croissant.
>
> T'aimera le vieux pâtre,
> Seul, tandis qu'à ton front
> D'albâtre
> Ses dogues aboieront.
>
> T'aimera le pilote
> Dans son grand bâtiment,
> Qui flotte,
> Sous le clair firmament ![1786]

[1784] Joël II, 30-31.
[1785] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *Clairs de lune*, *op. cit*., p. 24-27.
[1786] Alfred de Musset, « Ballade à la lune », *Premières Poésies*, Paris, Charpentier, 1863, p. 104-109.

Si Georges Fragerolle ironise ponctuellement, il est de toute évidence moins railleur que Musset. Dans le tableau des matelots, il reprend la métaphore de l'astre tutélaire qui guide les marins, égarés, après la tempête : « Mais enfin tu parais, / Ô lune, et ta lumière / Indique aux matelots la route coutumière. »[1787] Le dernier tableau reconvoque synthétiquement les croyances et les rêves évoqués au cours de la pièce :

> Vous qui rêvez dans ce monde éphémère,
> Toi qui vis de tendres chimères,
> Toi qui sur les plateaux voisins du firmament
> Pais tes troupeaux dans la verte prairie,
> Soldat qui rêve de patrie,
> Toi qui vogues sans peur sur le flot écumant,
> Regardez ! Tous vos vœux montent avec des anges [...].[1788]

A la fois cycle impressionniste et poème symbolique, cette pièce serait un simple *Lied* en images ou une « chanson lumineuse »[1789] si elle ne s'attachait pas, comme dans toutes les autres pièces chantées du Chat noir, à délivrer, grâce aux ombres de figures, une vision de l'Homme : représenté par des petites silhouettes de zinc devant des décors projetés mouvants, les individus y paraissent comme des êtres fragiles, en quête de réenchantement.

Les Schwabinger Schattenspiele (1907-1912) ont créé un autre type de « pièce-paysage », volontairement moins visuelle, où l'atténuation de la fable permet le développement poétique des répliques et la démultiplication des scènes et des figures, inutiles d'un point de vue actancielle, mais essentielles pour tisser les réseaux symboliques et signifiants de la pièce. *Pan* et *Wegewart* [chicorée sauvage] sont les deux pièces (publiées en 1907) qui, formellement, approfondissent le plus cet aspect. En revenant plus précisément sur les différents moments qui composent *Wegewart*, on observe que la moitié de la pièce est consacrée à des figures secondaires. La pièce commence par un long dialogue entre un bûcheron et une jeune femme qui s'étonnent du paysage en fleurs, avant d'être rejoints par un berger hagard. Tous assistent ensuite au passage d'un « cortège de rédimés » [*der Zug der Erlösen*][1790]. Ce n'est qu'après ce long préambule que le premier dialogue entre les deux protagoniste a lieu. Cette scène de reconnaissance entre le jeune garçon et la jeune fille aboutit à une nouvelle séparation qui ouvre une parenthèse allégorique : la jeune fille se métamorphose, l'éclairage change, une glaneuse et un vigneron évoquent le passage des saisons, puis la Vierge promet à la fleur de récompenser son attente. Le jeune garçon finalement reparaît ; égaré, il est incapable de répondre à une femme qui lui demande ce qu'il cherche. Il est alors charmé par la beauté de la chicorée qui

---

[1787] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *Clairs de lune*, *op. cit*., p. 33.
[1788] *Ibid.*, p. 37-38.
[1789] Appellation commerciale utilisée par l'éditeur Mazo. Voir la fin du développement « La mode des ombres chanoiresques » du chapitre 1, p. 181.
[1790] Adelheid von Sybel-Bernus, *Wegewart, Ein Märchenspiel*, *op. cit.*, p. 5.

reprend sa forme de fillette. Non subdivisée en scènes, la pièce se présente comme un écoulement continu, où les figures de transitions suggèrent en contrepoint le retour à la vie. La fleur est un leitmotiv qui entremêle un double réseau symbolique : celui du cycle des saisons et du désir d'une part, celui de la fin de l'oubli, de l'espoir et de l'amour éternel de l'autre.

Dans *Pan*, la déliaison des scènes est encore plus manifeste. A la trame principale qui ne concerne que les deux jeunes filles, le pêcheur, le prince et la sorcière, de nombreuses autres scènes s'ajoutent. Rien ne les relie si ce n'est un cadre temporel unique : le jour de la Saint-Jean. Le dieu Pan ouvre la pièce en annonçant l'aube du jour le plus long de l'année et en invoquant l'esprit des fleurs. Tous les personnages qui apparaissent semblent animés par un irrépressible désir d'aimer : un séminariste et la fille d'un prêtre s'enlacent en cachette, un oiseau chante pour sa bien-aimée, deux jeunes paysans s'embrassent et échangent des vers tendres sur une charrette, deux enfants parlent d'étoiles et de bébé, une religieuse loue son créateur, deux chats se livrent une joute fougueuse, un homme des marécages courtise rudement la sorcière... L'amour est ainsi évoqué dans toutes ses dimensions : intime, cosmique, religieux, pulsionnel, fantasmatique.

Dans *Pan* comme dans *Wegewart*, aucune logique causale ou chronologique ne rend nécessaire l'ordre des séquences. Elles sont reliées par des motifs et des réseaux symboliques (fleur, cœur, sorcellerie...), des déclinaisons thématiques autour du désir (de la pulsion à l'amour) ou du temps (du temps vécu du souvenir ou de la puberté au temps cosmique des saisons et de l'éternité). L'ensemble des scènes ou des séquences exprime ainsi une même vision, une émotion mystique qui outrepasse la fable esquissée. Les deux pièces ont en commun de commencer un jour où la nature s'anime, parce que c'est le solstice d'été dans *Pan*, parce que la sorcière (dont le sort engourdissait les êtres) est morte dans *Wegewart*. Cet animisme confère à ces pièces leur profonde unité : animaux, humains et végétaux y sont tous ensorcelés, une vitalité diffuse circule entre les règnes et les éléments, entre la matière et l'immatériel. Dans *Wegewart*, cette porosité se manifeste dans les métamorphoses et les aspirations des personnages : la fille se change en fleur, le garçon désire être pierre, la Vierge veut embrasser la fleur. Dans *Pan*, un poisson se métamorphose en prince, le prince reparaît en ombre fantomatique ; une fleur cueillie par la jeune fille lui sert de boutonnière avant que l'âme de la fleur ne retrouve son enveloppe physique dans un cours eau... Le feu dans *Pan* symbolise aussi cette circulation entre les éléments, entre le monde des corps et des esprits : il est celui des feux follets qui guident les figures dans les bois, celui des cendres qui rougeoient dans le sang des jeunes filles, le feu qui brûle le cœur de la plus jeune...

PAN.
Rougis jour la Saint-Jean !
Prépare la fête
Et lève le voile
Qui recouvrait l'invisible.
Dévoile le ruisseau, la fleur et l'arbre,
Exauce en plein vol le rêve de l'éveillé,
Montre plus librement
L'être dans l'apparence,
Fais jaillir l'étincelle de la pierre,
Jusqu'à ce que le minuit lunaire
Eteigne toutes les flammes.[1791]

C'est dans ce cadre de retour à la vie et à l'amour que la déliaison des scènes successives trouve une cohérence. Ainsi dans *Wegewart* les premières figures qui ne paraissent qu'une fois, dévoilent d'emblée le noyau spirituel et poétique de la pièce :

Un chemin entre des arbres en fleurs. Un bûcheron arrive.

LE BUCHERON.
Où suis-je donc ? Le paysage s'étend, fleuri et lumineux. Prairies et sources — fleurs et oiseaux — suis-je perdu ?

Une jeune femme vient à sa rencontre.

LA FEMME.
Vous, voisin ? Dieu merci, j'ai eu peur. Que s'est-il passé ici ?

LE BUCHERON.
La nature sauvage a disparu, là où tant de gens se sont perdus et ne sont jamais revenus. Disparu le vieux château où la sorcière siégeait et agitait des nuages de grêle.

LA FEMME.
Hier soir encore, quand la lune surplombait les montagnes, je regardais par ici. Tout était comme auparavant :
Les cimes des sapins gémissaient désolées et gelées,
Les nuages orageux pesaient sur la forêt,
Tandis que chez nous, les étoiles claires s'en allaient,
Les oiseaux noirs s'envolaient et revenaient
Près de la vieille tour dans la lueur rouge du feu,

[1791] « *PAN.*
Röte dich Johannistag !
Bereite die Feier
Und löse den Schleier,
Der auf dem Unsichtbaren lag.
Enthülle Bach und Blume und Baum,
Erfülle dem Wachen im Flug den Traum,
Zeige freier
Das Sein im Schein,
Schlage den Funken aus dem Stein,
Bis die mondliche Mitternacht
Alle Flammen erlöschen macht. » Alexander von Bernus, « Pan, Romantisches Schattenspiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 59.

L'air se fendait presque au son douloureux
Qui chaque nuit, languissant et plaintif,
Fait pleurer les enfants dans leur sommeil,
Car leurs jeux sont sans rires.[1792]

Au cœur de la pièce, les interventions lyriques de la Vierge, de la glaneuse et du bûcheron, qui évoquent cette renaissance de la nature, sont également versifiées et rimées. La portée allégorique est ainsi mise en valeur :

LA GLANEUSE *(passe).*
Le blé est mûr et semble chaud,
Bientôt tout sera récolté,
Bientôt nous danserons la danse de la moisson,
A qui vais-je donner ma couronne de fleurs ?
[...]
LE VIGNERON *(passe).*
Maintenant, les feuilles tombent des branches nues et légères.
Nous rentrons chez nous, portant dans nos mains
Une abondante manne — tout maintenant se tait
Et dort — le silence se fait sur tous les sentiers.[1793]

[1792] « Ein Weg zwischen blühenden Bäumen. Ein Holzhacker kommt.
HOLZHACKER.
Wo bin ich denn ? Blühend und hell streckt sich das Land. Wiesen und Quellen — Blumen und Vögel — bin ich verwirrt ?
Eine junge Frau kommt ihm entgegen.
FRAU.
Ihr, Nachbar ? Gott sei dank, mir graute. Was ist hier geschehen ?
HOLZHACKER.
Die Wildnis ist verschwunden, in der so viele sich verirrten und nie wiederkamen. Verschwunden ist das alte Schloss, wo die Hexe sass und Hagelwolken braute.
FRAU.
Noch gestern Abend, als der Mond hoch übern Berge stand, schaute ich herüber. Alles war wie immer :
Die Tannenwipfel brausten wüst und kalt,
Die Wetterwolken drückten tief den Wald,
Indess bei uns die klaren Sterne gingen,
Die Schwarzen Vögel flogen aus und ein
Beim alten Turm im roten Feuerschein,
Die Luft zersprang fast von dem wehen Klingen,
Das sehnsuchtsvoll und klagend jede Nacht
Im Schlaf die Kinder weinen macht,
Das ihre Spiele ohne Lachen sind — » Adelheid von Sybel-Bernus, *Wegewart, Ein Märchenspiel*, *op. cit.*, p. 3-4.

[1793] « *ÄHRENLESERIN* (geht vorüber).
Das Korn ist reif und giebt heissen Schein,
Bald wird es all geerntet sein,
Bald tanzen wir den Erntetanz,
Wen geb ich meinen Blumenkranz ?
[…]
Das Licht wird rötlich.
WINZER (geht vorüber).
Nun fällt das Laub von leeren leichten Zweigen.
Wir ziehen heim und tragen grossen Gegen
In unsern Händen — alles will nun schweigen

L'amour, que se dévoilent au seuil de la pièce les deux jeunes personnages, est éprouvé en osmose avec cet éveil cosmique :

> LE GARÇON.
> Il y avait si longtemps que c'était immobile autour de ma pierre,
> Depuis que j'ai été ensorcelé.
> Alors ça a palpité, ça a palpité, d'abord de loin
> Tout doucement, et de plus près
> Et ça a palpité autour de moi jour et nuit,
> Comme ça palpite ici dans tes mains
> Et c'était toi !
>
> LA FILLE.
> Il y avait si longtemps que c'était immobile autour de ma pierre,
> Depuis que j'ai été ensorcelée.
> Alors un flot a monté au loin
> Tout doucement, et s'est rapproché
> Et il s'écoulait autour de moi jour et nuit,
> Comme il coule ici dans tes veines,
> Et c'était toi ![1794]

Ce dialogue lyrique est écrit en vers libres assonancés et les deux répliques, construites en miroir, semblent amorcer un chant. L'ancienne topique poétique de la *reverdie*[1795], reconvoquée ici, est déployée dans le cadre d'une vision cosmique où le monde apparaît tissé d'analogies et irrigué par une vitalité immanente, où l'intérieur et l'extérieur des êtres communiquent, où les flux et les pulsations sont communs à tout le monde vivant. Dans *Pan* aussi, la libido des jeunes filles s'éveille dans un contexte de *reverdie* :

Und schlafen — stille wirds auf allen Wegen. » *Ibid.*, p. 10.

[1794] « *KNABE.*
Es war so lange still um meinen Stein,
Seit ich im Zauber siel.
Da pochte, pochte es, zuerst von fern
Ganz leise nur, und pochte näher
Und pochte um mich Tag und Nacht,
So wie es hier in deinen Händen pocht
Und das warst du !
MÄDCHEN.
Es war so lange still um meinen Stein
Seit ich im Zauber siel.
Da hob ein Strömen am zuerst von fern,
Ganz leise nur und strömte näher
Und strömte um mich Tag und Nacht,
So wie es hier im deinen Adern strömt,
Und das warst du ! » *Ibid.*, p. 6-7.

[1795] « Pièce en vers célébrant le retour du printemps. » Définition du *Dictionnaire de moyen français* mis en ligne par le CNRTL.

PAN.
Voilà deux personnes qui arrivent,
Toutes de cuir, si creuses, si sèches,
Qu'elles te font mal aux os.
Mais même ces maigres squelettes
Seront aujourd'hui verts et tendres
Et bourgeonneront pour la vie.
Mais aucun œil ne me verra,
Avant que tous ne soient en fleurs.
(Il s'enfonce.)

Arrivent un séminariste et la fille du pasteur.[1796]

Les monologues d'ouverture et de clôture du dieu, le passage de figures avant et après celui des jeunes filles, tissent une frise onirique plus ample que l'histoire des deux adolescentes qui n'en constitue qu'une discrète trame. Alexander von Bernus fait du dieu Pan le symbole d'une éthique et d'une poétique ; il incarne l'artiste qui rend visible la vie invisible du monde vivant :

PAN.
Ce que dans la grisaille de l'aube
J'ai appelé de mille tréfonds
Pour qu'il s'embrase en lui-même,
Se consume et se dissipe,
Jusqu'à ce que les lunes s'arrondissent
En un seul anneau :
Ce que les formes piègent,
Est à nouveau libéré.

Une pluie tombe
Avant même que le jour ne se lève,
Un panache nuageux
S'est égaré dans l'azur.
Ce que pour un moment j'ai fait s'élever,
Ne produit plus un son,
Et seul le son de ma flûte
Résonne encore dans le tuyau.[1797]

[1796] « *PAN.*
Dort kommen Zwei des Wegs daher,
Fürwahr, so ledern lang und leer
Und trocken, dass dich die Knochen reiben.
Doch selbst dieses dürre Gebein
Soll heut grünen und säftig sein
Und dem Leben eine Knospe treiben.
Aber mich wird kein Auge sehen,
Ehe nicht Alle in Blüte stehen.
(Er versinkt.)
Es kommen der Predigtamtskandidat und die Pfarrerstochter. » Alexander von Bernus, « Pan, Romantisches Schattenspiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 61-62.
[1797] « *PAN.*
Was ich im Grau der Frühe
Aus tausend Tiefen rief,

Outre le titre et le statut métapoétique du dieu antique, le sous-titre, « une pièce d'ombres romantique », est tout aussi significatif. Cette mention est reprise dans la pièce par le séminariste qui évoque une « nuit romantique » où « le classicisme et le romantisme se marient »[1798]. Le personnage semble plus directement référer aux deux nuits de Walpurgis de *Faust* (I et II) où les croyances populaires et ancestrales rejoignent un animisme renouvelé et syncrétique, où la poésie et la métaphysique ne font qu'un, au sein d'une forme dramatique décousue dans sa continuité mais puissamment cohérente dans sa globalité.

Difficile à définir, la fluidité est un trait saillant de ces « pièces-paysages ». Aux Schwabinger Schattenspiele, l'absence de subdivision ou le nombre très réduit de scènes par rapport au nombre de personnages manifestent une recherche de continuité. Le hiératisme des figures et les modulations de l'intensité lumineuse, en créant des variations minimales d'atmosphère, devaient instiller une temporalité lente et onirique. Par exemple, les didascalies de la première scène de *Pan* indiquent :

> *L'aube, le matin. A droite, un arbre, en dessous un banc de mousse. A gauche, un ruisseau et des fleurs. Le sol est recouvert d'une herbe fine et touffue. Pan surgit.* [...]
> *Il joue de la flûte, le jour rougeoie. Du ruisseau émerge une nymphe. De l'arbre sort une dryade. Des âmes de fleurs s'échappent des calices. Toutes ont des silhouettes humaines qui s'estompent vers le bas et semblent fantomatiques.* [...]
> *Les esprits se dispersent. Pan frappe une pierre avec son bâton. L'esprit du feu surgit.*[1799]

Dass es im sich erglühe,
Verglomm nun und verlief,
Bis sich die Monde runden
Zu aber einem Ring :
Und wieder wird entbunden,
Was sich in Formen fing.

Es geht ein Regen nieder
Noch eh es Morgen wird,
Ein wolkichtes Gefieder
Hat sich ins Blau verirrt.
Was ich für kurz erhöhte,
Ist klanglos wie zuvor,
Und einzig meine Flöte
Tönt immer fort im Rohr. » *Ibid.*, p. 93-95.

[1798] « LE SEMINARISTE.
C'est comme si la nature s'était parée de ses plus beaux atours à l'occasion de la Saint-Jean. La création s'est en quelque sorte libérée de ses entraves. La nuit, les feux sont allumés et la coupe tourne au son de la musique et de la danse. C'est pour ainsi dire une nuit romantique, un vestige du paganisme germanique, à peu près comparable aux fêtes paniques des Anciens. C'est là que le classicisme et le romantisme se marient. »
[*DER PREDIGTAMTSKANDIDAT.*
Es ist, als habe die Natur besonders festlich sich geschmückt, weit heut Johannistag. Die Kreatur hat gewissermassen ihrer Fesseln sich entledigt. Nachts werden dann die Feuer angesteckt und bei Musik und Tanz kreist der Becher. Es ist sozusagen eine romantische Nacht, ein Überbleibsel des germanischen Heidentums, etwa den panischen Festen der Alten vergleichbar. Hier ist es, wo Klassik und Romantik sich vermählen.] *Ibid.*, p. 62.

[1799] « *Morgengrauen. Rechts ein Baum, darunter eine Moosbank. Links Bach und Blumen. Der Boden ist mit dichtem feinem Gras bewachsen. Pan steigt auf.* » « *Er bläst auf der Flöte, der Tag rötet sich. Aus dem Bach*

Au théâtre du Chat noir, Henri Rivière prêtait une attention toute particulière à la fluidité des transitions. Les didascalies de la revue *Ailleurs* de Maurice Donnay (créée au Chat noir, publiée en 1926) donnent une idée assez précise des effets qu'un auteur pouvait envisager :

> *Les bords d'une mer tranquille ; des arbres élancés et touffus ; un ciel bleu dans lequel courent des nuages qui, dentelés par la lune, prennent des formes étranges.*
>
> LE RECITANT.
> Au sortir des montagnes abruptes, Voltaire et Terminus arrivent sur les rivages d'une mer calme où tout est reposé, frais, serein et poétique. À peine leur pied a-t-il foulé ce sol béni qu'ils se sentent soudain devenir meilleurs : c'est la baie Constantin.
> Le paysage porte à la rêverie. Appuyés contre le tronc lisse d'un platane, ils contemplent le ciel, et le spectacle du ciel, de la lune et des nuages inspire au poète Terminus de douces réflexions. Loin de les cacher, il les met immédiatement en vers et en musique, ce qui constitue une romance. Il chante : [...].
> *Cependant qu'il chante, des nuages courent dans le ciel figurant les formes qu'il dit : au dernier couplet, les nuages se résolvent en pluie.*[1800]

Ernest Maurice Laumann, un des machinistes du Chat noir, décrivait ainsi les tuilages opérés en coulisse pour la pièce *Clairs de lune* :

> Dans la dernière pièce que nous avons représentée au Chat noir, *Clairs de lune* de G. Fragerolle, un tableau représentait la mer, une mer démontée où filaient des bateaux en détresse, puis la lune montait au ciel, la tempête s'apaisait, les derniers bateaux étaient obligés d'employer la rame pour rentrer au port.
> Voici comment nous avions équipé ce décor :
> A la lumière, une première glace portait, peinte sur elle, de gros nuages poussés par le vent ; derrière cette glace, une seconde glace portait d'autres nuages, mais moins denses, moins terribles ; puis ils allaient s'éparpillant, et à la presque extrémité de cette glace une lune avait été ménagée dans la peinture. Les deux glaces suivaient le même chemin, mais la première marchait sensiblement plus vite que la seconde, si bien que lorsqu'elle était arrivée à bout de course, sans sortir de son champ d'action, la seconde glace continuait sa route. La lune, tout avait été calculé en conséquence, passait derrière les nuages de la première glace jusqu'au moment où elle apparaissait dans un espace ménagé. Le ciel à ce moment était limpide, les nuages avaient fui, emportés par le vent, et la lune brillait se reflétant dans l'eau, eau peinte à ce moment sur les glaces.[1801]

Cette description précise du dispositif permet de comprendre que l'effet de fluidité n'était pas qu'un effet de transition mais relevait plus largement d'un travail sur l'expressivité du mouvement. Le dispositif du Chat noir a exploité cette expressivité du mouvement en le déclinant, de l'animation des silhouettes à la modulation des fonds, en passant par le glissement des figures et les fondus enchaînés des décors. Ces mouvements de différentes natures peuvent ainsi se succéder, se juxtaposer, s'alterner. Ils sont des manifestations perceptibles de ce qui est invisible comme les émotions ou le passage du temps. Ils devaient être d'autant plus suggestifs qu'ils étaient accomplis directement, sous les yeux du

---

steigt eine Nymphe. Aus dem Baum hebt sich eine Dryas. Den Blumenkelchen entschweben Blumenseelen. Alle tragen menschenähnliche Gestalt nach unten verschwimmend und wirken schemenhaft. » « *Die Geister zerstreuen sich. Pan schlägt mit seinem Stab auf einen Stein. Der Feuergeist springt hervor.* » *Ibid.*, p. 59-60.

[1800] Troisième tableau intitulé « La baie Constantin » dans Maurice Donnay, *Ailleurs*, *op. cit.*, p. 144-146.

[1801] Ernest Maurice Laumann, *La Machinerie au théâtre*, Paris, Firmin, Didot et Cie, 1896, p. 146-147.

public, acquérant ainsi une densité physique et une épaisseur expressive dans leur rythme et leur déploiement. Il est intéressant de noter que le Münchner Künstlertheater [théâtre des artistes de Munich] (1908-1909)[1802] faisait aussi de la fluidité de leur scénographie un principe esthétique, afin d'éviter le statisme illustratif et pour apporter une touche onirique :

> Nous voulons nous prémunir contre la redondance du panoptique sur scène, qui souligne de manière puérile, comme dans une leçon de choses, les paroles du poète, absolument exhaustives. [...] Il ne s'agissait nullement pour moi de hacher l'action d'une scène à l'autre par des décors abrupts et totalement différents les uns des autres, mais plutôt de faire glisser le jeu d'une scène à l'autre, comme dans un rêve, en faisant apparaître le lieu, certes modifié, mais proche du précédent.[1803]

Pour Georg Jacob, le projet du Münchner Künstlertheater ne pouvait pleinement aboutir avec des acteurs : « Le physique de l'acteur dérangeait. De même, la dissolution du décor dans des considérations purement artistiques devait finalement faire apparaître l'interprète humain comme un corps étranger. »[1804] Le corps des acteurs ne permettait pas à ses yeux de complètement libérer le théâtre des impératifs narratifs et mimétiques. Au Chat noir et aux Schwabinger Schattenspiele, le théâtre d'ombres a en effet permis, en substituant à la continuité logique une fluidité perceptive, de transformer la séance théâtrale en une expérience esthétique et poétique.

III.B. ...des personnages

En choisissant le théâtre d'ombres, les artistes de la fin du XIXème siècle ont abandonné une certaine approche du personnage théâtral. A défaut de données objectives suffisantes (physiques, biographiques), de parlures distinctives et de rôles actanciels déterminés, leurs personnages, vidés de leur substance propre, peinent à se singulariser. Ils sont des types génériques (à valeur symbolique, allégorique), des êtres de passage ou insituables, des entités collectives, dédoublées, des êtres multiples.

[1802] Voir la fin du développement historique et contextuel du chapitre 1 concernant les Schwabinger Schattenspiele, p. 232 et suiv.

[1803] « *Wehren wollen wir uns aber gegen den plumpen Geist des Panoptikums auf der Bühne, welcher die restlos erschöpfenden Worte des Dichters in kindischer Weise wie im Anschauungsunterricht unterstreicht.* », « *Keineswegs kam es mir darauf an, durch abrupte und untereinander total verschiedene Szenerien die Handlung von Szene zu Szene zu zerhacken, sondern vielmehr das Spiel gleichsam wie im Traum aus einer Szene in die andere gleiten zu lassen, indem die Lokalität zwar verändert, aber der vorhergehenden verwandt erschien.* » Fritz Erler, « Meine Entwürfe zu Faust und Hamlet im Münchener Künstlertheather (2) », *Kunstgewerbeblatt*, sixième cahier de l'année 1910, p. 107 et p. 108. Accessible en ligne [https://doi.org/10.11588/diglit.4873.29], consulté le 18 septembre 2024.

[1804] « *Die Plastik des Darstellers störte demnach. Auch die Auflösung des Bühnenbildes in reinkünstlerische Werte musste schliesslich den menschlichen Spieler als Fremdkörper empfinden.* » Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland, Erweiterte Neuauflage des Vortrages, 'Das Schattentheater in seiner Wanderung vom Morgen- zum Abendland'*, Berlin, Mayer und Müller, 1907, p. 197.

III.B.1. « Figures »

L'insignifiance des quêtes, l'enchaînement mécanique des actions, l'assèchement de la matière fabulaire réduisent nécessairement la consistance des personnages. Les artistes du Chat noir et des Schwabinger Schattenspiele ne se conformaient aucunement aux modèles romanesques et dramatiques établis. Leurs personnages sont des entités élémentaires, essentiellement réduites à une propriété, tantôt à leurs actions, tantôt à leur silhouette, tantôt à leurs paroles. Ce traitement présente des caractéristiques très proches de ce que Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon décrivent au sujet des dramaturgies de la deuxième moitié du XXème siècle :

> Les dramaturgies de la *persona* ne cherchent pas à construire des entités personnifiées — intentionnelles, substantielles. Elles définissent des dispositifs d'élocution et d'apparition, qui sont autant de rôles provisoires. Ce régime de représentation est à rapprocher de cette forme de personnage alternatif qu'on a désormais coutume d'appeler « figure ». La notion de figure, qui, ces dernières années, s'est imposée dans le champ lexical des écritures théâtrales contemporaines, a été investie pour la première fois en littérature par Maurice Blanchot à propos des personnages mis à mal par S. Beckett dans sa trilogie romanesque. Si l'auteur emprunte alors le terme de figure aux arts plastiques (qui, pour leur part, ne parlent pas de personnages), c'est qu'on ne peut plus rien dire de l'intimité ou de l'intériorité supposée de ces créatures : elles sont là, elles existent, visiblement, mais on ne peut pas faire grand-chose d'autre que le constater — sinon s'en étonner. [...] Les images données à voir, les propos donnés à entendre, s'offrent en effet comme un tout éclectique, qui ne configure rien qui soit de l'ordre d'un sens transcendant, mais qui trouve, en lui-même, son propre principe de cohérence et nous reste, dans son étonnante singularité, globalement étranger.[1805]

Les choix formels comparables que l'on observe dans les pièces créées au Chat noir et aux Schwabinger Schattenspiele n'ont pas le même degré d'autoréflexivité que les œuvres commentées par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, ni toujours les mêmes motivations esthétiques. Ces choix manifestent cependant un commun questionnement sur l'identité de l'homme moderne, la vision positiviste et humaniste qui tendait à s'imposer au cours du XIXème siècle, et que le personnage, comme « entité intentionnelle et substantielle », continuait à porter. Les peintres et les poètes qui ont dessiné ou écrit pour les ombres lui ont substitué des figures automates, des apparitions génériques et éphémères, des subjectivités flottantes...

Au théâtre du Chat noir (1886-1897), la présence d'un énonciateur intermédiaire semble limiter les ombres à une fonction illustrative. Dans les pièces du cabaret parisien et de ses successeurs, l'autonomie des ombres de figures, comme entités personnifiées, est effectivement très restreinte mais cette inconsistance s'avère concertée : elle résulte des dispositifs et de plusieurs autres choix formels. Dans les saynètes comiques, les figures sont non seulement dépourvues de parole propre, mais leur jeu peut aussi se réduire à un mot ou à une action, à un geste répété, ou à un enchaînement

[1805] Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*, Editions théâtrales, 2006, p. 117-118.

invraisemblable d'actions. Créée au théâtre du Sapajou (mai-octobre 1896), *Recette*, une pantomime dessinée et scénarisée par Hippolyte Coutau à partir d'une chanson d'Emile Jacques-Dalcroze, montre même que, en dépit d'un énonciateur intermédiaire qui chante un texte aucunement écrit pour le théâtre d'ombres, le dispositif et la réécriture convergent pour accentuer cette insignifiance des figures. Accusation plaisante du spectacle politique, la chanson initiale d'Emile Jacques-Dalcroze délivre la recette rhétorique pour réussir, en Suisse, son discours. En alternant entre des « la la la » et un terme sensé faire mouche, la chanson raille la vacuité des discours politiques où l'utilisation d'une notion consensuelle ou attendue masque l'indigence du reste. Un compte rendu décrivait ainsi la saynète d'ombres correspondante :

> Pour terminer la soirée, une amusante fantaisie de M. H. Coutau sur la chanson de M. Jacques Dalcroze [*sic*], *Recette* : dans une cantine de tir fédéral, un orateur est à la tribune. Il n'a qu'à prononcer d'une voix tonitruante le mot : Confédération. Aussitôt, cent mains se lèvent et les acclamations retentissent. L'orateur lève sa coupe et boit. On croit y être.[1806]

Par cette pantomime d'ombres muettes, identiques et synchronisées, la saynète rend d'autant plus saillante la critique efficace du consensus illusoire, car émanant de discours formatés et de comportements grégaires. L'application de la mécanique au vivant, dans laquelle Henri Bergson situe le ressort essentiel de tout comique[1807], atteint dans ces saynètes d'ombres une application littérale. Tout y converge pour assimiler les personnages à des automates : la fable mécanise leurs réactions, le boniment mécanise la langue, la fabrique des silhouettes mécanise les corps.

Par rapport aux numéros d'automates qui ponctuaient les spectacles de curiosités depuis le XVIIème siècle, cette mécanisation des figures se charge de connotations et d'un sens nouveaux. En écho avec les monologues fumistes et les « histoires sans paroles », ces saynètes manifestent une certaine vision de l'homme moderne (urbain, anonyme, pressé, vain), de plus en plus prégnante dans les écrits et les illustrations de l'époque. On peut songer à l' « homme des foules » qui, désespérément suivi par le narrateur de la nouvelle d'Edgar Allan Poe, ne trouve sa raison d'être que dans l'agitation urbaine : « Presque avec un cri de joie, le vieux homme se fraya un passage au milieu, reprit sa physionomie primitive, et se mit à arpenter la cohue dans tous les sens, sans but apparent. [...] comme d'ordinaire, il allait et venait, et de la journée entière il ne sortit du tourbillon de cette rue. »[1808]

[1806] Compte rendu de *Recette* d'Emile Jacques-Dalcroze (texte et musique), Hippolyte Coutau (ombres) dans « Ça et là, au Sapajou », *Journal de Genève*, supplément du 15 juin 1896.

[1807] « Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose, cet aspect des événements humains qui imite, par sa raideur d'un genre tout particulier, le mécanisme pur et simple, l'automatisme, enfin le mouvement sans la vie. » Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, [1899] 1938, p. 88.

[1808] Edgar Allan Poe, « L'homme des foule », *Nouvelles Histoires extraordinaires*, traduit par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 1974, p. 109.

A travers la symbolique de l'automate, les deux saynètes imaginées par Steinlen pour l'Exposition universelle de Chicago traduisent une vision comparable de l'homme moderne, fou et aliéné. Consacrée à Paganini, la saynète intitulée *Le Virtuose* s'apparente à un bref portrait du prodige dont la technicité légendaire, mais aussi la folie, ont été poétiquement condensées dans la silhouette articulée du violoniste, symbole sublime et dérisoire du génie humain, ainsi évoquée dans le texte du programme :

> Tout en zinc articulé,
> Il en a du talent !...
> Il le sait trop.
> Variations sur l'Inévitable,
> Inévitable Carnaval
> De
> Venise.
> Ombre de Paganini !...
> Tout en zinc articulé.[1809]

L'autre saynète, *Une page d'amour*, reprend le titre d'un des romans de la série des *Rougon-Macquart*. Le texte du programme fait explicitement référence à l'auteur :

> Rien de Zola.
> Sur les toits :
> Des chats, des chats et encore des chats.
> Miaou ! Miaou ! Miaou !...
> Des chats au cœur tendre,
> Des chattes au cœur faible,
> Troublent le sommeil d'un brave garçon.
> Miaou ! Miaou ! Miaou !...
> En vain, par la fenêtre ouverte, leur jette-t-il à toute volée les objets les plus usuels de son mobilier pour les faire déguerpir.
> Ils reviennent en foule, les chats,
> Les chats au cœur tendre,
> Les chattes au cœur faible.
> Miaou ! Miaou ! Miaou !...
> Plus rien... le brave garçon finit par prendre le chemin de son mobilier, il se jette lui-même.
> On peut trouver cela excessif.[1810]

Comme l'indique le premier vers lapidaire, la pièce ne reprend au roman de Zola que le titre, peut-être aussi le décor qu'on imagine parisien ou encore, et plus significativement, le thème de la folie. Steinlein pourtant n'entend pas expliquer le soudain accès suicidaire : les déterminismes de l'hérédité et du milieu sont évacués, à l'instar du mobilier jeté par la fenêtre avec lequel le personnage finit par se

[1809] « *Le Virtuose*, Steinlein », texte imprimé dans un programme du Théâtre des ombres parisiennes pour l'Exposition universelle de Chicago, imprimé à Paris, par Léon Vanier, en 1893, exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France.

[1810] « *Une page d'amour*, Steinlein », texte imprimé dans un programme du Théâtre des ombres parisiennes pour l'Exposition universelle de Chicago, imprimé à Paris, par Léon Vanier, en 1893, exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France.

confondre en sautant à son tour. Le texte du programme annonce une parodie répétitive, centrée sur un individu au comportement instinctif et violent, où la psychologie n'a plus sa place, hormis peut-être dans le « cœur tendre » des chats...

Concernant le répertoire chanté des artistes du Chat noir, les personnages, souvent empruntés aux contes et aux légendes, sont des types à valeur symbolique ou de simples figurants. Ils ne sont dotés d'aucune voix propre et se détachent sur des fonds grandioses qui les surplombent. A quelques exceptions près, ces pièces n'étaient écrites que pour un seul chanteur qui interprétait à la fois les passages narratifs et, le cas échéant, les discours rapportés. Les figures ne s'incarnent donc vocalement qu'à travers les modulations de cette unique ligne mélodique. Dans *La Marche à l'étoile* (publiée en 1890), les figures qui paraissent à chaque tableau, sont interpelées par le chanteur mais ne prennent pas la parole. Leur apparition correspond à un type de mesure et de rythme, une tonalité, qui brossent le portrait musical de chaque groupe de pèlerins[1811]. Au sein d'un même tableau, des notations expressives, des silences, des changements de tonalité (majeur/mineur) et de mesures (binaire/ternaire) peuvent accompagner les passages de narration au discours rapporté[1812]et les interactions. Dans *Le Juif errant* (conçue par Rivière et Fragerolle mais créée au théâtre Antoine en 1898), les réponses des interlocuteurs successifs du personnage éponyme se singularisent par des mesures ternaires (tableaux 2, 3, 4 et 6). Tandis que les questions du Juif errant sont toutes notées « grave » et « rudement », les réponses épousent des tempos plus allant (*cantabile*, *andante*...). Les

[1811] Une musique notée *« andantino* pastoral » accompagne « Les bergers » ;
« *allegro* très martial », « Les soldats » ;
« *andante tristamente* », « Les lépreux » ;
« allegro con bravura », « Les esclaves » ;
« andante *cantabile* », « Les femmes » ;
« *tempo di marcia, non tanto* », « Les rois Mages » ;
« *andante con moto* », « Les pêcheurs ».
Voir Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *La Marche à l'étoile, op. cit.*

[1812] Ces fluctuations sont particulièrement sensibles dans les tableaux d'exposition et de dénouement de *L'Enfant prodigue*. Dans le premier tableau (Georges Fragerolle, Henri Rivière, *L'Enfant prodigue, scènes bibliques en sept tableaux*, *op. cit.*, p. 5-19), la distinction entre les passages narratifs et les discours rapportés se traduit musicalement par une alternance entre récitatifs et arias mais de manière moins codifiée que dans les oeuvres lyriques. L'intervention du père par exemple s'inscrit dans la continuité de la narration et constitue avec elle une seule et même phrase musicale (*Ibid.*, p. 12). En revanche, les discours rapportés en style direct des deux fils sont nettement introduits par un chant *a capella* (« le fils aîné disait », « le second fils paraît », *Ibid.*, p. 8 et 10). La prise de parole du premier fils se distingue notamment par un changement de tempo et celle du cadet par un changement de tonalité. Dans *Le Rêve de Joël*, les transitions sont également très soulignées, ce qui crée de nombreuses variations en quelques mesures. Par exemple, dans le tableau « Joël nuage » (Georges Fragerolle, Louis Bombled, *Le Rêve de Joël, légende*, *op. cit.*, p. 28-29), les trois premières mesures (qui correspondent au « récit ») accompagnent le chant de notes tenues, ce qui lui laisse une relative liberté rythmique, tandis que les six mesures suivantes (qui correspondent au discours rapporté de Joël) sont notées « *a tempo* », avec des accords pointés « *forte* ». Le retour au tempo initial (« *andante* premier tempo »), et l'accompagnement joué « *legato piano* », dans les quatre mesures finales, indiquent la reprise de la narration.

retours « *a tempo* » indiquent ces fluctuations. Le chant ainsi module pour suggérer les changements de voix mais sans systématisme.

Au niveau visuel, les ombres de figures n'occupent qu'une place réduite à l'écran. Dans de nombreux tableaux, elles se découpent sur des fonds qui suggèrent l'immensité et la grandeur de réalités qui les dépassent. Dans les derniers tableaux de *La Marche à l'étoile* et du *Juif errant*, la présence divine irradie le ciel sur lequel se découpent les ombres d'hommes agenouillés[1813]. Dans *Clairs de lune* (publiée en 1897), le berger apparaît minuscule au pied des cimes enneigées, tout comme les marins en pleine mer sur leurs modestes embarcations. Dans les tableaux suivants, où l'étendue du paysage nocturne happe le regard, la sentinelle sur les remparts de la ville et l'enfant dans les bois, se distinguent à peine[1814]. Imprégnées de moralité chrétienne, ces pièces thématisent la vanité et la fragilité humaines. *Clairs de lune* se clôt avec ces vers, déjà cités : « Vous qui rêvez dans ce monde éphémère, / [...] Regardez ! Tous vos vœux montent avec des anges / Tous vos rêves pareils à de saintes louanges / Quittant le sol maudit escaladent l'azur [...]. »[1815] De même, Georges Fragerolle dans *Le Juif errant* déplace l'enjeu de la légende (celui de la rédemption du personnage maudit) pour développer une parabole sur la vanité humaine et le caractère éphémère des civilisations. A chaque tableau, de nouvelles figures paraissent ; elles tiennent des propos analogues et n'interviendront qu'une seule fois. Les femmes antiques, les bergers, les pêcheurs, l'ermite, l'ouvrier symbolisent ainsi les civilisations qui se succèdent et la vanité permanente d'une humanité qui se berce de croyances illusoires :

> [...] cette ville abrita nos pères [...]
> Les ancêtres de leurs ancêtres
> De ce pays furent les maîtres,
> Et n'ont pas connu d'autres cieux
>
> [...] cette plaine fertile
> De tout temps nourrit nos troupeaux
>
> [...] ce bois a toujours existé
>
> [...] cette ville exista de tout temps.[1816]

[1813] Voir les décors de Henri Rivière reproduits dans les albums : « Le ciel...apothéose », dans Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière, *Le Juif errant, légende en huit tableaux*, *op. cit.*, p. 45 ; « Le Golgotha », dans Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *La Marche à l'étoile, mystère en dix tableaux*, *op. cit.*, p. 37.

[1814] Voir les décors de Henri Rivière des tableaux « Les monts », « La mer », « Les remparts », « Le ciel » reproduits dans les albums Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *Clairs de lune, féerie en six tableaux*, *op. cit.*, p. 15, 35, 19, 43.

[1815] *Ibid.*, p. 37-41.

[1816] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière, *Le Juif errant, légende en huit tableaux*, *op. cit.*, p. 11-12, 18, 32, 38. Voir par exemple les décors de Henri Rivière « La ville antique », « La plaine », « La forêt », reproduits dans l'album (*Ibid.*, p. 14, 21, 33).

Le personnage éponyme du *Rêve de Joël* (non datée, peut-être créée au Chat noir) souffre de la même vacuité : ses métamorphoses et son dédoublement final y renvoient. Dans la dernière scène, Joël, transformé en roc, sent s'abattre sur lui la pioche d'un ouvrier qui n'est autre que lui-même : « Oh ! dit Joël, quel est ce nouvel ennemi / Dont je sens la force suprême / Je veux être celui qui triomphe de moi ! »[1817] Les transformations successives du personnage (en roi, en astre solaire, en nuage, en rocher) sont autant d'états d'illusoire omnipotence. Ce rêve initiatique dévoile la relativité de tout pouvoir, nécessairement fragile et provisoire, s'il n'est pas celui de l'individu sur lui-même.

Les dernières pièces co-réalisées par Georges Fragerolle et Henri Rivière (*Clairs de lune, Le Juif errant*) apparaissent comme l'aboutissement de leur approche mélancolique du théâtre d'ombres. Les propriétés physiques de l'ombre, impalpable et fuyante, y trouvent une épaisseur symbolique et sont décuplées au plan visuel et sonore par les fondus enchaînés et les fluctuations de la voix. La fluidité des effacements successifs et des modulations vocales y accentuent la fragilité de ce qui est perçu tout en suscitant un émerveillement esthétique. Directement inspirés par l'estampe japonaise où la nature est sublimée, ces tableaux font aussi écho, en raison notamment de leur religiosité poétique, aux paysages romantiques. C'est le théâtre du Sapajou qui fut le plus proche de cette esthétique. Dans sa pièce *En Valais* (créée au Sapajou en 1896), Henri van Muyden s'inscrivait dans la lignée des paysagistes suisses dont la peinture célébrait les cimes alpestres. Comme l'indique le titre, le canton est le véritable sujet de la pièce. Bergers, touristes et pénitents y jouent une fantaisie anecdotique pendant que des variations d'éclairage rendent grandioses les paysages. Le journaliste Pau Seippel le décrivait avec enthousiasme :

> [...] rien, dis-je, ne m'a rendu mes impressions de montagne avec autant de fraîcheur et de vérité que ces paysages et ces bonshommes découpés dans du zinc. [...] Le jour pointe, les montagnes se dévoilent estompées encore de brumes d'or. Un son nasillard se prolonge à travers la vallée... la trompe du chevrier ! [...]
> Montons maintenant au pâturage. Troupeaux, bergers et touristes s'abritent en hâte dans les chalets. Un orage se forme à l'horizon. De grosses nuées cuivrées courent dans le ciel bas, chassées par un vent d'ouragan. L'éclair brille ; le tonnerre gronde avec un fracas formidable, répercuté par les échos de la montagne.[1818]

Aux Schwabinger Schattenpiele (1907-1912), la réduction des « personnages » à de simples « figures », doit aussi être corrélée au regain de religiosité, souvent inquiète si ce n'est hostile aux temps modernes, observé au Chat noir et dans les bohèmes artistiques au tournant du siècle[1819].

[1817] Georges Fragerolle (texte et musique), Louis Bombled (dessin), *Le Rêve de Joël, légende*, *op. cit.*, p. 5.
[1818] Paul Seippel, « Causerie, le Sapajou », *Journal de Genève*, s*upplément du lundi publié pendant l'Exposition nationale*, 11 mai 1896.
[1819] Stefan George écrit par exemple dans l'introduction au numéro de 1909 des *Blätter für die Kunst* [feuilles pour l'art] : « Le seul drame concevable aujourd'hui, d'un certain point de vue, est le drame bourgeois (la pièce de mœurs moderne) dont nous n'avons pas à nous occuper parce qu'il est l'expression d'un monde incomplet, misérable et en déclin, dont les esprits ambitieux et lucides de l'époque se sont détournés depuis

Néanmoins, contrairement au Chat noir, l'intérêt des Schwabinger Schattenspiele pour le monde spirituel n'a pas suscité de discours édifiants sur la vanité humaine. Leur intérêt pour la vie des esprits et la psyché humaine a engendré des personnages complexes et insaisissables. Souvent dépourvus de passé et de psychologie intelligible, ces personnages sont des êtres insituables, qui flottent entre le rêve et l'éveil, entre la vie et la mort, et que seule la parole permet de faire exister. Tandis que le personnage comme sujet « substantiel » et « actanciel »[1820] disparaît presque complètement des pièces du Chat noir, celles des Schwabinger Schattenspiele, à des degrés divers, tendent à le réduire à l'essentiel (selon eux) : sa vie psychique ou spirituelle.

Dans le premier monologue de *Die Blinde* [l'aveugle] (publiée en 1907), Will Vesper semble au premier abord respecter les codes de l'exposition dramatique en nous fournissant quelques indications sur le passé et la situation du personnage éponyme. Pourtant, au lieu d'acquérir une singularité psychologique et biographique, le personnage apparaît comme une figure insaisissable. Sa première intervention étoffe sa nature poétique et allégorique :

> Arsina, écoute ! Je sais que tu me fuis.
> Ah ! Mes mains ont été habituées
> A lire les Saintes Écritures de ton corps,
> Jadis, quand j'étais jeune, beau et voyant.
> Je fermais les yeux, je me sentais seul,
> Et je voulais être aveugle pour tout sentir.
> Je fus dans tes cheveux des jours et des années
> Jusqu'à ce que je me réveille et devienne aveugle.[1821]

Par cette ébauche de biographie symbolique, Will Vesper s'approprie un double héritage. L'aveugle est un type ancien, à la fois mythique et farcesque : depuis l'antiquité grecque, il incarne le devin à l'image

---

longtemps. Mais les mystères auxquels il est fait référence ici — en tant qu'expression d'un monde en création — n'ont rien à voir avec les conditions connues de la scène et sont encore trop nouveaux pour être visibles. »
[*Das einzige wenigstens nach einer richtung hin denkbare drama ist heute das bürgerliche (das moderne sittenstück) mit dem wir uns aber nicht zu befassen haben weil es der ausdruck einer unvollständigen kümmerlichen und verfallenden welt ist von der die strebenden und einsichtigeren geister der zeit längst weggerückt sind. Das Mysterienspiel aber auf das hier hingewiesen wurde als den ausdruck einer eben erst sich bildenden welt hat mit den bekannten voraussetzungen der bühne nichts zu schaffen und ist noch zu neu um ein gegenstand der betrachtung werden zu können.*] Stefan George, « Einleitungen und Merksprüche der *Blätter für die Kunst* », *Werke*, Düsseldorf/Munich, Helmut Küpper, 1964, vol. 1, p. 46.

[1820] Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*, *op. cit.*, p. 162.

[1821] « *Arsina, hör ! Ich weiss, dass du mich fliehst.*
Ach meine Hände sind gewöhnt gewesen
Von deinem Leibe Heilige Schrift zu lesen,
Einst als ich jung und schön und sehend war.
Die Augen schloss ich, fühlend nur allein,
Und wollte blind um ganz zu fühlen sein.
In deinen Haaren lag ich Tag und Jahr
Bis ich erwachte und erblindet war. » Will Vesper, *Der Blinde, Ein Narrenspiel*, *op. cit.*, p. 3-4.

de Tirésias dans l'*Odyssée* et *Œdipe Roi*, mais dans les farces et les fabliaux, l'aveugle joue aussi le rôle du mendiant ou du bougre aisé à duper[1822]. Dans la pièce de Will Vesper, il est à la fois la figure précaire de l'amant vulnérable et fébrile, et l'allégorie d'une passion ardente qui, par son excès, devient intérieure et mystique.

De loin la plus déroutante du répertoire des Schwabinger Schattenspiele, par son haut degré d'irréalité, la première scène de *Vormitternacht* (publiée en 1907) a valeur de manifeste. L'identification partielle des deux êtres, au fil de la pièce, ne résorbe pas complètement le mystère de la fusion initiale, dans un lieu indéterminé, entre deux formes dont la nature reste tout aussi indéterminée[1823]. Les défunts dans *Liebe* (annoncée pour la saison 1908-1909, non publiée) sont également représentés comme des abstractions, des ombres aquatiques en suspens :

> *Deux ombres arrivent de chaque côté et restent face à face.*
>
> PREMIERE OMBRE.
> J'étais un être humain. Ces mots sonnent comme à travers un mur,
> Comme quelque chose de délicieux qui n'est plus.
> C'était quelque chose d'incompréhensible et de riche,
> C'était du bonheur et de la peine.
>
> J'étais un être humain. Je suis mort. Je ne sais plus.
>
> DEUXIEME OMBRE.
> Que je t'appelle frère ou sœur
> Cela est derrière nous. Tout est vaste et identique.
> Loin du jour, une fine lueur flotte encore
> Autour de nos fronts, si étrangement pâles.
>
> As-tu été un homme ? Veux-tu me faire ta confession en silence ?
>
> PREMIERE OMBRE.
> C'est si dur. Et j'étais si riche.
> Cela a commencé comme arrivent les grandes choses,
> Tout semblait sans fin, mais pas du tout,
> Délicieux et impalpable comme la lumière
> Du soleil, si chaude et douce.
> Tellement soulagé de la vie terrestre et tellement difficile.
> Et cela a commencé un jour d'été.

[1822] On peut mentionner la farce du XIIIème siècle *Le Garçon et l'Aveugle* (une version est conservée dans un manuscrit daté du XIIIème siècle, à la Bibliothèque nationale de France, au département des manuscrits, Français 24366) ou le fabliau *Les Trois Aveugles de Compiègne* (une version figure dans un manuscrit daté du XIIIème siècle, conservé à la Bibliothèque nationale de France, Français 837). Voir également Werner Röcke, « Die getäuschten Blinden, Gelächter und Gewalt gegen Randgruppen in der Literatur des Mittelalters », dans Werner Röcke, Hans Rudolf Velten (dir.), *Lachgemeinschaften*, Berlin/New York, De Gruyter, 2005, p. 61-82.

[1823] Voir la description et les citations de la scène dans le développement « Romances mystiques » du chapitre 2, p. 492 et suiv.

DEUXIEME OMBRE.
Comme tu parles doucement. A travers le brouillard, le battement fatigué de l'horloge se fait entendre
Jusqu'à moi, là-haut. Une fois. —
Tu veux commencer ?

PREMIERE OMBRE.
Sais-tu ce qu'est la culpabilité ?[1824]

L'ambivalence du rapport de ces ombres à leur vie d'autrefois (« c'était du bonheur et de la peine » [*es war ein Seliges und war sehr schwer*]) et le caractère elliptique de leur propos contribuent à leur mystère et à celui de l'amante qui les a rejointes. Elle aussi, par des oxymores et des assertions paradoxales, exprime à la fois son regret et son soulagement :

J'attends : voir si sur tous ces bateaux,
Qui passent, ombrageux et grands,
Il n'y a pas le roi, le jeune roi. —
Je le connaissais quand la terre me portait.
Ce bonheur était doux et lourd, comme une malédiction,
Essoufflé, chaud, appesanti.
Hélas, hélas, c'était autrefois. L'air était joyeux
Et lourd de parfum. Et c'était ainsi [...].[1825]

[1824] « Zwei Schatten kommen von verschiedenen Seiten und bleiben einander gegenüber stehen.
ERSTER SCHATTEN.
Ich war ein Mensch. Das klingt wie hinter Mauern,
Wie etwas Köstliches, das nicht mehr ist.
Es war ein Unbegreifliches und Reiches,
Es war ein Seliges und war sehr schwer.
Ich war ein Mensch. Ich starb. Ich weiss nicht mehr.
ZWEITER SCHATTEN.
Ob ich dich Bruder nenne oder Schwester
Liegt hinter uns. Ist alles gross und gleich —
Fern schwimmt vom Tage noch ein feines Leuchten
Um unsre Stirnen, die so seltsam bleich.
Warst du ein Mensch ? Willst du mir leise beichten ?
ERSTER SCHATTEN.
Es ist so mühsam. Und ich war so reich.
Es fing so an, wie grosse Dinge kommen,
Ganz ohne Ende schien es, wirklich nicht,
Doch köstlich und ungreifbar wie das Licht
Der Sonne und so segnend warm und weich.
Es war so erderlöst und war so schwer.
Und es begann an einem Sommertag.
ZWEITER SCHATTEN.
Wie leis du sprichst. Durch Nebel quälte müder Uhrenschlag
Sich so zu mir dort oben. Einst. —
Willst du beginnen ?
ERSTER SCHATTEN.
Weisst du von Schuld ? » Paul Rösler, *Liebe, Ein Schattenspiel*, *op. cit.*, p. 4.
[1825] « *Ich warte : Ob von jenen Schiffen allen,*
Die schattenhaft und gross vorüberwallen,
Keines den König hat, den jungen König. —

Le poids douloureux de la vie humaine, qui est pourtant celui regretté des parfums de l'air, est ambivalent : son absence est à la fois source d'apaisement et de mélancolie. Le jardin embaumé et fleuri qui paraît à la deuxième scène contraste avec celui où évolue désormais la défunte :

> Je veux maintenant attendre.....
> Voyez mon beau jardin
> Il est précieux, artificiel et si désespérément vide.
> Je ne peux pas saigner. Mais je pouvais encore.
> J'ai saigné si longtemps. Pesant, trop pesant pour moi. — Qui peut comprendre ?
> Il n'y a ici que des poissons, ils regardent de leur yeux aveuglés
> Et muets comme s'ils venaient de royaumes étrangers.
> Et je suis maintenant comme une princesse au milieu de cadavres.[1826]

L'isotopie du poids, qui thématise plus que dans aucune autre pièce les propriétés concrètes de l'ombre, signale par son ambivalence l'état physiquement et psychiquement incertain du personnage. Parmi ces êtres flottants, dont les souvenirs et les émotions sont exprimés succinctement, souvent de manière imagée et ambiguë, il y a aussi la femme dans *Vormitternacht* :

> LA FEMME *(à elle-même).*
> Comme c'est étrange de disparaître sans laisser de traces !
> Qu'est-ce que c'était ? Je ne peux que me souvenir :
> J'ai fait un rêve incompréhensible. —
> Oui une fois, la vie fut bordée de lumière,
> Je la voyais briller comme à travers un verre coloré.
> Cela fait si longtemps que j'ai oublié.
> Et pourquoi ce qui est loin est à présent plus proche ?
> Si je le revoyais soudain, aujourd'hui...
> Qu'est-ce que je raconte ? Il est temps de se reposer,
> Je veux...[1827]

Ich kannte ihn, als mich die Erde trug.
Süss war und schwer dies Glück und wie ein Fluch,
Und atemlos und heiss und ganz belastet.
Ach einst, ach das war einst. Die Luft war froh
Und schwer von Duft. Und es war so […]. » Paula Rösler, *Liebe, Ein Schattenspiel*, *op. cit.*, p. 1.

[1826] « *Ich will nun warten.....*
Sieh mein schöner Garten
Ist kostbar, künstlich und so ängstlich leer.
Ich kann nicht bluten. Und ich konnte mehr.
Ich blutete so lange. Schwer, zu schwer für mich. — Wer kann die Deutung finden ?
Hier sind nur Fische, und sie sehn aus blinden
Und stummen Augen wie aus fremden Reichen.
Und ich bin Fürstin nun wie unter Leichen.
(Sie bleibt an der Seite stehen.) » Paula Rösler, *Liebe, Ein Schattenspiel*, *op. cit.*, p. 3.

[1827] « *DIE FRAU* (zu sich).
Wie sonderbar, so spurlos zu zerrinnen !
Was war es doch ? Ich kann mich nur besinnen :
Ich habe Unbegreifliches geträumt. —
Ja einmal war das Leben hell gesäumt,
Ich sah es schimmern wie durch farbnes Glas —

Rêves et souvenirs se confondent dans l'esprit de la femme : sa réplique mêle le passé et le présent, le passé vécu et imaginé, le potentiel et l'irréel... La figure apparaît au seuil du sommeil, de l'oubli et de la folie, dans un état de *dorveille*[1828] et de fièvre, qui la rend inactuelle, insituable dans l'espace-temps.

Le type de déclamation initialement adopté par les interprètes des Schwabinger Schattenspiele devait contribuer à cette désincarnation des personnages. La récitation s'affranchissait de toute intonation réaliste, comme le soulignait Rolf von Hoerschelmann dans ses mémoires :

> La manière dont les locuteurs en coulisses faisaient résonner les vers correspondait à celle qui était utilisée dans le cercle de George, en accentuant pleinement le rythme, de manière musicale, parfois presque en chantant. C'était la manière de parler la plus appropriée pour la scène d'ombres entièrement dépourvue de naturalisme, qui ne devait renoncer à une forte stylisation que dans les rares cas d'effets comiques grossiers.[1829]

Cet art de réciter, en vigueur dans le cercle de Stefan George, s'était largement diffusé dans les soirées de lecture poétique alors à la mode. Différents témoins le décrivaient ainsi :

> Ludwig Thormaehlen a noté dans ses mémoires que George lisait « très simplement », « sans accentuation dramatique, avec une voix légèrement chantante et timbrée, légèrement portée par le rythme, animant chaque mot important puissamment de l'intérieur ». Sabine Lepsius rapporte que George ne changeait « la hauteur et les graves » de sa voix « qu'à de très rares moments » et qu'il tenait le ton « presque comme une note chantée, semblable au répons de l'église catholique ». Il en résultait l'impression d'une litanie monotone qui tenait davantage compte du mètre que du mouvement rythmique d'un verset.[1830]

Das ist so lang, dass ich es ganz vergass.
Und nun — was rückt das Ferne in die Nähe ?
Wenn ich ihn heute plötzlich, wiedersähe…
Was rede ich ? Es ist längst Zeit zu ruhn,
Ich will... »
Alexander von Bernus, « Vormitternacht, Ein Schattenspiel der Seele», *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 104.

[1828] Ce terme de moyen français désigne un « état d'assoupissement, de demi-sommeil » qui devint une topique poétique, dans les lais féeriques notamment (définition du *Dictionnaire de moyen français*, mis en ligne par le CNRTL).

[1829] « *Die Art, wie die Sprecher hinter der Bühne die Verse ertönen liessen, entsprach der, wie sie im George-Kreise üblich war, ganz den Rhythmus betonend, musikalisch, manchmal fast singend. Es war die geeignetste Sprechweise für die gänzlich innaturalistische Schattenbühne, die nur im Falle seltener derb- komischer Wirkungen der starken Stilisierung entraten durfte*. » Rolf von Hoerschelmann, *Leben ohne Alltag*, *op. cit.*, p. 136.

[1830] « *In der George-Schule wurde gerade diese Art des Sprechens mit besonderer Konsequenz gepflegt, wie die zahlreichen Zeugnisse über Georges Vortragsstil belegen, ja es wurde behauptet, diese Art und Weise des Versesprechens sei die einzig richtige. Ludwig Thormaehlen hat in seinen Erinnerungen festgehalten, dass George 'ganz schlicht' gelesen habe, 'ohne dramatische Steigerung mit leicht singender, klangvoller Stimme, etwas im Rhythmus getragen, jedes wichtige Wort innerlich stark belebend.' Sabine Lepsius berichtet, dass George 'Höhe und Tiefe' der Stimme 'nur in ganz seltenen Abständen' wechselte und den Ton gehalten habe 'fast wie eine gesungene Note, ähnlich dem Responsorium in der katholischen Kirche.' Es entstand der Eindruck einer eintönigen Litanei, die mehr das Metrum als die rhythmische Bewegung eines Verses berücksichtigte.* » Gunter Grimm, « 'Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung', Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstpräsentation », dans Gunter Grimm, Christian Schärf, *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld, Aisthesis, 2008, p. 141- 167. Accessible en ligne [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/grimm_dichterlesung.pdf], consulté le 17 septembre 2024.

Stefan George opposait au « style de l'acteur », « soit meiningérien-pathétique, soit naturaliste-prosaïque », la lecture « psalmodiée » et « liturgique », la seule qui puisse convenir aux textes poétiques[1831]. Alexander von Bernus l'avait déjà expérimentée avec ses camarades de Karlsruhe pour interpréter *Masken* [masques] sa pièce de jeunesse (créée en 1899, publiée en 1910)[1832]. En instaurant cette diction qui exclue toute intonation illustrative, les Schwabinger Schattenspiele désamorcent une des principales fonctions de la parole dramatique, comme vecteur d'identification des personnages. La parole, mise au service du texte poétique, ne fait que « traverser »[1833] les ombres, sans les constituer comme véritables sujets. Vocalement indifférenciées, mais toujours attribuées à un nom et à une silhouette, ces prises de parole restent malgré tout celles d'êtres distincts ; à travers les souvenirs, les désirs et les peurs qu'elles expriment, des subjectivités se dessinent[1834]. Comme le

[1831] Dans l'introduction au numéro de 1909 des *Blätter für die Kunst* [feuilles pour l'art], Stefan George écrit : « En Hollande, l'article d'Albert Verwey dans le *Beweging* a attiré l'attention sur la manière de réciter des poèmes. Il commence par les phrases suivantes : 'quand les poètes lisent leurs vers, le profane qui écoute les trouve toujours monotones' et 'ce que le profane appelle récitation est pour lui (le poète) une abomination'. Il cite les trois types de récitants — le chanteur, l'orateur et le comédien — qui lisent tous — chacun à sa manière — des poèmes de manière erronée s'ils ne sont pas instruits par le poète. La lecture poétique — qui est chez nous une chose tout à fait inconnue — est qualifiée de monotone (psalmodiant de manière liturgique) par le profane qui en a entendu parler une fois par hasard ou par ouï-dire : mais ce que nous savons de la lecture poétique montre que le poète n'a jamais lu autrement et ne pourra jamais lire autrement. Chez nous, celui qui fait lui-même ses poèmes sollicite l'acteur pour sa manière de lire : elle est alors, selon la mode du moment, meiningérienne-pathétique ou naturaliste-prosaïque. » [*In Holland wurde durch den aufsatz von Albert Verwey in der* Beweging *die aufmerksamkeit auf das hersagen von gedichten gelenkt. Er beginnt mit den sätzen : 'wenn dichter ihre verse lesen wird es von dem horchenden laien durchweg eintönig gefunden' und 'was der laie vortrag nennt ist ihm (dem dichter) ein greuel'. Er führt die drei arten von vortragenden an — den sänger den redner den schauspieler die alle — jeder nach seiner weise — gedichte falsch lesen wenn sie nicht vom dichter unterwiesen werden. Das dichterische lesen — das bei uns eine durchaus unbekannte sache ist — nennt der laie der einmal zufällig etwas davon durch hören oder hörensagen vernahm eintönig (liturgisch psalmodierend) : was aber an berichten über dichterisches lesen auf uns gekommen ist beweist dass ein dichter niemals anders gelesen hat und nie anders lesen kann. Bei uns holt sich wer selbst gedichte macht seine art des lesens vom schauspieler : sie ist dann nach der jeweiligen mode meiningerisch-pathetisch oder naturalistisch-prosaisch.*] Stefan George, « Einleitungen und Merksprüche der *Blätter für die Kunst* », *Werke*, Düsseldorf/Munich, Helmut Küpper, 1964, vol. 1, p. 43-48.

[1832] « Il était évident pour les joueurs — tous des étudiants en art — que les vers ne devaient pas être récités comme au théâtre ou dits en bloc comme de la prose, mais qu'ils devaient être présentés de manière rythmique et mélodramatique. » [*Die Aufführung des Spiels wurde vorbereitet. Dass die Verse nicht wie auf dem Theater rezitiert oder wie Prosa zerstückt gesprochen werden durften, sondern rhythmisch-melodramatisch zu bringen seien, war den Spielern — es waren alles Kunststudierende — selbstverständlich.*] Alexander von Bernus, *Wachsen am Wunder, Heidelberg Kindheit und Jugend*, *op. cit.*, p. 297.

[1833] « Dans son rapport à la réplique, l'acteur est tiraillé entre deux modèles. L'un, issu du réalisme ou du naturalisme, le conduit à s'emparer du texte pour le faire sien, dans une continuité d'humeur fondée sur les exigences globales de la situation ou de la conversation avec, en général, la perspective de la progression lente et de l'émergence de l'émotion. Selon l'autre modèle, l'incarnation du texte dans les personnages n'est pas recherchée, il faudrait surtout que l'acteur se laisse traverser par les qualités rythmiques et phonétiques du texte et qu'il les fasse entendre. » Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain , décomposition, recomposition*, *op. cit.*, p. 161.

[1834] La démarche différait de celle d'Aurélien Lugné-Poe qui, entre 1891 et 1894, avec sa compagnie le Théâtre de l'œuvre, expérimenta aussi une nouvelle manière de dire le texte sur scène : « Un article de *La Plume* critique ainsi 'je ne sais quelle psalmodie funèbre dans la voix des acteurs', lesquels 'ont semblé oublier que lorsqu'ils parlaient à voix étouffée, ils n'en devaient que mieux articuler.' [A. Segard, « Théâtre de l'œuvre », *La Plume*, 1er

noteront Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon à propos des pièces contemporaines qui relèvent selon eux d' « un régime figural de la représentation » :

> [...] sur scène, il [le personnage] ne représente personne en particulier, mais s'impose comme force d'apparition par la parole, actualisation poétique d'un sujet-langage. [...] Ne préexistant pas aux mots qu'elles prononcent, les figures ne sont rien d'autre que ce qu'elles disent. Elles peuvent d'ailleurs tout à fait dire une chose et son contraire, passer du coq à l'âne, faire preuve d'incohérence. Les figures sont l'incarnation de paroles et non la personnification de sens. C'est pourquoi leur mise en jeu pose des questions de justesse (musicale) et non de vérité (normative).[1835]

III.B.2. Foules et doubles

L'évidement des personnages, qui se traduit différemment dans les pièces de cabarets et dans celles des Schwabinger Schattenspiele, peut se conjuguer avec des opérations inverses, d'amplification et de démultiplication, qui redimensionnent les figures. Dans plusieurs pièces du Chat noir, on observe une dilution du personnage dans des entités collectives qui l'annihilent ou le transcendent ; aux Schwabinger Schattenpsiele, l'identité des personnages peut être brouillée au point de se dupliquer.

Foules

Tout au long du XIXème siècle, peuples et foules ont fait l'objet d'un intérêt politique et théorique croissant, que ce soit d'un point de vue sociologique, philosophique, psychologique... Tantôt perçue comme une populace dangereuse ou une masse d'anonymes, tantôt comme une société hétérogène ou un peuple souverain, la multitude a suscité des discours opposés[1836] et l'enjeu de sa représentation a intéressé les romanciers, les peintres, les hommes de théâtre. Dans un article

---

avril 1895] Chez Lugné-Poe, la destitution du comédien en passe donc par une voix étouffée et une articulation affaiblie, qui ont pour vocation de rendre audible un mouvement d'abolition. Diction spectrale plus que chant régénéré : telle est la ligne de partage essentielle entre le comédien et les comédiennes. Le travail vocal n'est donc pas du tout le même, pas plus que la relation qu'il noue avec l'œuvre théâtrale. Jamais chez Lugné-Poe, semble-t-il, la destitution de la théâtralité ne se met au service d'une pure voix poétique. La voix spectrale de l'acteur n'a pas vocation de magnifier le Verbe ni de remettre au premier plan le mode lyrique au théâtre. Lorsque la presse parle de lui, en effet, c'est toujours d'un comédien qui interprète des *rôles*. » Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896), pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010, p. 81

[1835] Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*, *op. cit.*, p. 163-164.

[1836] « Associée à l'idée de souveraineté, la figure du peuple devient prestigieuse : on passe alors d'un mépris absolu à une sacralisation. L'homme du peuple est alors porteur d'un avenir meilleur ; en incarnant cet idéal de liberté, il accède au rang de héros. Cependant, cette figure souveraine cohabite avec celle d'un peuple sauvage, incontrôlable, qui émerge en 1793. Le XIXème siècle reçoit ce double héritage et doit gérer cette tension entre une figure à la fois porteuse d'espoir et menaçante. » Nathalie Jakobowicz, *1830, le peuple de Paris, révolution et représentations sociales*, Rennes, PUR, 2009, p. 23.

consacré à « la foule au Théâtre-Libre d'Antoine », Simona Montini montre que le traitement des foules au théâtre a sensiblement évolué : souvent représentée comme une masse compacte de second plan elle est devenue peu à peu un actant plus mobile et diversifié. Le drame historique mettait déjà en scène des foules mais celles-ci symbolisaient souvent l'unité nationale et n'existaient que dans un rapport dialectique avec le protagoniste principal. La scénographie réaliste de la troupe du duché de Saxe-Meiningen, dont les tournées frappèrent les esprits, puis le travail d'André Antoine à Paris avec le Théâtre-Libre, ont ouvert la voie à d'autres approches : la foule pouvait être traitée comme un actant de premier plan, en mouvement et composée d'individus divers, susceptible d'être au cœur de scènes à grand effet et exigeantes du point de vue de la mise en scène[1837].

Concernant les spectacles d'ombres de figures, les silhouettes collectives, depuis le XVIIIème siècle, étaient surtout utilisées pour les défilés militaires. C'est à partir des pièces à succès du Chat noir que les scènes collectives et les cortèges de figures groupées s'imposèrent comme un lieu commun du théâtre d'ombres de figures, au-delà des pièces épiques. Magistralement déployées dans *L'Epopée*, ces figures groupées se distinguèrent graphiquement grâce au concours de dessinateurs et de peintres qui maîtrisaient parfaitement les lois de la perspective. Pour représenter les multitudes, les artistes du Chat noir ont exploité le schématisme des silhouettes susceptible de décupler l'effet de nombre et de masse. L'absence de visage permet notamment la fusion de plusieurs figures en une seule ; ce procédé, déjà utilisé par Christoph Breitruck pour ses fantassins[1838], fut accentué. Dans la presse, les chroniqueurs insistèrent à maintes reprises sur l'effet saisissant de ces scènes. Jules Lemaître décrivait ainsi en 1890 les derniers tableaux de *La Marche à l'étoile* :

> Et alors c'est l'étable divine, l'enfant auréolé qui repose dans la crèche, Marie et Joseph, le bœuf et l'âne, découpés comme des figures de vitrail et brillants d'un éclat de pierreries ; et, tout autour, à tous les plans, jusqu'aux plus lointains horizons, une immense multitude en prière... Et enfin, c'est le Golgotha ; la colline, au pied de laquelle fourmillent des têtes innombrables, détache sur le ciel couleur de sang sa crête sombre, où se dresse la Croix solitaire...[1839]

L'impossibilité de compter les figurants produit un effet de nombre : « C'est par une *Tentation de saint Antoine* en cent personnages que M. Henri Rivière avait commencé ses expériences. »[1840] De la même manière, au théâtre du Sapajou (mai-octobre 1896), le critique Paul Seippel soulignait la masse nombreuse et compacte de figurants, dans une pièce cette fois comique, militaire et politique :

[1837] Simona Montini, « La foule au Théâtre-Libre d'André Antoine (1887-1894), marée sournoise ou théâtre vivant ? », *Cahiers FoReLLIS*, 2015, en ligne [https://cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr:443/cahiersforell/index.php?id=275], consulté le 17 septembre 2024.
[1838] Christophe Breitrück, figures en carton aux jambes articulées (trois groupes de trois fantassins en marche), vers 1790, Münchner Stadtmuseum (fonds Sünching, boîte 4).
[1839] Jules Lemaître, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 13 janvier 1890.
[1840] [auteur inconnu] « Chronique », *Le Temps*, 23 décembre 1886.

> Pour la clôture, le Sapajou nous présente enfin une pièce à grand spectacle, dont l'auteur n'est autre que Godefroy lui-même : *Le Cortège de l'empereur Adrien*, venant inaugurer l'Exposition nationale. Nous renonçons à décrire ; c'est trop grand ! Aux sons des fifres et des tambours des milliers de figurants suivent le char triomphal. On remarque surtout un bouillant général caracolant sur son cheval noir ; des officiers de toutes armes, sauf les officiers de cavalerie, « attendu, dit le boniment, qu'ils ont tous donné leur démission ». Un conseil national, très empanaché, par la raison que « tous les députés sont devenus colonels et tous les colonels députés », puis une multitude obstruant l'horizon de ses masses profondes... « petite délégation de fonctionnaires fédéraux ». Comme on le voit, notre ami Sapajou a à ses heures, l'esprit frondeur ; sans cela, parbleu, il ne serait pas de Genève.[1841]

Au Chat noir, Henri Rivière représente aussi la foule de la ville moderne dans *La Rue* où, d'après un journaliste, « il n'y a pas moins de trois mille personnages »[1842]. Maurice Vaucaire dans *Le Carnaval de Venise* (créée au Chat noir, publiée en 1891) déplore la tristesse de cette multitude d'habits noirs (« paletots », « jaquettes », « pantalons », « chapeaux-melons ») et il oppose ces « exquis échantillons du goût démocratique » à la parade festive des masques dans une « Venise illuminée »[1843].

Les collectifs représentés sont de différentes natures. On retrouve les collectifs subdivisés (l'armée, les croyants), le collectif homogène et uni du peuple patriote, et celui également homogène mais grouillant de la foule urbaine. Dans *L'Epopée*, c'est un collectif hiérarchisé qui se succède au fil des tableaux. Le procédé du défilé permet de montrer les différents grades et régiments. Le passage ordonné des « cuirassiers », « carabiniers », « hussards », « dragons », « lanciers, « grenadiers à cheval », « artillerie », « maréchaux » aboutit, au sommet, à la figure impériale. En combinant une présentation en cortège et le recours à des figures groupées, Henri Rivière, dans *La Tentation de saint Antoine* (créée au Chat noir, publiée en 1888) et dans *La Marche à l'étoile* (1890), décuple l'attrait de la simple mise en série des figures. Le glissement des groupes derrière l'écran, en projetant un ruban d'ombres continu, devait créer un effet spectaculaire de multitude. Cela permet en outre de distinguer des sous-groupes au sein de la masse : « Les bergers », « Les soldats », « Les lépreux », « Les esclaves », « Les femmes », « Les rois mages », « Les pêcheurs » avant la scène à la crèche d' « Adoration ». L'approche apparaît totalisante : c'est l'ensemble de l'humanité croyante qui passe sous les yeux du public. Dans *La Tentation de saint Antoine*, le long cortège qui précède l'apparition de la reine de Saba n'est pas ainsi scindé : la coloration progressive des silhouettes crée une gradation mais l'avancée de la foule apparaît comme un glissement continu avant l'arrivée grandiose de la reine.

L'effet de profondeur produit par les figures de Caran d'Ache a durablement marqué les esprits et a beaucoup été imité. Caran d'Ache appliquait à ses silhouettes un procédé déjà éprouvé dans ses dessins :

[1841] Paul Seippel, « Causerie, le Sapajou », *Journal de Genève*, s*upplément du lundi publié pendant l'Exposition nationale*, 11 mai 1896.
[1842] [auteur inconnu] « Chronique », *Le Temps*, 23 décembre 1886.
[1843] Maurice Vaucaire (texte), Louis Morin (dessin), *Le Carnaval de Venise*, Paris, imprimé pour l'auteur, 1891, p. 8, 11.

> - Comment j'ai appris à dessiner ? Ma foi, c'est assez simple. En Russie. [...] J'allais souvent voir manœuvrer la cavalerie cosaque dans les steppes. On les découvre à perte de vue ; ils passent au triple galop, ils s'éloignent, ils se perdent, ne forment plus qu'un mince ruban noir à l'horizon.
> Cela a pu me donner quelque sens du mouvement ; je croquais cela tant bien que mal. Un jour, j'ai vu des chevaux lancés bride abattue, de front, arrivant sur moi. Oh! La place était fort intéressante au point de vue de l'étude des raccourcis... mais elle était pas mal critiquée au point de vue de la sécurité. Heureusement, un poteau était à proximité ; je me suis collé contre, me faisant le plus mince que je pouvais, et, sans perdre un détail, je me suis trouvé en pleine charge. Il a pu m'en rester quelque chose dans l'œil.
> Cependant, Caran d'Ache ne dessine pas tout d'abord ses personnages tels que le public les verra ; il s'en faut. Ses esquisses sont extrêmement curieuses et instructives : les grandes directions de mouvement sont dès l'abord indiquées d'une manière frappante, mais chaque partie des figures est tracée quasi-géométriquement. C'est une succession de cercles, d'ovales, de rectangles, de triangles s'emmanchant les uns dans les autres, et qui serrés de près finissent par donner le contour le plus animé et le plus exact.
> - Je voudrais, nous dit même l'artiste, qu'on apprit aux enfants à dessiner de cette façon géométrique, qu'on fit du dessin linéaire la base de leur éducation graphique.[1844]

Les silhouettes que Caran d'Ache a dessiné pour *L'Epopée* correspondent à cette description : schématisme induit par le primat de la ligne de fuite, diminution saisissante de l'enfilade de figures, composition géométrique suggérant un mouvement groupé, etc.[1845] Un mécanisme pouvait en outre mettre en mouvement toutes les figures simultanément. Le critique Jules Lemaitre les décrivait ainsi :

> Par l'exactitude de la perspective observée dans ses longues files de soldats, [Caran d'Ache] nous donne l'illusion du nombre, — et du nombre immense, indéfini. Par le mouvement automatique qui les met en branle, tous à la fois, il nous donne l'illusion d'une âme, d'une pensée unique animant des corps innombrables et, par la suite, — l'idée d'une force démesurée.[1846]

Dans un tableau intitulé « Le public idolâtre », Caran d'Ache représente le peuple qui communie autour de son empereur : l'alignement des armées laisse place au désordre joyeux suggéré par les détails qui émergent de la masse (chapeaux divers, mains et bras tendus...)[1847].

La variété de ces représentations sont à l'image des discours contraires que les multitudes suscitaient. S'y manifeste tantôt une nostalgie des âges guerriers et chrétiens, tantôt l'idéal patriotique du peuple fier et uni derrière ses héros, tantôt une vision critique de la foule urbaine et bourgeoise de l'époque moderne. Le théâtre d'ombres a offert un support propice à la représentation de ces collectifs divers, que ce soit pour les exalter ou les condamner.

[1844] [auteur inconnu] « Nos artistes, Caran d'Ache à son atelier », *L'Eclair*, 1er octobre 1890.

[1845] Voir par exemple les figures en zinc dessinées par Caran d'Ache pour *L'Epopée*, conservées au Musée de l'armée : « Voltigeurs » (voltigeurs sur quatre rangs, 19454-12), « Infanterie » (infanterie lors d'une revue, placé sur plusieurs rangs et au centre un drapeau, 19454-5), « L'attaque » (infanterie montant à l'assaut : un officier et trois rangs de fusiliers, 19454-75), « Sabre en main » et « Chargez ! » (cavalerie ennemie se préparant à charger, 19454-57).

[1846] Jules Lemaître, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 2 et 3 janvier 1887.

[1847] A nouveau, voir les figures en zinc dessinées par Caran d'Ache pour *L'Epopée*, conservées au Musée de l'armée, comme les deux suivantes (sans titre) : l'une représente Napoléon acclamé par la foule (19454-48), l'autre représente une foule d'où dépassent des hauts-de-forme et des bicornes et où des tonneaux et des escabeaux servent de promontoires (19454-91).

Soucieuse de refléter « la ligne la plus fine entre l'être et le paraître » [1848], l'approche des Schwabinger Schattenspiele, empreinte de psychanalyse et de théosophie, rend incertains les contours et l'unité des personnages : les êtres se dédoublent, communiquent grâce aux souvenirs et aux rêves...

Dans *Liebe* (annoncée pour la saison 1908-1909, non publiée) de Paula Rösler, les amants séparés ne sont l'un pour l'autre qu'une présence lointaine, une « douleur transfigurée »[1849], un reflet. Sans corps, sans poids, sans couleur, l'amante défunte laisse ainsi entendre et deviner sa présence :

[1848] « *Es spiegelt am reinsten die entmaterialisierte Welt der wachen Traüme, die feinste Linie zwischen Sein und Schein, es ist im eigentlichsten Sinn Romantisch.* » Programme des Schwabinger Schattenspiele pour la première saison 1907-1908, « Die günstige anerkennende Aufnahme… », Munich, 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele).

[1849] « LE JEUNE ROI.
Chez moi, ma reine m'attend.
Elle est sacrée pour moi.
Le pays qui m'appartient est vaste et riche...
LA JEUNE FILLE.
Je ne t'aime que plus pour ta souffrance
Et la mienne. Peut-être me donneras-tu un jour, ô un jour, la main
Et me salueras-tu comme une sœur, et moi te saluerai-je comme un parent
Quand mon âme, après le sang et le feu,
Te montrera plus sereinement
Comment elle t'a profondément reconnu.
LE JEUNE ROI.
Tu restes pour moi...
Il n'y aura pas de consolation sur ma terre,
Si ce n'est la chaude lueur de la patrie
Que donne l'amour,
Et ce qui te blesse
S'insère dans ma couronne, transfiguré. »
[*DER JUNGE KÖNIG.*
In meiner Heimat wartet meine Königin.
Sie ist mir heilig wert.
Weit liegt und reich das Land, das mir gehört...
DAS MÄDCHEN.
Ich liebe dich nur mehr noch um dein Leid
Und meines. Vielleicht giebst du mir einst, oh einst die Hand
Und grüsst als Schwester mich und dir verwandt
Wenn meine Seele spät nach Blut und Brand
Dir stiller zeigt, wie sie dich tief erkannt.
DER JUNGE KÖNIG.
Du bleibst für mich...
Es soll kein Trost auf meiner Erde sein,
Als nur der warme heimatliche Schein,
Den Liebe schenkt
Und was dich kränkt,
Fügt sich verklärt in meine Krone ein.] Paula Rösler, *Liebe, Ein Schattenspiel*, *op. cit.*, p. 3.

LE JEUNE ROI.
Cela fait longtemps que je n'ai pas été au bord de l'eau la nuit.
Il me semble à présent avoir perdu quelque chose ici.
Une boucle se referme gravement dans l'obscurité,
Après s'être ouverte légèrement dans la lumière du soleil. —
Les profondeurs en dessous de moi sont vertes et claires.
Au loin on y pleure [*ein Fernes weint*] douloureusement, — tendrement et doucement,
Comme si un cœur se tenait dans l'eau et se réjouissait.

LA JEUNE FILLE *(invisible sous l'eau, on n'entend que sa voix).*
J'entends.
J'entends, mon roi, mon bien-aimé et mon seigneur.
Comme un bain de lumière dans la nuit obscure
Est désormais le son familier de ta voix.
[...]

LE JEUNE ROI.
Suis-je le dernier à veiller ? —
Comme cette nuit est douce et étrange.
Il m'a semblé que l'eau reflétait une rose,
Tendre et blanche....
Le matin arrive bientôt.
La journée sera chaude.[1850]

Depuis ces limbes sous-marines, l'amante paraît au jeune roi comme une fleur blanche, un reflet, des palpitements mêlés aux sanglots, une présence lointaine [*ein Fernes*]. Inédite, cette pièce est parfois mentionnée sous le titre *Zwichenreich* [entre-deux]. Cet autre intitulé met davantage l'accent sur la porosité entre les deux mondes représentés, où la lumière et les sons circulent, où les morts et les vivants sont encore liés par l'attente et le désir, où la surface de l'eau est comme un écran qui laisse transparaître la figure de l'aimé(e).

[1850] « *DER JUNGE KÖNIG.* […]
Ich war schon lange nicht mehr Nachts am Wasser.
Nun ist es mir, als ob ich etwas hier verloren hätte.
Es schliesst im Dunkeln schwer sich eine Kette,
Die leicht im Sonnenschein begonnen war. —
Die Tiefe unter mir ist grün und klar.
Ein Fernes weint dort schmerzlich, — weich und sacht,
Als ob ein Herz im Wasser stünd und fröre.
DAS MÄDCHEN (unsichtbar unter dem Wasser, man hört nur ihre Stimme).
Ich höre.
Ich höre, mein König und mein Liebster und mein Herr.
Wie leuchtend badet sich in dunkler Nacht
Nun deiner Stimme tiefvertrauter Klang.
[…]
DER JUNGE KÖNIG.
Bin ich der Letzte, der noch wacht ? —
Wie süss und seltsam redet diese Nacht.
Es war mir so, als spiegelte im Wasser eine Rose,
Zärtlich und weiss....
Nun kommt der Morgen bald.
Der Tag wird heiss. » *Ibid.*, p. 6-7.

Les thèses psychanalytiques, telles qu'elles ont pénétré les cercles de Schwabing, notamment par l'intermédiaire du médecin Otto Gross, insistaient tout particulièrement sur le conflit entre l'être social et l'être intime :

> Gross considérait que la cause de la souffrance psychique était un « conflit intérieur » entre le « propre » et l'« étranger », dont il soulignait de plus en plus l'importance à mesure qu'il s'éloignait de l'école de Freud. « On constate, écrivait Gross, dans les profondeurs de l'intériorité humaine un conflit qui déchire l'unité psychique, on constate ce conflit en chaque homme, ce déchirement psychique traverse toute l'humanité, et ce constat conduit chacun à considérer sa propre souffrance comme inévitable, à considérer le conflit intérieur comme quelque chose de 'normal' ».[1851]

La portée révolutionnaire et anti-bourgeoise de l'approche d'Otto Gross a séduit la bohème, davantage que les médecins. Otto Gross cherchait les causes des troubles psychologiques, non seulement dans l'histoire individuelle (infantile) du patient mais aussi dans les déterminismes extérieurs ; il considérait l'inconscient comme individuel et collectif[1852]. C'est également sous cet angle que les Schwabinger Schattenspiele ont réinvesti le lieu commun de l'amour impossible : les personnages se dédoublent ou vivent hors d'eux-mêmes, ils ont des hallucinations ou perçoivent les disparus, parce qu'ils sont étrangers parmi les hommes. Néanmoins, les causes de séparation des amants n'étant jamais explicitées, les pièces sont délestées de tout discours politique explicite et hissent le conflit sur un plan plus spirituel, proche des thèses théosophiques et anthroposophiques.

Vormitternacht (publiée en 1907) est la pièce des Schwabinger Schattenspiele dans laquelle Alexander von Bernus travaille le plus la représentation de ces autres modalités de présence et de relation entre les êtres, au-delà des corps. Les deux amants y paraissent chacun sous trois formes : une ombre indéterminée qui surgit dans le vide, une ombre dédoublée (coprésence derrière l'écran de deux silhouettes plus ou moins opaques), une ombre noire identifiée (« Le malade », « La femme »)[1853]. L'identité et les liens entre ces figures se devinent peu à peu. Dans la première scène, les indications « *Umriss* » et « *Gestalt* » et le dialogue elliptique maintiennent le mystère :

> *La nuit avant minuit. Le vide. Les silhouettes d'un homme et d'une femme apparaissent soudainement.*
>
> LA FIGURE MASCULINE.
> Ici, tu es à nouveau à moi, entièrement à moi.
>
> LA FIGURE FEMININE.
> Nous nous retrouvons dans le même être.

[1851] Rolf Mader, « 'Wahnsinn im Sinne des Gesetzes', Otto Gross , Eine Liaison von Pyschoanalyse und Bohème », dans Helmut Bauer, Elisabeth Tworek (dir.), *Schwabing, Kunst und Leben um 1900 (2), Essays*, *op. cit.*, p. 208. L'auteur cite l'article Otto Gross, « Über Destruktionssymbolik », *Zentralblatt für Psychoanalyse und Psychotherapie*, n°4, 1914, p. 525-534.

[1852] Voir *loc. cit.*

[1853] Doris Wimmer, décor de la deuxième scène de « Vormitternacht » reproduit dans Alexander von Bernus, *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 98-99.

LA FIGURE MASCULINE.
Souviens-toi comment, dans un anneau étroit et dur,
Le corps étreignait le corps jusqu'à l'amertume ?

LA FIGURE FEMININE.
Je me rappelle — Cela fait si longtemps
Que la vie nous a séparés !

LA FIGURE MASCULINE.
Mais je ne t'ai jamais oubliée.

LA FIGURE FEMININE.
Je le sais bien.

LA FIGURE MASCULINE.
Seul mon corps t'a oubliée.

LA FIGURE FEMININE.
Et toi, mon sang.

LA FIGURE MASCULINE.
Le corps et le sang ne font qu'un — le papillon, le baiser et l'arbre
Habitent tous un seul soir.

LA FIGURE FEMININE.
Tu romps le charme mais moi, le temps me tient encore.

LA FIGURE MASCULINE.
Je pousse vers toi à travers le branchage du rêve.

Les figures disparaissent soudain.[1854]

[1854] « Vormitternacht. Die Leere. Der Umriss einer männlichen und einer weiblichen Gestalt tauchen plötzlich auf.
DIE MÄNNLICHE GESTALT.
Hier bist du wieder mein, ganz mein.
DIE WEIBLICHE GESTALT.
Wir einen uns im gleichen Sein.
DIE MÄNNLICHE GESTALT.
So lang — es war ein müdes Stück.
DIE WEIBLICHE GESTALT.
Nun fliesst das vordere Licht zurück.
DIE MÄNNLICHE GESTALT.
Denkst du noch wie im engen strengen Ring
Der Leib den Leib zur Bitternis umfing ?
DIE WEIBLICHE GESTALT.
Ich denk es noch — wie ist das nun so lang
Seit uns das Leben auseinander zwang !
DIE MÄNNLICHE GESTALT.
Doch ich vergass dich nie.
DIE WEIBLICHE GESTALT.
Ich weiss es gut.
DIE MÄNNLICHE GESTALT.
Mein Leib vergass dich nur.
DIE WEIBLICHE GESTALT.
Und dich mein Blut.

On peine à discerner les contours et l'histoire de ces deux êtres. Les premières répliques énoncent d'abord au présent l'accomplissement de leur union, mais le chiasme que forment ensuite les deux répliques « Seul mon corps t'a oublié / Et toi mon sang » suggère la permanence d'une tension entre l'union présente et une désunion qui persiste. Les deux dernières répliques, reprises ensuite par le malade dans la deuxième scène et par la femme dans la troisième, permettent de comprendre que ces deux figures sont leurs doubles oniriques ou fantasmés, d'autant que la scène qui leur est à chacun consacrée commence par l'apparition de ces doubles :

> *La nuit avant minuit. Une chambre. Une porte à droite et à gauche, au milieu un lit, une armoire, des chaises. Sur le lit est allongé un malade dont le deuxième moi est apparu auparavant détaché du corps. Le malade est en proie à une forte fièvre. Au pied de son lit, tourné vers lui, immobile et fantomatique, flotte à nouveau la silhouette de son deuxième moi, presque comme son double. Il n'y a personne d'autre dans la chambre.*
>
> LE MALADE *(se redressant à moitié dans la fièvre, il mène une conversation confuse).*
> Bonjour ! D'où venez-vous ?
> Je suis ravi de vous rencontrer,
> Veuillez-vous asseoir.
> Je vous connais — qui êtes-vous au juste ?
> Ha ha ha, vous êtes moi ?
> Vous êtes très drôle, mon cher !
> Vous avez de la fièvre ?
> Vous voulez me soumettre une énigme :
> Qu'est-ce que la vie ?
> Je vous en prie, résolvez-la vous-même.[1855]

DIE MÄNNLICHE GESTALT.
Leib — Blut sind eines — Falter Kuss und Baum
Sie haben all in einem Abend Raum.
DIE WEIBLICHE GESTALT.
Du brachst den Bann, mich hält die Zeit noch fest.
DIE MÄNNLICHE GESTALT.
Ich dringe zu dir durch des Traums Geäst.
Die Gestalten verschwinden plötzlich. » Alexander von Bernus, « Vormitternacht, Ein Schattenspiel der Seele», *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 97-98.

[1855] « Vormitternacht. Ein Zimmer. Rechts und links eine Türe, in der Mitte ein Bett, Schrank, Stühle. Auf dem Bette liegt ein Kranker, dessen zweites Ich zuvor vom Leibe losgelost erschien. Der Kranke ist in schwerem Fieber. Am Fussende seines Bettes, ihm zugekehrt, regungslos und schemenhaft, schwebt wieder der Umriss seines zweiten Ichs, fast wie sein Doppelgänger. Sonst ist niemand in dem Zimmer.
DER KRANKE (sich im Fieber halbaufrichtend, führt wirre Zwiesprach).
Guten Morgen ! Wo kommen Sie her ?
Freut mich sehr,
Bitte setzen Sie sich.
Ich kenne Sie — wer sind Sie eigentlich ?
Ha ha ha, Sie sind ich ?
Sie sind sehr spasshaft, mein Lieber !
Sie haben wohl Fieber ?
Sie wollen mir ein Rätsel aufgeben :
Was ist das Leben ?
Bitte lösen Sie das selber. » *Ibid.*, p. 99.

Après l'état paradoxal de fusion et de séparation conjointement exprimé par les doubles dans la première scène, le malade, seul dans sa chambre, se scinde psychiquement. La composition du terme allemand « *Zwiesprach* » (formé à partir de « deux » [*zwei*] et de « parole » [*Sprache*]) souligne très explicitement le dédoublement qui s'opère et sa traduction dialogique. L'autodérision (qui se manifeste comme une dérision adressée à lui-même) accentue le caractère insaisissable du personnage, à la fois fiévreux et spirituel, ici et ailleurs. Un même dédoublement opère au début de la scène consacrée à la femme mais, cette fois, dans le silence. Son double fantomatique disparaît quand celle-ci se réveille :

LA FILLE.
Mère, tu as dormi fiévreuse et fébrile —
Et puis...

LA FEMME.
Continue.

LA FILLE.
Puis tu as aussi parlé en rêve.

LA FEMME.
J'ai parlé ? Qu'est-ce que j'ai dit ?

LA FILLE.
Je comprenais à peine :
D'un bonheur qui t'a échappé trop tôt...

LA FEMME.
D'un bonheur ?

LA FILLE.
Et d'un homme étranger.

LA FEMME.
Et il...?

LA FILLE.
Il est parti, tu l'as appelé douloureusement.

LA FEMME.
Va dormir et oublie, mon enfant, ce que j'ai dit.[1856]

[1856] « *DIE TOCHTER.*
Mutter, du schliefst sehr heiss und fieberhaft —
Und dann…
DIE FRAU.
Fahr fort.
DIE TOCHTER.
Dann sprachst du auch im Traum.
DIE FRAU.
Ich sprach ? Was sprach ich ?
DIE TOCHTER.

Le dialogue progressant, on glisse de l'indétermination de l'inconnu (« un homme étranger » [*einem fremden Mann*]) à la singularité absolue du bien-aimé : la question tronquée de la femme « et il... ? » est riche de sous-entendus. Le pronom masculin, ainsi redit par la femme, est référentiellement saturé et ne peut désigner que « lui ». Pour continuer à s'aimer, la folie de l'homme et le sommeil fiévreux de la femme parviennent à ménager dans l'espace-temps ordinaire d'autres lieux, aussi intimes qu'indéfinis, que l'auteur suggère en émaillant les dialogues d'allusions opaques, énoncées comme des évidences...

La démultiplication de la figure féminine dans *Der Blinde* (publiée en 1907) de Will Vesper prend également une dimension fantasmatique. Absente et omniprésente, unique et multiple, Arsina est l'ombre insaisissable et changeante de la pièce. Après la fillette et avant la mère berçant son enfant, la jeune femme qui passe hâtivement est un de ces doubles fuyants :

> *Une jeune femme et un homme passent.*
>
> LA FEMME.
> Comme le vent est frais ici.
>
> L'HOMME.
> Et comme la lune est pâle.
>
> LA FEMME.
> J'ai hâte de retrouver la chaleur de la chambre et le banc au bord du poêle. La forêt devient inquiétante.
>
> L'HOMME.
> Et comme tu es pâle.
>
> LA FEMME.
> La lumière est très blanche, la forêt est très blanche, le chemin et la terre sont blancs, c'est pourquoi je suis très pâle et toi aussi.
>
> L'HOMME.
> J'ai l'impression d'entendre sans cesse des pas derrière nous.
>
> LA FEMME.
> Les cerfs courent.

Ich verstand es kaum :
Von einem Glück, das dir zu früh zerrann…
DIE FRAU.
Von einem Glück ?
DIE TOCHTER.
Und einem fremden Mann.
DIE FRAU.
Und er ?
DIE TOCHTER.
Er ging, du riefst ihm schmerzlich nach.
DIE FRAU.
Geh schlafen und vergiss, Kind, was ich sprach. » *Ibid.*, p. 102-103.

L'HOMME.
Oh non, des pas lourds ; n'attendons pas.

LA FEMME *(précipitamment).*
Non, non, je ne peux plus attendre. Il ne faut pas me faire peur. Il est temps de rentrer à la maison. La mère attendra, le père grondera, et l'enfant pleurera.

Ils sortent.

LE FOU *(et l'aveugle comme précédemment).*
Si tu ne les entends pas, approchons-nous.
Bientôt Arsina viendra, bientôt tu y seras.

L'AVEUGLE.
Ah Arsina, pourquoi n'attend-elle pas ?
Si elle marche comme ça, on ne la rattrapera jamais.

Ils sortent.[1857]

La permanence du désir s'oppose au passage du temps que suggèrent les quatre figures féminines (une fillette, une épouse, une mère, une vieille femme qui allégorisent les âges de la vie). Aucune indication ne permet d'assimiler l'une d'elles à Arsina mais, après chaque passage, l'aveugle pose la même question : « Ah Arsina, pourquoi n'attend-elle pas ? » La scène finale est une déroutante scène de

[1857] « Eine junge Frau und ein Mann gehen vorüber.
DIE FRAU.
Wie kühl hier draussen der Wind weht.
DER MANN.
Und wie bleich der Mond ist.
DIE FRAU.
Ich freue mich auf das warme Zimmer und die Ofenbank. Es wird unheimlich im Wald.
DER MANN.
Und wie blass du bist.
DIE FRAU.
Das Licht ist so weiss, der Wald ist so weiss, der Weg und die Erde sind weiss, darum bin ich so blass und du auch.
DER MANN.
Mir ist, ich höre die ganze Zeit Schritte hinter uns.
DIE FRAU.
Die Rehe laufen.
DER MANN.
Nein, schwere Schritte ; wollen wir nicht warten.
DIE FRAU (hastig).
Nein, nein, ich kann nicht mehr warten. Du musst mir nicht Angst machen. Es ist Zeit, dass wir heimkommen. Mutter wird warten, Vater wird schelten, und das Kind weint.
(Ab.)
DER NARR (und Der Blinde wie vorher).
Hörst du sie nicht, komm wir find nah.
Bald kommt Arsina, bald bist du da.
DER BLINDE.
Ach Arsina, warum wartet sie nicht ?
Wenn sie so läuft, holen wir sie nie ein.
(Ab.) » Will Vesper, *Der Blinde, Ein Narrenspiel*, *op. cit.*, p. 10-12.

retrouvailles, entre l'aveugle qui croit à nouveau reconnaître Arsina et une vieille femme qui accepte d'attendre :

> UNE VIELLE FEMME *(sur sa canne).*
> [...]
> J'attends ? Je pars ? Qu'est-ce que ça peut faire.
> Je suis devenue si vieille que je peux attendre.
>
> L'AVEUGLE *(marche seul, en tâtonnant).*
> Ô félicité, je sens le cœur d'Arsina.
>
> *Rideau.*[1858]

La pièce s'achève sans que l'on sache si ces apparentes retrouvailles permettent effectivement à chacun de retrouver l'objet de son attente. Le brouillage de l'espace-temps accentue l'indétermination de ce dénouement, en empêchant de situer l'évènement et ses actants.

III.C. ...de l'espace-temps

III.C.1. Réminiscences et dilatations

Parmi les pièces créées au Chat noir (1886-1897), beaucoup déploient leur fable dans des espaces infinis. Certaines se présentent comme des traversées de désert : le désert d'Egypte dans *La Tentation de saint Antoine* ou dans *Le Sphynx*, le désert de Judée dans *La Marche à l'étoile* ou le Sahara dans *La Conquête de l'Algérie*. D'après les décors de *La Marche à l'étoile*, reproduits dans l'album publié en 1890, le ciel nocturne et le désert sont confondus en un seul fond bleu piqué d'étoiles. *Clairs de lune* et *L'Enfant prodigue* déclinent les paysages (forêts, rivages ou pleine mer, montagnes...), plusieurs tableaux du *Rêve de Joël* se déroulent dans le ciel et *L'Epopée* traverse les continents. Parmi ces pièces, mais aussi celles d'autres établissements apparentés au Chat noir, certaines proposent en outre des plongées spectaculaires dans le passé, des pharaons aux temps modernes dans *Le Sphinx* (créée au Chat noir en 1896) ; de la cité antique à la ville industrielle dans *Le Juif errant* (créée au théâtre Antoine en 1898), d'un âge mythologique à l'époque des cafés-concerts dans *La Chanson* (créée au Lyon d'or en 1892)... Le théâtre du Sapajou à Genève (mai-octobre 1896) a également présenté d'ambitieuses

---

[1858] « *EIN ALTES WEIB* (an der Krücke). […]
Wart ich ? Geh ich ? Was liegt daran.
Bin so alt geworden, dass ich warten kann.
DER BLINDE (geht allein, tastend).
O Seligkeit, ich spür Arsinas Herz.
Vorhang. » *Ibid.*, p. 13.

traversées de l'Histoire, des Helvètes aux généraux Dufour et Herzog dans *L'Armée suisse à travers les âges*, et des chasseurs cueilleurs à Bonaparte dans *Le Saint-Bernard*. L'extension spatiale ou temporelle des chronotopes — qui décuple la grandeur épique, le lyrisme ou les stases contemplatives — n'est pas toujours aussi univoque et peut être contrebalancée par un resserrement : un arrêt dans l'espace, une interruption du temps. Ces mises en tension de l'espace-temps résultent de procédés spécifiques qui se sont systématisés après le Chat noir.

Malgré un empan temporel considérable, certaines pièces ont un ancrage spatial unique. *Le Sphinx* (créée en 1896) est l'exemple le plus abouti de ce décrochage. Le poème chanté prend la forme d'un éloge adressé au monument antique : « Ô grand Sphinx, chaque nuit on dit que... »[1859] Le poète y raconte une légende d'après laquelle, à la tombée de la nuit, le Sphinx verrait défiler à ses pieds tous les peuples qui ont fait l'histoire du Levant. Tableau après tableau, le poète évoque ces apparitions nocturnes, reparcourant ainsi des siècles d'Histoire, depuis les pharaons de l'Ancien Empire à Napoléon, en passant par les Assyriens, les Perses, les Grecs, les Romains, les Arabes, les Chrétiens, etc. Le récit de la légende laisse ensuite place aux regrets. Le poète dit regretter la grandeur épique de ces peuples antiques avant de s'abandonner à des considérations eschatologiques, en annonçant la survie du Sphinx après l'Apocalypse. Le monument millénaire reste en arrière-plan, du début à la fin de la pièce. Jules Cougnard dans *Le Saint-Bernard* (créée au Sapajou en 1896) reprend le même procédé : un lieu unique, le col du Saint-Bernard, sert de cadre à la représentation de figures du passé. S'adressant directement au lieu (« ô montagne immense et solennelle »[1860]), le poète raconte l'histoire de la région, depuis les premiers chasseurs jusqu'au passage des armées de Bonaparte. Le poème commence le jour où le silence des cimes est rompu par l'irruption des premiers nomades. Il se poursuit avec le fracas des guerres qui ont marqué l'histoire de l'Europe (Hannibal, l'empire romain, Attila, Marignan) puis célèbre l'arrivée du moine et l'établissement du refuge. La retraite des soldats suisses face aux troupes de Bonaparte annonce le tableau final où sont célébrées la paix et la charité. D'après les décors reproduits dans l'album, la vallée et les cimes servent de fond à la majorité des tableaux. Cet ancrage spatial qui est aussi énonciatif permet à ces pièces d'échapper au simple récit historique illustré : les peuples et les armées apparaissent comme des réminiscences ou des fantômes dont les voix et les ombres hantent encore les lieux. Les poèmes, ponctués d'apostrophes, s'apparentent à des invocations magiques faisant ressurgir d'un passé plus ou moins légendaire des défilés de héros, de saints, de peuples et d'armées.

[1859] Georges Fragerolle (texte et musique), Amédée Vignola (dessin), *Le Sphinx*, *op. cit.*, p. 7.
[1860] Jules Cougnard (texte), Eugène Raymond (musique), Henri van Muyden et Henri Forestier (décors et ombres), *Le Saint-Bernard, pièce lyrique en douze tableaux*, *op. cit.*, p. 2.

Dans *La Chaîne d'amour*, Gabriel Montoya reprend ce modèle mais en situant sa chaîne onirique sur un fond céleste, ouvert et abstrait. L'ancrage est essentiellement énonciatif puisque c'est à travers l'œil du poète que l'on voit défiler les différents couples :

> Dans la brise d'été qui penche au bord des eaux
> L'herbe folle et la tige frêle des roseaux,
> J'entends de suaves musiques,
> Et c'est le bruit, par mille échos répercuté,
> Des baisers échangés de toute éternité
> En dépit des métaphysiques.
>
> Et, tandis que je laisse errer mes yeux perdus,
> J'aperçois, tournoyant en des vols éperdus,
> Les bras passés aux tailles souples,
> Ceux de qui la mémoire a fait le nom plus beau,
> Malgré le temps et la poussière du tombeau :
> La chaîne amoureuse des couples.
>
> Dans un nuage d'or et de pourpre enflammés,
> Sous le ciel d'Orient où fusent des éclairs,
> Le tourbillon des Dieux suit la torche acclamée
> D'Eros, dieu d'amour aux yeux clairs.
> C'est d'abord Jupiter qui las de son épouse,
> Veut l'amour de Léda [...].[1861]

Les ombres sont introduites comme des figures issues d'un passé que la mémoire enjolive, un passé légendaire qui mêle les mythes et l'histoire littéraire. A l'instar des pièces précédemment évoquées, l'artifice énonciatif permet de créer une brèche dans le lieu unique où s'ancre la parole poétique et qui sert de décor commun à l'ensemble des tableaux. Ces poèmes chantés qui oscillent entre la réminiscence, le songe et l'invocation magique, créent ainsi une dilatation de l'espace-temps qui accueille l'évocation nostalgique d'antans idéalisés.

A l'inverse, l'espace parcouru peut être très vaste et le cadre temporel restreint ou nettement circonscrit. Par exemple, dans *La Marche à l'étoile* (publiée en 1890), le cadre temporel est délimité par l'apparition de l'étoile et l'arrivée à la crèche (avant la prolepse que composent les deux derniers tableaux de la Passion : « Un jour hélas, des cris funèbres, / Sanglots traversant l'infini, / S'envoleront »). L'action du mystère se déroule donc en une nuit. Sur le même fond bleu, où le ciel étoilé se confond avec le sable ou la mer[1862], les bergers, les rois mages, les pêcheurs, les femmes, les lépreux, venus d'on ne sait où, semblent ainsi cheminer dans une immensité abstraite qui constitue

[1861] Gabriel Montoya (texte), Jules Bouval (musique), *La Chaîne d'Amour, pièce d'ombres*, Paris, Alphonse Leduc, 1898, p. 1-3.

[1862] Voir les décors de Henri Rivière des tableaux « L'étoile » et « Les pêcheurs » reproduits dans l'album Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *La Marche à l'étoile, mystère en dix tableaux*, *op. cit.*, p. 13 et 29.

néanmoins un espace commun. La nuit divine est suffisamment longue pour permettre à l'humanité de se réunir devant la crèche. Comme l'indique le poème d'ouverture, le temps est interrompu :

> Sur les Hébreux tombe la nuit profonde,
> La vie est suspendue, et la terre et la mer,
> S'endorment mollement sous le ciel calme et clair.[1863]

Clairs de lune (publiée en 1897) commence aussi par la tombée de la nuit. Celle-ci sera l'unique cadre temporel de la pièce[1864] durant laquelle toutes les figures, d'où qu'elles soient (depuis les monts, la campagne, la ville ou la mer), regardent le même astre. Dans les deux pièces, *La Marche à l'étoile* et *Clairs de lune*, le resserrement temporel se double d'une convergence des regards et d'une concentration thématique qui suspendent l'action et permettent la contemplation.

III.C.2. « Le monde dématérialisé des rêves éveillés »

Le monde immatériel et intermédiaire qu'entendaient représenter les Schwabinger Schattenspiele (1907-1912) fut tantôt celui de limbes indéfinis, tantôt celui de l'inconscient, souvent un peu des deux. On peut rappeler que techniquement le dispositif était le suivant :

> L'ouverture de la scène mesurait environ 1,20 m de long et 80 cm de haut. Elle était recouverte d'une toile huilée derrière laquelle les décors étaient fixés au moyen de charnières. La lumière était projetée sur la toile par une lampe à pétrole placée à l'arrière. J'ai choisi une lampe à pétrole parce que sa lumière fait ressortir les ombres de manière beaucoup plus intense. La salle de spectacle d'une capacité d'environ soixante personnes, toujours remplie, un ancien atelier de sculpture situé au 32 de la Ainmillerstrasse, était obscurcie pendant les représentations. Les ombres chinoises étaient guidées d'en bas au moyen de baguettes par deux joueurs assis sous le cadre de la scène surélevée de 1,50 m par rapport au sol de la salle, de sorte que les joueurs n'étaient pas visibles des spectateurs. Les narrateurs parlaient, à droite et à gauche, derrière la scène. L'accompagnement musical était assuré par une épinette et un violon ou une flûte. Le compositeur était le musicien Wilhelm Petersen, qui jouait également de l'épinette. Les ombres chinoises étaient en principe en noir et blanc, et tout effet de perspective était exclu.[1865]

Alexander von Bernus insiste : son théâtre d'ombres doit être sans couleur ni profondeur. Ce fond uniforme et abstrait a certainement incité les auteurs à imaginer des espaces-temps oniriques et indéfinis, symboliques ou transitoires.

[1863] Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *La Marche à l'étoile, mystère en dix tableaux*, *op. cit.*, p. 10.

[1864] « Dans la splendeur du soir s'est éteint le soleil, / Et jusqu'au retour du matin vermeil, / La lune règnera, souveraine maîtresse, / Flambeau sacré vers qui sont tournés tous les yeux. » Georges Fragerolle (texte et musique), Henri Rivière (dessin), *Clairs de lune, féerie en six tableaux*, *op. cit.*, p. 7-8.

[1865] *Alexander von Bernus, Dichter und Alchymist, Leben und Werk*, documents réunis et présentés par Franz Anselm Schmitt, *op. cit.*, p. 49.

La coloration et la modulation de l'éclairage sont des indications récurrentes dans les didascalies. Dans *Pan* (publiée en 1907), ces modulations suggèrent l'écoulement du jour, de l'aube à la pleine lune, ou signalent les apparitions, la présence d'êtres merveilleux :

> [Scène 1]
> *L'aube, le matin. A droite, un arbre, en dessous un banc de mousse. A gauche, un ruisseau et des fleurs. Le sol est recouvert d'une herbe fine et touffue. Pan surgit.* [...]
> *Il joue de la flûte, le jour rougeoie. Du ruisseau émerge une nymphe. De l'arbre sort une dryade. Des âmes de fleurs s'échappent des calices. Toutes ont des silhouettes humaines qui s'estompent vers le bas et semblent fantomatiques.* [...]
> *Les esprits se dispersent. Pan frappe une pierre avec son bâton. L'esprit du feu surgit.* [...]
> [Scène 2]
> *Entretemps, le couchant s'est nuancé de rouge. Les deux filles arrivent, elles se rendent chez la sorcière. Elles ont les cheveux détachés et sont en simple chemise. L'aînée porte sur sa poitrine la fleur qu'elle a cueillie au petit matin.* [...]
> *La scène reste vide pendant un moment. Puis, dans la profondeur du crépuscule, un château se dresse au bord du lac. Une étrange musique retentit. Le poisson, qui a retrouvé sa forme humaine à la demande du pêcheur, sort de l'eau — un prince richement paré passe à cheval. La musique s'éteint.* [...]
> [Scène 3]
> *Une clairière. Vers minuit. A gauche, sous les arbres, la cabane de la sorcière. Les fenêtres sont éclairées en rouge. A droite, une forêt dense. Au fond, à droite, on voit se dresser le mont du Diable. Sur le toit de la cabane, un chat est assis et hurle.* [...]
> [Scène 4]
> *Même tableau que pour la première scène, mais c'est la nuit, après minuit, et la pleine lune décline. La dryade, la nymphe et les âmes des fleurs retrouvent leur captivité.* [...]
> *Il* [Pan] *joue de la flûte pendant qu'il s'enfonce lentement dans l'eau. Alors qu'il a disparu depuis longtemps, la flûte résonne encore.*[1866]

Les variations de l'éclairage contribuent à créer l'atmosphère étrange et fascinante de la pièce. Le jour et la nuit de solstice y sont représentés comme un moment qui, bien que ponctué et délimité par la course des astres, paraît aussi irréel qu'un songe car il est un temps clos sur lui-même où le monde se métamorphose. Dans *Wegewart* (publiée en 1907), la coloration de la lumière perd toute fonction

---

[1866] Scène 1 : « *Morgengrauen. Rechts ein Baum, darunter eine Moosbank. Links Bach und Blumen. Der Boden ist mit dichtem feinem Gras bewachsen. Pan steigt auf.* » « *Er bläst auf der Flöte, der Tag rötet sich. Aus dem Bach steigt eine Nymphe. Aus dem Baum hebt sich eine Dryas. Den Blumenkelchen entschweben Blumenseelen. Alle tragen menschenähnliche Gestalt nach unten verschwimmend und wirken schemenhaft.* » « *Die Geister zerstreuen sich. Pan schlägt mit seinem Stab auf einen Stein. Der Feuergeist springt hervor.* » Alexander von Bernus, « Pan, Romantisches Schattenspiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 59, 60.
Scène 2 : « *Indessen hat der Abend sich leicht gerötet. Die beiden Mädchen kommen, sie gehen zur Hexe. Sie haben die Haare offen und sind im blossen Hemd. Die Ältere trägt die in der Frühe gepflückte Blume an der Brust.* » « *Die Szene bleibt eine Zeitlang leer. Dann hebt sich im tiefen Abendrot am letzten Rande des Sees ein Schloss empor. Es tönt eine fremde Musik. Der Fisch, der auf den Wunsch des Füchers wieder seine menschliche Gestalt bekam, entsteigt dem Wasser — ein reich geschmückter Prinz reitet vorüber. Die Musik verklingt.* » *Ibid.*, p. 78, 80.
Scène 3 : « *Eine Waldlichtung. Um Mitternacht. Links unter Bäumen die Hütte der Hexe. Die Fenster sind rot erhellt. Rechts dichter Wald, Im Hintergrunde rechts sieht man den Teufelsberg ansteigen. Auf dem Dach der Hütte sitzt ein Kater und schreit.* » *Ibid.*, p. 81.
Scène 4 : « *Das gleiche Bild wie bei der ersten Szene, doch Nachmitternacht und sinkender Vollmond. Die Dryas, die Nymphe und die Blumenseelen kehren in ihren Bann zurück.* » « *Er bläst auf der Flöte, während er langsam versinkt. Nachdem er schon lange nicht mehr sichtbar ist, tönt noch das Flötenspiel.* » *Ibid.*, p. 89, 94.

mimétique ; son intensification permet de ménager une pause symbolique, porteuse de la vision mystique de la pièce :

> *Elle* [la jeune fille] *s'enfonce, une fleur de chicorée sauvage s'élève. La lumière s'intensifie et prend peu à peu un éclat doré.*
>
> LA GLANEUSE *(passe).*
> Le blé est mûr et semble chaud,
> Bientôt tout sera récolté,
> Bientôt nous danserons la danse de la moisson,
> A qui vais-je donner ma couronne de fleurs ?
> [...]
> *La lumière rougeoie.*
> LE VIGNERON *(passe).*
> Maintenant, les feuilles tombent des branches nues et légères.
> Nous rentrons chez nous, portant dans nos mains
> Une abondante manne — tout maintenant se tait
> Et dort — le silence se fait sur tous les sentiers.
> [...]
> LA VIERGE MARIE *(passe).*
> Je viens du jardin céleste,
> Mon enfant rit dans la neige,
> Je m'en vais chercher pieds nus,
> Là où quelqu'un nous attendrait.
>
> Le monde est profondément voilé,
> Mais une lueur brillante
> Entre dans tous les cœurs,
> Car le moment est venu.
> [...]
> *Il fait tout à fait clair, comme au début. Le jeune garçon arrive* [...].[1867]

[1867] « Sie versinkt, eine Wegewartblüte steigt auf. Das Licht wird heller und bekommt allmählich einen goldenen Glanz.
ÄHRENLESERIN (geht vorüber).
Das Korn ist reif und giebt heissen Schein,
Bald wird es all geerntet sein,
Bald tanzen wir den Erntetanz,
Wen geb ich meinen Blumenkranz ?
[…]
Das Licht wird rötlich.
WINZER (geht vorüber).
Nun fällt das Laub von leeren leichten Zweigen.
Wir ziehen heim und tragen grossen Gegen
In unsern Händen — alles will nun schweigen
Und schlafen — stille wirds auf allen Wegen.
[…]
DIE JUNGFRAU MARIA (geht vorüber).
Ich komm aus dem himmlischen Garten,
Mein Kindlein lacht im Schnee,
Barfuss ich suchen geh,
Wo man auf uns mag warten.

Die Welt liegt tief verhüllet,

Les fonds monochromes, dorés puis rouges, avec le passage de la prose aux vers, signalent le caractère allégorique de ce triptyque qui symbolise le retour à la vie et opère un soudain changement d'échelle et de perspective, de l'éclosion de l'amour dans le cœurs des deux jeunes gens au cycle des saisons, de la glaneuse à la Vierge. Le retour à l'éclairage initial ne signale pas pour autant le retour à un espace-temps mimétique. L'attente de la fille-fleur dure un temps indéterminé, suffisant pour que le prince l'oublie, mais sans effet sur leur persistante jeunesse... De même, le réveil de la nature au début de la pièce semble succéder à un hiver sans fin d'où sortent hagardes les premières figures :

Un chemin entre des arbres en fleurs. Un bûcheron arrive.

LE BUCHERON.
Où suis-je donc ? La campagne s'étend, fleurie et lumineuse. Prairies et sources — fleurs et oiseaux — Suis-je perdu ? [...]

Un jeune berger arrive avec son troupeau.

LE BERGER.
Où suis-je ?

LE BUCHERON.
Pas loin de notre village. D'où venez-vous ?

LA FEMME.
Vous voulez un peu de pain ?

LE BERGER.
Du pain — du pain ? — D'où est-ce que je viens ?
Tout est vide,
Tout est noir.
Je suis allé dans la forêt,
J'ai été pris d'angoisse,
Je me suis senti si lourd.
Une voix chanta de douleur,
Les environs se sont étendus.
D'où viens-je ?[1868]

Doch geht ein lichter Schein
In alle Herzen ein,
Da nun die Zeit erfüllet.
[…]
Es wird ganz hell wie zu Anfang. Der Knabe kommt […]. » Adelheid von Sybel-Bernus, *Wegewart, Ein Märchenspiel*, *op. cit.*, p. 9-11.

[1868] « Ein Weg zwischen blühenden Bäumen. Ein Holzhacker kommt.
HOLZHACKER.
Wo bin ich denn ? Blühend und hell streckt sich das Land. Wiesen und Quellen — Blumen und Vögel — bin ich verwirrt ?
[...]
Ein jünger Hirte kommt mit seiner Herde.
HIRTE.
Wo bin ich hier ?

Cette temporalité irréelle emboîte les dimensions et les échelles, et crée des équivalences, entre d'une part l'hiver sans fin, l'oubli, le désespoir, et de l'autre, le printemps, la reconnaissance, la foi.

Dans *Der Blinde* (publiée en 1907), l'espace-temps est tout aussi insaisissable que symbolique et Will Vesper y imbrique des temporalités encore plus hétérogènes. La première intervention du fou signale d'emblée le caractère insituable de la pièce :

> LE FOU.
> Bonjour, bonne après-midi, bonsoir ou ce que vous voulez,
> Qu'est-ce qui vous hante, dans cette forêt, entre les fantômes de la nuit et les lutins ?
> Faites voir vos yeux, votre visage,
> Êtes-vous un homme ou non ?
>
> L'AVEUGLE.
> Votre voix, monsieur, ne m'est pas familière.
> Je suis perdu et étranger dans ce pays.
> J'ai voyagé pendant des heures dans la forêt.
> Je n'ai pas trouvé de maison ni de passerelle.
> Ne pouvez-vous pas m'indiquer, seulement de la main,
> Où je pourrais trouver des hommes, une ville et des terres cultivées ?
>
> LE FOU.
> D'où venez-vous, où allez-vous ?
>
> L'AVEUGLE.
> D'où je viens ? — D'où je viens ?
>
> LE FOU.
> — Et pour aller où ?
>
> L'AVEUGLE.
> Je ne sais même pas où je suis.
> Mais écoutez, vous arrivez de là-bas ;
> N'avez-vous pas vu passer une femme ?[1869]

HOLZHACKER.
Nicht weit von unserm Dorf. Wo kommt Ihr her ?
FRAU.
Wollt Ihr ein wenig Brot ?
HIRTE.
Brot — Brot ? — Wo komm ich her ?
Alles ist leer,
Alles ist Dunkelheit.
Ich bin in den Wald gegangen,
Da fasste mich, ein Bangen,
Da wurde ich mir so schwer.
Eine Stimme sang von Leid,
Nah wurde weit —
Wo komm ich her ?
(Ab.) » *Ibid.*, p. 3-5.

[1869] « *DER NARR.*
Guten Morgen, Tag, Abend oder was ihr wollt,
Was geistert ihr hier im Wald zwischen Nachtspuk und Kobold ?

Le personnage traversera le bois, pendant un temps incertain, peut-être quelques heures, peut-être une vie entière comme le suggère symboliquement le vieillissement des figures féminines. L'aveugle pourtant semble figé dans l'intensité présente de son désir. Le personnage cherche inlassablement, répète les mêmes questions, et porte en lui l'image éternelle de la femme perdue. L'éclairage indiqué par la didascalie initiale reste inchangé tout au long de la pièce.

Dans *Heiliges Spiel* [jeu sacré] (publié en 1910), Alexander von Bernus exploite de manière évidente la proximité avec l'icône, en particulier dans les deux premières scènes. Les figures bibliques y semblent figées, ancrées dans l'instant lyrique de l'Annonciation ou de la prière, et éclairées par une lumière dorée : Marie paraît d'abord « endormie sur le lit », alors qu' « il tombe une pluie d'or », puis « agenouillée au soleil »[1870]. Dans les icônes, le fond doré signale le caractère sacré de l'image, support de la prière et de l'élévation de la pensée vers Dieu, et non objet de contemplation en soi. Alexander von Bernus se réapproprie le mystère de cette troisième dimension. Dans la dernière scène, il crée une mise en perspective originale de l'étoile divine, successivement décrite sous trois angles. Joseph l'évoque d'abord ainsi :

> Marie, alors que je cherchais
> Du bois dans la cour,
> Le ciel me parut étrangement proche
> Comme en lévitation,
> A la porte se dressait
> L'étoile la plus brillante,
> Et plus haut j'entendis des chœurs
> Qui louaient Dieu l'Éternel.
> De mille et une notes

Lasst sehen — was macht ihr für Augen, was macht ihr für ein Gesicht,
Seid ihr ein Mensch oder seid ihr nicht ?
DER BLINDE.
Eure Stimme, Herr, ist mir nicht bekannt.
Ich bin verirrt und fremd in diesem Land.
Im Walde reist ich schon viele Stunden Wegs.
Kein Haus hab ich gefunden und keinen Steg.
Könnt ihr mir nicht weisen, nur mit der Hand,
Wo finde ich Menschen, Stadt und bebautes Land ?
DER NARR.
Wo kommt ihr her, wo wollt ihr hin ?
DER BLINDE.
Her komme ich ? — Her komme ich ?
DER NARR.
— Und hin ?
DER BLINDE.
Weiss ja nicht einmal, wo ich bin.
Aber hört, ihr kommt von dort herüber ;
Ging euch nicht eine Frau vorüber ? » Will Vesper, *Der Blinde, Ein Narrenspiel*, *op. cit.*, p. 6-7.

[1870] « *Maria liegt schlafend auf dem Lager. Es fällt ein goldner Regen.* »
« *Maria in der Sonne hingekniet* [...]. » Alexander von Bernus, « Heiliges Spiel», *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 118, 119.

Chaque nuage était plein
Et contenait ce gémissement
Jailli de l'abîme.
Je ne pouvais rien discerner,
Je ne voyais que les bergers
Le feu brûlait encore,
Puis le vent s'est mis à souffler,
Emportant avec lui le son
Mais comme si elle avait été cachée
Au-dessus du toit de l'étable,
L'étoile est restée et brille encore.[1871]

Ce sont ensuite les bergers qui, à leur tour, décrivent leur perception de l'armée céleste et de l'étoile :

Nous, les bergers, nous arrivons
Du tertre et du coteau,
Une étoile resplendit
Avec un son rare.

Nous nous sommes couchés près du feu
Nous veillions avec anxiété,
Nous n'étions pas rassurés
La nuit était agitée.

Et soudain, nous avons contemplé
Nous étions réunis, émerveillés,
Dans l'azur éternel
Le Sauveur du monde.

Les armées célestes
Louaient ainsi
Celui qui nous apparaissait
Comme flottant dans l'apesanteur.

[1871] « *Maria, als ich eben*
Nach Holz im Hofe sah,
Erschien mir wie im Schweben
Der Himmel seltsam nah,
Am Tore stand erhoben
Der allerhellste Stern,
Und höher hört ich loben
In Chören GOTT den HERRN.
Von abertausend Tönen
War jede Wolke voll
Und rang mit einem Stöhnen
Das aus der Tiefe quoll.
Ich konnte nichts erkennen,
Nur wo die Hirten sind Sah ich
Noch Feuer brennen,
Dann aber kam ein Wind,
Der trug die Flut des Schalles
Mit fort, doch wie versteint
Blieb überm Dach des Stalles
Der Stern noch stehn und scheint. » *Ibid.*, p. 122-123.

Le sens est voilé,
Mais le mot reste :
Que Dieu soit célébré,
Celui qui s'incarne aujourd'hui.

Il grandit et il agit
Apparition bénie
Transformé en étoile,
Il est apparu en un.

Il s'éleva et se répandit,
Puis il tomba, et ....
Le ciel s'est refermé,
C'est ici qu'il atteignit sa fin.[1872]

Contrairement à Joseph ou aux bergers, Marie n'a pas vu l'étoile mais elle l'a intimement ressentie :

MARIE.
Ô merveilleux ! La même chose
S'est produite ici et je l'ai entendue

[1872] « *Wir Hirten wir kommen*
Von Halde und Hang,
Ein Stern ist entglommen
Mit seltenem Klang.

Wir lagen am Feuer
Zu ängstlicher Wacht,
Es war nicht geheuer
Es wogte die Nacht.

Da plötzlich erschauten
Wir staunend gesellt,
Im ewig Umblauten
Den Heiland der Welt.

Die himmlischen Heere
So priesen sie Ihn,
Der wie ohne Schwere
Uns schwebend erschien.

Der Sinn ist verschleiert,
Das Wort aber bleibt :
Der GOTT sei gefeiert,
Der heut sich verleibt.

Er wächst und er handelt
Beseligten Scheins. —
Zum Sterne verwandelt
Erschien er mit eins.

Und hob und ergoss sich,
Dann fiel er und fiel....
Der Himmel verschloss sich,
Hier fand er sein Ziel. » *Ibid.*, p. 124-125.

Dans tout le royaume des cieux
Au-dessus et au-dessous de moi.

L'étoile et tout le reste
M'enveloppaient de toutes parts,
Le même vent l'a fait disparaître,
C'est alors que tu es entré.

JOSEPH.
Comment as-tu pu la voir ?
Tu n'es pas sortie.

MARIE.
Je ne sais pas comment cela s'est produit,
Cela venait du cœur.
Je ne me souviens pas non plus de l'étoile
Je ne discerne plus rien ici,
Je ne sens que quelque chose de lointain
Une lueur dans mes cheveux.
Et perdue en moi-même
Je comprends et je vois maintenant :
L'enfant que j'ai mis au monde
Règne au-dessus de nous.[1873]

En restituant ainsi le surgissement de l'étoile à travers différents regards, du plus lointain au plus proche, Alexander von Bernus réécrit l'épisode biblique en approfondissant l'expression du trouble, au niveau spirituel et sensoriel : l'évidence et l'inquiétude se mêlent (« Et perdu en moi-même / Je comprends et je vois maintenant », « Le sens est voilé / Mais le mot reste »), la perception de l'espace est bouleversée (« Le ciel me parut étrangement proche », « L'étoile et toutes ces

[1873] « *MARIA.*
O wunderbar ! Das gleiche
Geschah und hört ich hier
Im ganzen Himmelreiche
Über und unter mir.
Der Stern und alles dieses
Umfloss mich aus und ein,
Der gleiche Wind verblies es,
Da tratest du herein.
JOSEPH.
Wie konntest du es sehen ?
Du kamst ja nicht hinaus.
MARIA.
Ich weiss nicht wies geschehen,
Es ging vom Herzen aus.
Auch werde ich des Sternes
Nun nicht mehr hier gewahr,
Ich fühle nur ein fernes
Geleucht in meinem Haar.
Und in mich selbst verloren
Versteh und seh ich jetzt :
Das Kind das ich geboren,
Ist über uns gesetzt. » *Ibid.*, p. 123.

choses / M'enveloppaient de toutes parts »), les lois physiques ne sont plus opérantes (« Celui qui nous apparaissait / Comme flottant dans l'apesanteur », « Comment as-tu pu la voir ? / Tu n'es pas sortie »), les sens se confondent (« Une étoile s'est échappée / Avec un son rare », « Je ne sens que quelque chose de lointain / Une lueur dans mes cheveux »).

L'action peut aussi prendre place dans des lieux ordinaires où les personnages se projettent vers d'autres espaces-temps. *Vormitternacht* (publiée en 1907) d'Alexander von Bernus se déroule dans une « chambre » [*ein Zimmer*] puis dans un « salon » [*ein Wohnzimmer*] ; la didascalie initiale de la saynète *Der Dichter* [le poète] (publiée en 1907), du même Alexander von Bernus, décrit un cadre naïvement bucolique : « Un lilas sur lequel chante un oiseau. En face, sur un banc dans l'herbe, le poète dort et rêve. »[1874] Ces lieux génériques peu caractérisés sont les seuils d'un ailleurs onirique ou halluciné. Alité dans sa chambre où « il n'y a personne d'autre » [*sonst ist niemand*], le malade ouvre une fenêtre imaginaire par laquelle il perçoit, à travers une frondaison automnale, la femme aimée. Dans la scène suivante, au fond du salon où la femme se réveille, des rideaux sont entrouverts[1875]. Partiellement translucides, ces rideaux suggèrent visuellement la porosité du lieu et son statut symbolique d'espace intermédiaire. En sortant de son sommeil, la femme perçoit encore l'écho d'un appel et semble se situer à la lisère entre les souvenir, le rêve et l'éveil :

> LA FEMME *(à elle-même).*
> Comme c'est étrange de disparaître sans laisser de traces !
> Qu'est-ce que c'était ? Je ne peux que me souvenir :
> J'ai fait un rêve incompréhensible. —
> Oui une fois, la vie fut bordée de lumière,
> Je la voyais briller comme à travers un verre coloré.
> Cela fait si longtemps que j'ai oublié.
> Et pourquoi ce qui est loin est à présent plus proche ?
> Si je le revoyais soudain, aujourd'hui...
> Qu'est-ce que je raconte ? Il est temps de se reposer,
> Je veux...
>
> *Elle s'est levée et s'apprête à partir. Le simulacre de celui dont elle parlait est là, devant elle.*
>
> LA FEMME *(en criant).*
> D'où viens-tu ? Qu'est-ce que tu veux faire ?
> Mon Dieu ! Ne me fixe pas, dis seulement un mot !
>
> *Elle est retombée sur la chaise, l'apparition a disparu.*[1876]

[1874] « *Ein Fliederbaum auf dem ein Vogel singt. Gegenüber auf einer Bank im Grase schläft der Dichter und träumt.* » Alexander von Bernus, « Der Dichter, Ein Vorspiel », *Der Dichter, Ein Vorspiel ; Vormitternacht, Ein Schattenspiel der Seele*, Munich, Verlag der Schwabinger Schattenspiele, 1907, p. 3.

[1875] Dora Polster, Doris Wimmer, décor pour la troisième scène de *Vormitternacht*, reproduit dans Alexander von Bernus, *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 102-103.

[1876] « *DIE FRAU* (zu sich).
Wie sonderbar, so spurlos zu zerrinnen !

Les premières questions que la femme se pose à elle-même semblent amorcer une prise de conscience et une ressaisie rationnelle de la situation (« Qu'est-ce que je raconte ? Il est grand temps de se reposer » [*Was rede ich ? Es ist längst Zeit zu ruhn*]) mais le personnage glisse très vite des dernières impressions rêvées à l'hallucination. Elle semble ici et ailleurs, à la croisée des souvenirs et de son désir présent : « Si je le revoyais soudain, aujourd'hui...» [*Wenn ich ihn heute plötzlich, wiedersähe…*]. Les coordonnées spatiales et temporelles sont inversées : « Et maintenant — pourquoi ce qui est lointain devient-il proche ? » [*Und nun — was rückt das Ferne in die Nähe ?*]. La métaphore du verre coloré auquel la femme compare le filtre mémoriel renforce la symbolique du seuil, comme si le salon était circonscrit par des écrans psychiques sur lesquels et à travers lesquels les réminiscences et les fantasmes apparaissaient. Les deux amants en sursis semblent ainsi se situer dans l'antichambre du « vide » [*die Leere*] suggéré dans la première scène.

Sous forme d'allégorie métapoétique, la saynète *Der Dichter* [le poète] est une application exemplaire de la ligne esthétique explicitée dans les premiers programmes du théâtre :

> Mais le caractère particulier et profondément émouvant du théâtre d'ombres se situe entièrement ailleurs, entièrement dans l'âme. Il reflète, de la manière la plus pure, le monde dématérialisé des rêves éveillés, la ligne la plus fine entre l'être et le paraître, il est romantique au sens le plus strict du terme.[1877]

Der Dichter est une saynète qui représente précisément le glissement du rêve à l'éveil, l'état mi-conscient qui précède l'éveil, où la réalité pénètre le rêve et inversement. L'oiseau que le poète entend dans son sommeil appartient aux deux mondes : il est une sensation synesthésique dans le rêve, un être métamorphique au réveil. Son chant matinal pénètre d'abord le rêve du poète comme la

---

Was war es doch ? Ich kann mich nur besinnen :
Ich habe Unbegreifliches geträumt. —
Ja einmal war das Leben hell gesäumt,
Ich sah es schimmern wie durch farbnes Glas —
Das ist so lang, dass ich es ganz vergass.
Und nun — was rückt das Ferne in die Nähe ?
Wenn ich ihn heute plötzlich, wiedersähe…
Was rede ich ? Es ist längst Zeit zu ruhn,
Ich will...
Sie ist aufgestanden und im Begriff zu gehen. Da steht das Scheinbild dessen, von dem sie sprach, vor ihr.
Die Frau (aufschreiend).
Wo kommst du her ? Was willst du tun ?
Mein Gott ! Starr mich nicht an, sprich nur ein Wort !
Sie ist auf den Stuhl zurückgesunken, die Erscheinung erlosch. » *Ibid.*, p. 104.

[1877] « *Allein das Eigentümliche und tief Ergreifende des Schattenspiels liegt ganz wo anders, ganz im Seelischen. Es spiegelt am reinsten die entmaterialisierte Welt der wachen Traüme, die feinste Linie zwischen Sein und Schein, es ist im eigentlichsten Sinn Romantisch.* » Programme des Schwabinger Schattenspiele pour la première saison 1907-1908, « Die günstige anerkennende Aufnahme… », Munich, 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele).

lumière de l'aube ; à la fois doux et chaud, il est le présage d'un enchantement. Au réveil, il devient le porte-voix de la dernière femme rêvée :

> L'OISEAU. [...]
> Cui cui, cui cui
> Mon chant, mon chant
> L'accompagne comme un ourlet d'argent...
>
> LE POETE *(parlant en rêve).*
> Qui a appelé ? Qui a appelé ? Comme la lumière vient à moi !
> N'était-ce pas la voix du matin ?
> [...]
> Le même appel — doux son
> Ah, tu m'as quitté depuis si longtemps !
> Et voilà que tout à coup tu es là ?
>
> L'OISEAU.
> Cui cui, cui cui
> Maintenant passe, maintenant passe
> Un cortège. Le voilà proche.
>
> LE POETE.
> Son adoré, si chaud et doux,
> Que mènes-tu ici ? Un royaume de fées ?
> Es-tu vivant ? Pas de leurre ? Pas d'illusion ?
>
> L'OISEAU.
> Cui cui, cui cui
> Maillon après maillon
> Image après image, tout est à toi !
>
> *Le poète s'est redressé dans son rêve et s'est tourné vers un cortège qui passe en ombre chinoise et dont il accompagne les apparitions changeantes d'exclamations.*[1878]

[1878] « *DER VOGEL.* […]
Ziküt ziküt
Mein Lied, mein Lied
Begleitet ihn wie Silbersaum...
DER DICHTER (im Traume sprechend).
Wer rief ? Wer rief ? Wie wird mir licht !
Wars ihre frühe Stimme nicht ?
[…]
DER DICHTER.
Es rief schon wieder — süsser Klang
Ach dir verliessest mich so lang !
Und sieh, mit einmal bist du da ?
DER VOGEL.
Ziküt ziküt
Nun zieht, Nun zieht
Ein Zug vorbei und sie ist nah.
DER DICHTER.
Geliebter Ton, so warm und weich,
Was führst du her ? Ein Feenreich ?
Bist du belebt ? Kein Lug ? Kein Schein ?

Parmi les figures qui composent la farandole onirique, la dernière femme réveille le poète puis disparaît avec les autres. Après l'envol de l'oiseau, elle réapparaît devant le poète éveillé :

> *Le poète secoue alors le tronc. L'oiseau s'envole et devant le poète se tient la belle figure féminine qui l'a embrassé en rêve.*
>
> LE POETE.
> Ô miracle ! Ô Amour ! Qui es-tu, parle ?
>
> LA METAMORPHOSEE.
> Je suis à toi, à toi, par toi et pour toi !
> Et ce que j'ai chanté, ce que tu as rêvé,
> Ton âme en a fait un chant. [1879]

Sous forme de saynète allégorique, ce bref manifeste poétique entretient la confusion entre la femme et l'oiseau, le chant et le rêve ; cet amalgame renvoie symboliquement à la matière poétique que le théâtre d'ombres doit mettre en forme.

Dans son deuxième préambule métapoétique, Alexander von Bernus apporte encore davantage d'indications sur le monde étrange et familier qu'il entendait représenter :

> Dans cette contrée du rêve
> Tout ce qui est proche est loin,
> Et tous les objets
> Sont libérés de leur poids.
>
> Les profondeurs s'ouvrent
> Au jeu insufflé,
> Pour refléter ce qui fuit,
> Le temps est sans but.
>
> Sur l'étendue circonscrite
> Des collines, des rochers et des rives
> Des prés, des buissons et des ruisseaux
> Le jour et la nuit ont été placés.

DER VOGEL.
Ziküt ziküt
Und Glied um Glied
Und Bild um Bild ist alles dein !
Der Dichter hat sich im Traume aufgerichtet und einem Zuge zugewandt, der schemenhaft vorüberzieht und dessen wechselnde Erscheinungen er mit Ausrufen begleitet. » Alexander von Bernus, « Der Dichter, Ein Vorspiel », *Der Dichter, Ein Vorspiel ; Vormitternacht, Ein Schattenspiel der Seele*, Munich, Verlag der Schwabinger Schattenspiele, 1907, p. 3-4.

[1879] « Da rührt der Dichter an den Stamm. Der Vogel fliegt herab und vor dem Fichter steht die schöne weibliche Gestalt, die ihn im Traume küsste.
DER DICHTER.
O Wunder ! O Liebe ! Wer bist du, sprich ?
DIE VERWANDELTE.
Dein bin ich, dein eigen, durch dich für dich !
Und was ich gesungen und was du geträumt,
Das hat deine Seele zum Lied gesäumt. » *Ibid.*, p. 6.

Nous voyons le monde se transformer
En une étoile étrange,
Nous marchons, nous sommes debout, nous agissons
Et nous sommes loin de nous-mêmes.

Et nous flottons comme dans un bateau
Tout près de notre propre vie
Et nous nous réveillons
A la dernière lumière. —

Et ce qui nous entoure
Se dissout et devient conscient,
Un arc-en-ciel redescend
Vers notre désir éclatant.[1880]

Parfois récité comme prologue[1881], ce poème est un condensé des stylèmes d'Alexander von Bernus. La mise en abyme du dispositif fait de tout ce qui le constitue (écran, ombres, figures, décors, lumière...)

[1880] « *In diesem Traumgelände*
Ist jede Nähe weit,
Und alle Gegenstände
Sind ihrer Last befreit.

Die Tiefen sich entriegeln
Dem hingehauchten Spiel,
Das Fliehende zu spiegeln,
Die Zeit ist ohne Ziel.

Auf die begrenzte Fläche
Sind Hügel, Fels und Belt
Und Anger, Busch und Bäche
Und Tag und Nacht gestellt.

Wir sehn die Welt sich wandeln
In einen fremden Stern,
Wir gehn und stehn und handeln
Und sind uns selber fern.

Und treiben wie im Nachen
Am eignen Leben dicht
Vorüber und erwachen
Im letzten leisen Licht. —

Und löst, was uns umzogen,
Sich auf und wird bewusst,
Fällt noch ein Regenbogen
In unsre laute Lust. » Alexander von Bernus, « Vorgedicht », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 1-2.

[1881] « Je termine ce paragraphe par le 'Préambule' de mes *Sept pièces d'ombres*, qui fut parfois prononcé comme prologue d'ouverture des Schwabinger Schattenspiele, afin de faire ressentir encore une fois l'atmosphère de ce théâtre d'ombres d'autrefois. » [*Ich schliesse diesen Abschnitt mit dem 'Vorgedicht' aus meinen* Sieben Schattenspielen*, das bei der Eröffnung der Schwabinger Schattenspiele als Prolog gelegentlich gesprochen wurde, um das Atmosphärische des Schattenspieles aus der Zeitenferne hier noch einmal anklingen zu lassen*] Alexander von Bernus, *Wachsen am Wunder, Heidelberg Kindheit und Jugend*, *op. cit.*, p. 174.

des réalités à la fois physiques et métaphysiques. L'image des « profondeurs [qui] s'ouvrent / au jeu insufflé » [*Die Tiefen sich entriegeln* / *Dem hingehauchten Spiel*] fait également écho au dévoilement invoqué par Pan au début de la pièce qui porte son nom : « Lève le voile / Qui recouvrait l'invisible. / Dévoile le ruisseau, la fleur et l'arbre [...]. »[1882] Double symbolique du montreur d'ombres, Pan révèle ce que les formes recèlent : « Ce que les formes piègent, / Est à nouveau libéré [...]. »[1883] L'ombre des objets émanerait de ce monde suprasensible que le théâtre dévoile : « Et ce qui nous entoure / Se dissout et devient conscient. » On retrouve également l'inversion des rapports spatiaux entre le « proche » et le « lointain » dont l'expression paradoxale a déjà été relevée dans les pièces *Heiliges Spiel* (publiée en 1910) et *Vormitternacht* (publiée en 1907). Symboliquement chargée, cette dichotomie en recoupe d'autres, comme celle entre l'immanence et la transcendance, le familier (l'intime, le propre) et l'étranger, le présent immédiat et le passé oublié ou refoulé. Pour Alexander von Bernus, ce « lointain », caché par l'écran et par les mots, serait consubstantiel à toute dramaturgie des ombres :

> Le nocturne, l'inquiétant, comme d'ailleurs le fantomatique, l'entre-deux, sont rendus plus crédibles par le théâtre d'ombres que par la grande scène, beaucoup trop réelle, alors que la nature du théâtre d'ombres a pour condition préalable la bidimensionnalité, qui fait apparaître, illusoire et onirique, le monde derrière les choses à la lueur de la lanterne magique. C'est pourquoi les paroles qui accompagnent l'action des ombres doivent être prononcées de manière presque exclusivement mélodramatique, comme si elles venaient d'un lointain inconnu.[1884]

[1882] « *PAN.*
Röte dich Johannistag !
Bereite die Feier
Und löse den Schleier,
Der auf dem Unsichtbaren lag.
Enthülle Bach und Blume und Baum,
erfülle dem Wachen im Flug den Traum,
Zeige freier
Das Sein im Schein,
Schlage den Funken aus dem Stein,
Bis die mondliche Mitternacht
Alle Flammen erlöschen macht. » Alexander von Bernus, « Pan, Romantisches Schattenspiel », *Sieben Schattenspiele*, *op. cit.*, p. 59.

[1883] « *Und wieder wird entbunden, / Was sich in Formen fing.* » *Ibid.*, p. 93.

[1884] *« Das Nächtige, Unheimliche, wie überhaupt das Schemenhafte, Zwischensphärische wird glaubhafter verlautbart und verbildlicht durch das Schattenspiel als durch die grosse Bühne, die viel zu real ist, während die Natur des Schattenspiels das Zweidimensionale zur Voraussetzung hat, das traumsichtig illusionär die Welt hinter den Dingen in dem Scheine der Laterna magica heranführt. Darum muss das dazu gesprochene Wort fast nur melodramatisch, wie weither aus einer fremden Ferne kommend, das beschattete Geschehen begleiten.* » Alexander von Bernus, *Wachsen am Wunder, Heidelberg Kindheit und Jugend*, *op. cit.*, p. 170-171.

IV. Reconfiguration

Au début du XXème siècle, deux évolutions menaçaient l'existence du théâtres d'ombres en Europe : l'une tendait vers le cinéma, l'autre vers la projection illustrative. Conjointement à d'autres dispositifs, le théâtre d'ombres a contribué à l'invention du vocabulaire cinématographique car il est techniquement confronté à des questionnements analogues concernant l'enchaînement des scènes, les rapports spécifiques qui se créent entre les corps et leur espace quand ceux-ci sont projetés sur un écran, l'utilisation de la couleur, le traitement de la parole... En outre, parmi les films pionniers du cinéma d'animation, certains partagent avec le théâtre d'ombres des modèles communs comme les « histoires sans paroles » et les dessins silhouettées. Emile Cohl par exemple, avant de réaliser ses premiers films d'animation, était un caricaturiste, familier du cercle des Incohérents ; il a signé des illustrations diverses dans la presse, sur des affiches et des invitations ; il a notamment illustré un livret d'ombromanie et une invitation à une séance d' « ombres chinoises »[1885]. Lotte Reiniger a fait quant à elle de la silhouette découpée l'unité élémentaire de son œuvre animée, offrant ainsi un prolongement inédit aux illustrations silhouettées de l'époque romantique (Karl Fröhlich, Paul Konewka...), dont elle a redéployé le raffinement et décuplé l'élégance expressive bien au-delà de l'illustration, dans un medium visuel autonome. Les lanternes magiques à double ou triple foyers ont aussi été un modèle commun, en matière de fondu enchaîné et de travelling, pour les théâtres d'ombres artistiques et le cinéma naissant. Pourtant, l'histoire du théâtre d'ombres et celle du cinéma se croisent sans se confondre. Les théâtres d'ombres n'ont effectivement plus de raison d'être si la différence de nature entre l'animation directe et vivante des ombres et la projection d'images-mouvements pré-enregistrées n'est plus suffisamment remarquable pour procurer un plaisir spécifique. La pérennité de ce genre de spectacle est donc menacée si cette différence n'est plus perçue ou si elle joue en sa défaveur par défaut de spectaculaire : la silhouette noire aux mouvements survoltés trouvait en effet dans ceux des dessins animés de redoutables concurrents. Le dispositif atteint aussi ses limites quand la narration ou le chant qui accompagnent les scènes rendent anecdotiques et illustratives les ombres de figures auxquelles de simples images projetées, entièrement colorées, semblent pouvoir se substituer. Si la texture de l'ombre n'est pas appréhendée comme une source expressive propre, elle devient illustrative et les mediums (images fixes, mouvantes, projetées, pantomimes...) interchangeables.

[1885] Il illustre par exemple un ouvrage d'ombromanie (*Ombromanie Rolland*, vers 1888). Voir à ce sujet l'article François Albera, « Émile Cohl, dans sa ligne, de la blague au trait », *1895, mille huit cent quatre-vingt-quinze*, décembre 2007, p. 240-257.

Malgré ce risque accru d'être toujours plus marginalisée, la pratique du théâtre d'ombres évolua très peu. Pendant la première moitié du XXème siècle, dans les pays européens principalement abordés jusqu'à présent, le dispositif le plus usuel, celui que l'on choisissait par défaut, maintenait une installation frontale, avec un écran et une source lumineuse fixes, qui garantissait l'invisibilité des manipulateurs et la translucidité de l'écran. Le théâtre d'ombres de figures, comme l'ombromanie et les ombres humaines, restait surtout très prisé des amateurs. C'est principalement la fabrication des silhouettes et leur manipulation qui évoluèrent, grâce à quelques artistes qui s'initièrent et firent connaître différentes techniques et traditions d'Extrême-Orient[1886]. Mais aucune approche fondamentalement nouvelle du théâtre d'ombres de figures, soucieuse de lui donner une place plus significative dans le champ dramatique de son temps, ne parvint à se démarquer.

Quelques artistes (des plasticiens, un cinéaste, un pédagogue, un écrivain) ont pourtant abordé le théâtre d'ombres de manière tout à fait singulière, bien que souvent très ponctuelle. Chacun a envisagé le théâtre d'ombres au prisme de projets réformateurs plus larges, celui du Bauhaus pour les uns, celui des mouvements de jeunesse ou du cinéma expressionniste pour d'autres, celui d'une œuvre déjà mûre et charnière dans l'histoire littéraire espagnole pour le dernier. Aussi diverses qu'éparses, ces initiatives ne concernent pas spécifiquement le théâtre d'ombres et ne portent pas d'ambition réformatrice pour l'art des ombres en particulier mais elles feront l'objet de ce dernier développement à double titre. Elles s'avèrent d'abord sensibles à certaines spécificités du théâtres d'ombres de figures car c'est précisément en identifiant et en accentuant ces propriétés (plastiques, symboliques ou dramaturgiques) que ces artistes entendaient redéfinir les contours de leur discipline et exposer des poétiques alternatives. Elles sont également symptomatiques du besoin latent de reconfigurer le dispositif usuel des théâtres d'ombres en l'adaptant aux attentes renouvelées du public, aux sensibilités et aspirations du siècle, seule condition pour lui donner une place plus importante dans le champ des pratiques théâtrales, légitimes et professionnelles.

IV.A. Les voies de l'abstraction

Aux confins des arts plastiques et performatifs, certains dispositifs ont emprunté les voies de l'abstraction où seuls les sons et la lumière colorée interagissent, où la projection d'ombres abstraites et animées est orchestrée par une dramaturgie sans texte ni figure... Au Bauhaus par exemple, entre 1922 et 1924, les *Farben-Licht Spiele* [jeux de lumière colorée] de Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965) et Kurt Schwerdtfeger (1893-1966) sont un exemple de reconfiguration radicale du dispositif

[1886] Voir à ce sujet la fin du premier chapitre, p. 247.

élémentaire du théâtre d'ombres qui conserve l'écran, démultiplie les sources de lumière et substitue à l'opacité et à la définition des figures, la variation continue des effets de réflexion et de réfraction des rayons, tantôt filtrés ou complètement obstrués, tantôt concentrés ou difractés, au moyen de pochoirs et de différents objets. Les sessions consistaient à réaliser en direct et au rythme d'un accompagnement sonore diverses compositions géométriques et chromatiques. Dans son article « Ni théâtre ni cinéma, les *Farben-Licht Spiele* au Bauhaus », Didier Plassard revient sur la genèse de ces spectacles en s'appuyant notamment sur les écrits de Ludwig Hirschfeld-Mack :

> C'est avec ce dernier [le sculpteur Josef Hartwig] que les deux jeunes gens [Ludwig Hirschfeld-Mack et Kurt Schwerdtfeger] décident de préparer, pour la Fête des lanternes du 21 juin 1922, un court spectacle d'ombres chinoises. Un détail fortuit (le changement d'une lampe à acétylène défectueuse) éveille soudain leur attention : « Il en résultait par hasard un dédoublement de l'ombre sur le papier translucide et, grâce aux lampes à acétylène de différentes couleurs, une ombre froide et une ombre chaude étaient visibles. L'idée vint aussitôt de doubler, de sextupler les sources lumineuses et de faire glisser devant elles des verres colorés. Ainsi avions-nous les bases d'un nouveau moyen d'expression. Mobilité des sources lumineuses colorées, mobilité des pochoirs. »
> Les *Farben-Licht Spiele*, qui naissent de cette découverte accidentelle, se présentent donc comme une sorte de théâtre d'ombres en négatif, où les formes se découpent non pas en plein mais en creux sur l'écran. Le spectateur voit apparaître, sur un fond noir, des « surfaces lumineuses jaunes, rouges, vertes et bleues », qui se déploient « par gradations organiquement déterminées depuis l'obscurité jusqu'à la plus grande intensité lumineuse ». Eclairées directement, par un jeu puissant d'ampoules qui fait songer certains à l'art du vitrail, ces formes cristallines sont exclusivement géométriques : points, lignes (droites, courbes, sinusoïdes) ou surfaces (disques, carrés, rectangles). En outre, « chacun de ces éléments peut être déplacé à n'importe quelle vitesse et dans n'importe quelle direction, il peut être agrandi ou rétréci, éclairci ou assombri, projeté avec des contours nets ou flous, il peut changer de couleur, s'interpénétrer avec une autre forme colorée, ce qui à l'endroit de la superposition produit un mélange optique (par exemple rouge et bleu font un violet). Un élément peut se développer à partir d'un autre, un point se transformer en ligne puis en surface ».[1887]

Comme l'indique Didier Plassard, ces *Farben-Licht Spiele* n'étaient alors considérés ni comme du théâtre, ni comme du cinéma : ils furent présentés à l'occasion d'un festival de théâtre à Vienne, dans des galeries ou lors de séances cinématographiques d'avant-garde. Si la manipulation humaine rappelle le théâtre d'ombres dont ils sont issus, ces spectacles abstraits délaissent l'ombre, comme indice du personnage, au profit du dialogue non référentiel, essentiellement esthétique et analytique, entre les variations chromatiques, géométriques, cinétiques et acoustiques, que conduit en direct la manipulation des lampes, des pochoirs et des accessoires.

Durant les mêmes années, entre 1922 et 1930, un autre membre du Bauhaus, Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), expérimentait sa sculpture mobile *Lichtrequisit* [accessoire de lumière][1888],

---

[1887] Didier Plassard, « Ni théâtre ni cinéma, les *Jeux de lumière colorées* au Bauhaus », dans Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Théâtre et cinéma années vingt, une quête de la modernité*, Paris, L'Age d'Homme, 1990, vol. 2, p. 31-32. Les citations de Ludwig Hirschfeld-Mack sont extraites de *Farben-Licht Spiele*, Weimar, 1925, p. 4, 1, 7-8 (dans l'ordre de mention).

[1888] C'est sous ce titre que l'installation est légendée dans l'essai de l'artiste, dans sa version anglaise, plusieurs fois rééditée avec des préfaces mises à jour par l'artiste pour chaque nouvelle traduction (Laszlo Moholy-Nagy,

qui brouille encore davantage la distinction entre le théâtre et le cinéma. Contrairement aux *Farben-Licht Spiele*, l'espace redevient primordial. L'installation en revanche échappe aux limites de la séance théâtrale ou cinématographique en proposant une expérience visuelle, optique et cinétique que Laszlo Moholy-Nagy décrivait ainsi :

> J'ai commencé à travailler sur une machine de démonstration lumineuse, un kaléidoscope spatial qui m'a occupé pendant de nombreuses années. Il s'agissait d'une structure mobile actionnée par un moteur électrique. Dans cette expérience, j'ai essayé de synthétiser des éléments simples par une superposition constante de leurs mouvements. C'est pourquoi la plupart des formes mobiles ont été rendues transparentes, grâce à l'utilisation de matières plastiques, de verre, de grillage, de treillis et de tôles perforées. En coordonnant ces formes de mouvement, j'ai obtenu des résultats d'une grande richesse visuelle. Pendant près de dix ans, j'ai planifié et lutté pour la réalisation de ce mobile, et je pensais m'être familiarisé avec toutes ses possibilités. [...] Le mobile a été conçu principalement pour voir des transparents en action, mais j'ai été surpris de découvrir que les ombres projetées sur des écrans transparents et perforés produisaient de nouveaux effets visuels, une sorte d'interpénétration dans un changement fluide. Les reflets des formes plastiques en mouvement sur les surfaces nickelées et chromées fortement polies étaient également inattendus. Ces surfaces, bien qu'opaques en réalité, ressemblaient à des feuilles transparentes lorsqu'elles étaient en mouvement. En outre, certains drapeaux transparents en treillis métallique, placés entre les plans de différentes formes du sol et du plafond, ont donné lieu à de puissantes illusions de mouvement irrégulier.[1889]

Laszlo Moholy-Nagy a également réalisé un film de quelques minutes pour capter ces modulations dont l'enchaînement, d'origine mécanique, était à ses yeux susceptible de s'organiser en séquences et donc de présenter une cohérence interne dans son déploiement :

The New Vision and Abstract of an Artiste, New-York, Wittenborn and Co., 1946, p. 80). Voir l'exemplaire conservé aux Harvard Art Museums (Laszlo Moholy-Nagy, *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*, 1930, sculpture en aluminium, acier, laiton nickelé, autres métaux, plastique, bois, avec moteur électrique, 151 x 70 x 70 cm, Harvard Art Museums).

[1889] « *Meanwhile I made sculptures from wood, glass, nickel-plated metal and other materials. I started also to work on a light display machine, a space kaleidoscope which occupied me for many years. It was a mobile structure driven by an electric motor. In this experiment I tried to synthesize simple elements by a constant superimposition of their movements. For this reason most of the moving shapes were made transparent, through the use of plastics, glass, wire-mesh, lattice-work and perforated metal sheets. By coordination of such elements of motion I obtained results that were visually rich. For almost ten years I planned and battled for the realization of this mobile, and I thought that I had familiarized myself with all its possibilities.* [...] *The mobile was designed mainly to see transparencies in action, but I was surprised to discover that shadows thrown on transparent and perforated screens produced new visual effects, a kind of interpenetration in fluid change. Also unexpected were the mirrorings of the moving plastic shapes on the highly polished nickel and chromium-plated surfaces. These surfaces, although opaque in reality, looked like transparent sheets when moving. In addition, some transparent wiremesh flags, having been placed between differently shaped ground and ceiling planes, demonstrated powerful, irregular motion illusions.* » Laszlo Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artiste*, New-York, Wittenborn and Co., 1946, p. 80-82.

> Mais lorsque l' « accessoire lumineux » a été mis en mouvement pour la première fois dans un petit atelier de mécanique en 1930, j'ai eu l'impression d'être un apprenti sorcier. Le mobile était si surprenant dans ses mouvements coordonnés et ses articulations spatiales de séquences d'ombre et de lumière que j'ai presque cru à la magie.[1890]

L'essai dont sont extraites ces lignes fait suite à une réflexion sur la « vision nouvelle » de l'homme moderne qui, selon Laszlo Moholy-Nagy, est fondamentalement cinétique. L'artiste – qui s'est pourtant intéressé aux nouveaux mediums, aux matériaux industriels, aux progrès techniques – convoque ici un imaginaire archaïque, celui de la sorcellerie et de l'étonnement enfantin. Sa sculpture mobile n'est pas sans faire penser aux lampes ornées et aux jouets optiques des siècles passés, où la rotation de figurines ou de frises illustrées permettait de projeter des ombres ou des images colorées. On peut par exemple songer au dispositif qu'évoquait, au XIème siècle, le théologien Ibn Hazm dans son *Kitābu l'aplāqi wassiyar* au détour d'une métaphore, ou bien celui que décrivait au XVIIème siècle un chroniqueur valencien à l'occasion de cérémonies religieuses[1891]. Plus tardivement au XIXème siècle, dans la région de Sebnitz en Saxe, un ouvrage artisanal comparable à ces dispositifs anciens était particulièrement apprécié : certainement dans le prolongement des crèches et des décorations de l'Avent, des lanternes rotatives et ouvragées étaient localement fabriquées pour décorer les maisons à l'occasion des fêtes en projetant des vignettes silhouettées[1892]. Le dispositif fait étonnamment écho aux grillages rotatifs de Laszlo Moholy-Nagy[1893] qui avait, plus largement à l'esprit, l'art antique des automates et ses diverses déclinaisons[1894]. Mais en substituant aux figurines ou aux frises narratives, la pure combinaison d'effets optiques dépourvus de couleur, Moholy-Nagy ne faisait ni du théâtre d'ombres mécaniques, ni du cinéma, ni de la sculpture... L'indécision du dispositif et de son devenir est

---

[1890] « *But when the 'light- prop' was set in motion for the first time in a small mechanics shop in 1930, I felt like the sorcerer's apprentice. The mobile was so startling in its coordinated motions and space articulations of light and shadow sequences that I almost believed in magic.* » *Loc. cit.*

[1891] Voir les citations et les commentaires de ces témoignages dans le développement « Premières traces : des dispositifs variés » du chapitre 1, p. 37 et suiv.

[1892] Voir par exemple celle conservée à Berlin, au Museum Europäischer Kulturen [musée des cultures européennes] (vers 1900, œuvre en papier, carton, métal et bois, 73,5 x 48 x 41 cm, I (53 Y) 17/1969) ; ou bien celle à Dresde du Museum für Sächsische Volkskunst [musée de l'art populaire de Saxe] (vers 1900, œuvre en carton, papier calque collé, bois scié, 114 x 48 cm, A 229).

[1893] Comparer une photographie de la sculpture mobile *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* / *Light Prop for an Electric Stage* faite entre 1922 et 1930 (tirage gélatino-argentique, 37 x 27 cm, conservé au Museum of Modern Art de New York, 296.1937) et une photographie d'une lanterne de jeu d'ombres de Sebnitz des collections (en ligne) du Museum Europäischer Kulturen ou du Museum für Sächsische Volkskunst, et, plus particulièrement, les fragments d'une ancienne structure (entre 1880 et 1940, fragments en bois scié, textile, corde nouée, 32 x 25 x 25 cm, G10836).

[1894] « L'histoire de la sculpture cinétique remonte à l'Antiquité, avec les premiers automatismes d'horlogerie grecque. En guise d'étape vers la sculpture cinétique de notre époque, on peut citer certains jouets, enseignes publicitaires, fontaines, feux d'artifice, etc. Ceux-ci contiennent souvent des suggestions d'expériences intéressantes. » [*The history of kinetic sculpture begins far back in ancient history, with the very first Greek clockwork automata. As a step toward kinetic sculpture in our own time, one may mention certain toys, advertising signs, fountains, fireworks, and the like. These often contain interesting suggestions for experiments.*] Laszlo Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artiste*, *op. cit.*, p. 49.

confirmée par les différents projets envisagés par l'artiste. Parfois intitulée « accessoire de lumière pour une scène électrique » [*Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*], l'installation fut intégrée à des projets de mise en espace, si ce n'est de scénographie, dont témoignent des aquarelles peintes au cours des huit années de recherches[1895]. En 1930, constatant l'échec de son installation, Laszlo Moholy-Nagy réalisa des photogrammes et un court métrage de six minutes, *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* [un jeu de lumière noir-blanc-gris], que d'aucuns considèreront comme du cinéma expérimental, et que l'auteur présentait comme une « image cinématographique » [*motion picture*][1896].

Indifférentes aux acceptions usuelles des disciplines artistiques et, à l'inverse, plutôt soucieuses d'en bouleverser les fondements, ces expérimentations reconfigurent le dispositif du théâtre d'ombres aux extrêmes marges du champ dramatique, polarisées par l'essor des techniques d'enregistrement et de projection. Elles ne sont pas complètement étrangères aux aspirations que purent avoir Ludwig Uhland et Justinus Kerner, qui rêvaient de « jeux optiques pour l'œil intérieur »[1897], mais elles en écartent toute composante littéraire : le mot n'entre pas dans l'équation synesthésique des *Farben-Licht Spiele*, qu'intéressent en premier lieu les correspondances entre l'image et le son, de

---

[1895] Deux collages, pareillement intulés *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* [accessoire de lumière pour une scène électrique], et datés de 1930, sont conservés à l'Université de Cologne. Ils témoignent de ces recherches. Voir Laszlo Moholy-Nagy, *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*, 1930, collages (impression lumineuse, encre, aquarelle et papier coloré sur papier), 65 x 50 cm / 60,5 x 59,5 cm, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln.

[1896] Laszlo Moholy-Nagy, *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau*, 1930, film 35 mm noir et blanc, silencieux, 6 minutes 34 secondes, conservé au centre Pompidou (AM 1986-F0335). Dans *Abstract of an Artist*, Laszlo Moholy-Nagy écrit, à propos de ce film : « Comme j'ai consacré beaucoup de temps à ce travail, j'ai trouvé quelque peu désolant que, pour la plupart des gens, la beauté d'un tel mobile et sa force de pénétration émotionnelle n'aient pas été perceptibles. Presque personne n'a pu saisir l'intelligence technique ou le potentiel de l'expérience. J'ai eu plus de succès avec une image cinématographique, *Light display black and white and gray*, que j'ai réalisée à partir du mobile en 1930. J'ai essayé d'en traduire le fonctionnement en intensité de lumière photographiée. » [*Since I gave much time to this work, I found it somewhat depressing that, for most people, the beauty of such a mobile and its emotional penetration had not been revealed. Almost no one could grasp the technical wit or the future promise of the experiment. I had more luck with a motion picture,* Light display black and white and gray*, which I made from the mobile in 1930. There I tried to translate its action into photographic 'light' values.*] Laszlo Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artiste*, *op. cit.*, p. 82.

[1897] « [...] et même si tes jeux d'ombres ne sont jamais effectivement représentés, ce qui est remarquable, c'est que, presque sans son intervention, les écrans de l'imagination sont déjà déployés devant le lecteur et les images colorées apparaissent, se transforment, disparaissent. Tu peux donc développer ces jeux au point de créer des compositions qui ne pourraient jamais être réalisées physiquement, c'est-à-dire par un joueur d'ombres, puisque seule l'imagination peut y parvenir. Des jeux optiques pour l'œil intérieur. Ce qui m'attire aussi dans ces jeux, c'est qu'ils ne se contentent pas d'imiter les mécanismes de la vie, mais créent par leur magie des rapports tout à fait nouveaux. » [*...wenn auch Deine Schattenspiele nie zur wirklichen Darstellung gelangen, gerade das trefflich ist, dass schon dem Leser fast ohne sein Zutun die Transparents der Phantasie aufgespannt werden, die Bilder koloriert erscheinen, sich verwandeln, verschwinden. Du kannst daher diese Spiele auch in solche Bildungen treiben, welche sich niemals physisch, d.h. von einem Schattenspieler bewerkstelligen liessen, wenn nur die Phantasie folgen kann. Optische Spiele für das innere Auge. Auch zieht mich das bei solchen Spielen an, dass sie sich nicht begnügen, die Mechanismen des Lebens nachzuahmen, sondern durch ihre Zauberei ganz neue Verhältnisse hervorbringen.*] Ludwig Uhland, « An Justinus Kerner, Tübingen, den 24[-27] Sept. 09 », *Werke*, édition établie par Walter Scheffler, Munich, Winkler, 1908, vol. 2, p. 491.

même qu'aucune parole ni aucune fable sous-jacente n'articulent entre elles les projections de la sculpture mobile de Moholy-Nagy. Ce dernier écrivait ne prendre en considération que « ses mouvements coordonnés et ses articulations spatiales de séquences d'ombre et de lumière ». Le théâtre d'ombres de figures pouvait-il, conjointement au succès croissant du cinéma et à la crise des arts mimétiques, se perpétuer sans se départir des figures ou de l'écran ?

IV.B. « Au-delà de l'écran »[1898]

Plus que jamais confrontés à la concurrence avec les autres mediums à écran, les artistes contemporains apportent des éléments de réponse, en particulier le metteur en scène de la compagnie italienne Gioco Vita, Fabrizio Montecchi :

> Aujourd'hui, nous pouvons dire que c'est grâce à la présence envahissante des modes d'expression qui reposent sur l'image à deux dimensions, comme le cinéma, la vidéo et les techniques digitales, que le théâtre d'ombres peut se libérer de sa hantise d'être un spectacle d'images. Quand, au XIXème siècle, la photographie fit son apparition sur la scène artistique, on a dit que c'était la mort de la peinture. Les impressionnistes répondirent qu'au contraire c'était un début, puisqu'ils pouvaient enfin commencer à peindre sans avoir à représenter le réel. On peut dire la même chose du théâtre d'ombres : il est enfin possible maintenant de recommencer à pratiquer une forme de théâtre dans laquelle l'ombre ne soit pas soumise à la seule logique de l'image, ni contrainte par les limites de la plus plate bidimensionnalité. Le théâtre d'ombres peut redevenir ce qu'il est, et libérer ainsi, grâce à l'ombre, toute sa puissance expressive et théâtrale.[1899]

Cette théâtralité, d'après Fabrizio Montecchi, réside dans les trois types de présence constitutifs du théâtre d'ombres :

> En réalité ce n'est pas un seul, mais trois types de présence que le théâtre d'ombres met en jeu. En effet, pour exister, l'ombre ne peut jamais faire abstraction ni du corps-objet duquel elle prend forme, ni du corps-animateur dont elle tire une âme. Il s'ensuit que, même si l'ombre est incorporelle — non seulement elle ne parle pas, ne respire pas, ne sue pas, ce qui vaut aussi pour la marionnette, mais elle ne fait pas non plus de bruit, elle ne sent rien et on ne peut pas la toucher —, il ne faut pas en conclure que le théâtre d'ombres le soit aussi, parce que ce sont justement l'animateur et l'objet qui lui assurent sa corporéité. Bien que l'ombre soit indissociable de l'action de l'animateur et de l'objet, elle n'est pas pour autant en contact physique direct avec eux, mais seulement en contact par la projection.[1900]

Pour exploiter les possibilités théâtrales de ces trois types de présence, il faudrait réinscrire le dispositif dans l'espace. Le modèle décisif, qui déclenche et qui oriente toute la réflexion de Fabrizio Montecchi, sont les théâtres d'ombres d'Extrême-Orient :

[1898] Titre de l'essai de Fabrizio Montecchi (*Au-delà de l'écran, pour un théâtre d'ombres contemporain*, publication numérique de l'Institut international de la marionnette, 2024).
[1899] *Ibid.*, p. 61.
[1900] *Ibid.*, p. 49.

> Telle est la grande leçon de tout le théâtre d'ombres oriental : tout ce qui arrive sur et autour de l'écran est important, parce que tout relève du théâtre d'ombres. L'ombre est importante parce qu'elle est l'un des éléments les plus indéfinissables et mystérieux de notre monde sensible ; elle ne vaut pas tant par sa forme visible que par l'effet qu'elle produit sur celui qui la perçoit. La silhouette est importante parce qu'elle est en même temps simulacre du corps et de l'ombre, intermédiaire entre le monde matériel et le monde immatériel. Et l'animateur est important parce que c'est lui qui fait de l'ombre un instrument de la représentation théâtrale et qui donne âme et corps au théâtre d'ombres.[1901]

Reconsidérer la dimension spatiale du théâtre d'ombres et réinvestir cet espace à la manière du *nang yai* (le théâtre d'ombres thaïlandais) où les danseurs-manipulateurs évoluent devant et derrière l'écran, c'est aussi, et plus fondamentalement, réinscrire l'ombre dans un réseau de relations complexes entre l'animateur, la silhouette et la lumière, et redonner à l'écran une fonction d'intermédiaire, pour en faire une surface poreuse où les regards convergent, où un autre espace se devine. Avant le renouveau des années 1970-1980, au cours desquelles Fabrizio Montecchi situe l'avènement d'un théâtre d'ombres contemporain – soucieux de réinvestir l'espace scénique et d'explorer les possibilités propres à la co-présence de l'ombres, de la figure et du comédien – quelques tentatives, bien que partielles et ponctuelles, ont exploré certaines de ces dimensions.

Les trois exemples qui seront analysés correspondent à trois démarches chronologiquement très proches mais qui diffèrent grandement par leur finalité et leurs productions. Elles ont été choisies car elles manifestent des aspirations comparables à celles formulées par Fabrizio Montecchi et y apportent chacune des solutions radicalement distinctes. La première est le projet du pédagogue et néo-romantique Leo Weismantel qui désirait redonner une fonction sociale et sacrée au théâtre d'ombres. La deuxième est une collaboration entre un cinéaste de l'époque expressionniste, Arthur Robison, et le silhouettiste Ernst Moritz Engert, qui bouleverse la vision du dispositif. Le dernier exemple est une tentative essentiellement théâtrale et expérimentale de l'auteur espagnol Ramón del Valle-Inclán qui rêva d'un théâtre de silhouettes dont la dramaturgie était encore à définir.

Ces œuvres ponctuelles et ces projets amorcés semblent confirmer ce qui, un demi-siècle plus tard, paraîtra d'autant plus évident et qui suscitera l'implacable constat de Fabrizio Montecchi : pour continuer à faire du théâtre d'ombres, après l'avènement du cinéma et parallèlement à l'importance croissante de l'image, il est nécessaire de mettre l'accent sur d'autres aspects du dispositif jusque-là négligées, en particulier, le rapport entre les espaces situés devant et derrière l'écran, la relation entre les interprètes et les ombres. Loin d'être aussi lucides et radicales que les tentatives pionnières du théâtre Gioco Vita, ces réalisations ne doivent pas en être considérées comme les prémices ou les signes avant-coureurs mais plutôt comme des lieux de reconfigurations hésitantes, intéressantes en tant que telles, car riches de potentialités.

[1901] *Ibid.*, p. 51.

IV.B.1. Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte[1902] *(1930) de Leo Weismantel*

Alors que les publications pour théâtre amateur se démultipliaient en Allemagne et que les associations de jeunesse étaient en plein essor, Leo Weismantel (1888-1964), qui contribua activement au mouvement et à cette frénésie éditoriale, avait des ambitions nouvelles. En partie héritier du néo-romantisme des Schwabinger Schattenspiele (1907-1912), il ne prolongea pas pour autant l'approche expérimentale et élitiste d'Alexander von Bernus, ni sa poétique dramatique, certainement trop statique et abstraite à ses yeux, et aborda le théâtre d'ombres avant tout comme une pratique sociale, qu'il destinait principalement aux jeunes, mais dont il envisageait aussi un exercice collectif et ritualisé. La singularité de sa démarche réside dans sa volonté de créer, à l'instar des traditions sacrées d'Indonésie, un théâtre d'ombres religieux, pleinement intégré à la liturgie chrétienne et aux célébrations de son calendrier. Son cycle inachevé de huit mystères et son manuel (publiés ensemble en 1930) condensent ses ambitions. Inspiré par ce qu'il connaissait des théâtres d'ombres de Java, il présentait ainsi sa démarche :

> Les Javanais s'asseyaient devant l'écran et écoutaient les chants en contemplant le jeu des ombres — une nuit, deux nuits, trois nuits, huit nuits, du soir tombant jusqu'au matin gris.
> Carl Hagemann, qui nous en parle dans un livre intitulé *Die Spiele der Völker* [les jeux des peuples], ne sait comparer ces jeux d'ombres qu'à une seule chose en Europe : la forme liturgique des messes catholiques, la grand-messe. — Ce n'est que comme un service religieux, et en aucun cas comme du « théâtre », que nous devrions envisager ces jeux d'ombres.
> Serait-il possible de faire de même chez nous ?
> Dans ce livre, je vais essayer de décrire comment les jeux d'ombres se développent dans notre pays, dans les jardins d'enfants, les foyers de jeunesse et les écoles populaires.
> L'Avent est le moment où la lumière s'éloigne de la terre et où les ombres grandissent, le temps où les ombres naissent et grossissent, deviennent grandes et puissantes. Voilà pourquoi le théâtre d'ombres voit le jour durant ces semaines. [...] c'est à partir de là, de cette période de naissance des ombres, que le jeu doit se poursuivre tout au long de l'année spirituelle et profane, de sorte que l'on trouve dans ce livre bien des choses qui, au-delà de la période de l'Avent et des heures d'édification religieuse, servent les heures de convivialité de toute l'année.[1903]

[1902] Titre que l'on peut traduire par « les mystères des douze nuits saintes ».

[1903] « *Die Javaner sässen dann vor dem Schirm und lauschten auf die Gesänge und schauten in das Spiel der Schatten — eine Nacht, zwei Nächte, drei Nächte, acht Nächte vom hereinbrechenden Abend bis zum grauen Morgen.*
Carl Hagemann, der uns in einem Buch, Die Spiele der Völker *davon erzählt, weiss diese Schattenspiele nur mit einem in Europa zu vergleichen : mit den gottesdienstlichen Formen der katholischen Messe, des Hochamtes. — An Gottesdienst nur, keineswegs an 'Theater' dürften wir bei diesen Schattenspielen denken.*
Wäre bei uns Ähnliches möglich ?
Nun will ich in diesem Buche versuchen, Schattenspiele zu schildern, wie sie in unserem eigenen Lande wachsen, im Kindergarten, im Jugendheim und in der Volkshochschule.
Der Advent ist die Zeit, in der das Licht von der Erde weggeht und die Schatten wachsen, die Stunde, in der die Schatten geboren werden und anwachsen, gross und mächtig. So kommt es auch, dass das Schattentheater seine Geburtszeit in diesen Wochen hat. Wenn auch dieses Buch von der Bühne der Schatten innerhalb der 'Bücherei der Adventstube' erscheint, so sollen doch die Schattenspiele, von denen in diesem Buch erzählt wird, nicht nur Weihnachtliches bringen, vielmehr von hier, von der Geburtszeit der Schatten aus, soll das Spiel rund um das

Le théâtre d'ombres devait donc accompagner les familles, et en particulier les jeunes, pour les occasions religieuses mais aussi à des fins de divertissement. Le pédagogue évite ainsi d'essentialiser un art qu'il entend inscrire dans les mœurs, comme une pratique familière, liée aux rites sociaux. Le répertoire qu'il propose comprend des « ballades profanes » [*weltliche Balladen*], des « ballades spirituelles » [*geistlichen Balladen*] et un cycle de mystères à jouer pendant la période de l'Avent. Non exempt d'une nostalgie du théâtre sacré, le projet est remarquable par l'idéal qui l'anime et les moyens suggérés. Leo Weismantel voit dans le théâtre d'ombres le moyen de refonder une pratique théâtrale, dotée d'une véritable fonction sociale et religieuse. Pour cela, il envisage une dramaturgie qui réinscrit le théâtre d'ombres dans un espace de jeu plus large que celui circonscrit par l'écran, qui intègre l'assistance aux moments des prières, qui se déploie devant l'écran pour des séquences spécifiques et qui octroie au récitant le rôle de maître de cérémonie.

La didascalie initiale décrit ainsi le dispositif envisagé pour les mystères :

> La toile de tente du jeu [*Spielzelt*] est montée sur une structure, entre des tentures qui créent un espace séparé dans la salle. Au début du jeu, lorsque l'obscurité tombe sur la salle, les spectateurs aperçoivent sur les marches de la structure une silhouette féminine et sacerdotale, la « présentatrice », qui tient un grand livre lumineux sur ses genoux. Toute la lumière provient du livre.[1904]

Physiquement séparés par la toile de l'écran et les deux tentures, le lieu des ombres et celui de l'assistance communiquent pourtant symboliquement. Le prélude du cycle thématise cet enjeu primordial de la transmission qui est la raison d'être de la représentation. Le théâtre y est d'abord assimilé à un navire porteur d'un message : la toile de l'écran, qui symbolise la voile, concrétise la métaphore au centre du dispositif. A travers le chœur, qui accueille le navire et le jeu d'ombres, Leo Weismantel brosse le portrait de l'assistance qui, distincte du public ordinaire de théâtre, reçoit un message venu de loin. La représentation est ainsi envisagée comme un acte de communication et d'épiphanie où l'écran a la fonction de mettre en contact deux dimensions :

« Prière de l'assemblée avant le jeu »

> *A la place de l'assemblée, un chœur d'orateurs ; les voix individuelles disent les versets, l'une prenant la parole de la bouche de l'autre, comme une foule qui se tient sur le rivage et qui voit venir un navire étranger, de sorte que la rumeur passe de l'un à l'autre et éclate à travers la foule, jusqu'à ce que tous crient.*

---

geistliche und weltliche Jahr gehen, so dass in diesem Buch manches zu finden ist, was über die Adventszeit und über die Stunden religiöser Erbauung hinaus den geselligen Stunden des ganzen Jahres dient. » Leo Weismantel, *Schattenspielbuch*, *op. cit.*, p. 2.

[1904] « *Das Spielzelt ist auf einem erhöhten Gerüst aufgebaut, zwischen Tuchfahnen, die einen gesonderten Raum im Saal schaffen. Zu Beginn des Spiels, wenn die Dunkelheit über den Saal fällt, gewahren die Zuschauer auf den Stufen des Zeltgerüstes eine frauliche, priesterliche Gestalt, die 'Vorsagerin', sie hat ein grosses leuchtendes Buch auf den Knien. Alles Licht kommt aus dem Buch.* » *Ibid.*, p. 203.

Un navire arrive,
Chargé jusqu'à ras bord,
Il porte le Fils de Dieu, plein de grâce,
La parole éternelle du Père.

Le navire va tranquillement à la dérive,
Il porte un précieux chargement ;
La voile est l'amour,
L'Esprit Saint est le mât !

L'ancre se pose à terre,
Et le navire atteint le rivage :
La parole de Dieu se fait chair pour nous,
Le Fils nous est envoyé.[1905]

« Prélude »

Les violons retentissent, jeu de lumière à l'écran des ombres, une première ombre s'avance et écarte les bras. Les violons se taisent, l'ombre grandit.

LE PROLOGUE *(dans le jeu d'ombres).*
Devant toi,
Toi, l'assemblée chrétienne,
Nous nous avançons !
Comme le pain dans la corbeille
Nous portons un jeu.

LA RECITANTE.
— Comme le pain dans la corbeille
Nous portons un jeu.

LE PROLOGUE.
Écoutez ce que nous vous chantons.

[1905] «

'Gebet der Gemeinde vor dem Spiel '

An Stelle der Gemeinde ein Sprechchor ; die Einzelstimmen sagen die Verse, einer nimmt das Wort dem andern aus dem Munde, wie eine Schar, die am Ufer steht und ein fremdes Schiff daherkommen sieht, so dass es von einem zum andern geht und durch die Menge ausbricht, bis alle es rufen.
Es kommt ein Schiff, geladen
Bis an sein höchstes Bord,
Es trägt Gotts Sohn vollr Gnaden,
Des Vaters ewigs Wort.

Das Schiff geht still im Triebe,
Es trägt ein teure Last ;
Das Segel ist die Liebe,
Der heilig Geist der Mast !

Der Anker haf't auf Erden,
Und das Schiff ist am Land :
Gott's Wort tut uns Fleisch werden,
Der Sohn ist uns gesandt. » *Ibid.*, p. 203.

LA RECITANTE.
— Chantez ! — Les chants sont des appels
Du mont de l'éternité
Vers les vallées de l'éphémère. —
Ceux qui étaient déjà épuisés se mettent en route pour un périple.

LE PROLOGUE.
Écoutez ce que nous vous disons.

LA RECITANTE.
— Parlez ! — Les fées trouvent des mules
Qui transportent sur les chemins escarpés
Et ne trébuchent pas.

LE PROLOGUE.
Écoutez ce que nous vous disons.

LA RECITANTE.
— Faites l'annonce ! — La foi est un navire,
Elle transporte sur toutes les mers.

[...]

LA RECITANTE.
Parlez !

LE PROLOGUE.
Faisons l'annonce !

LA RECITANTE.
Annoncez !

LE PROLOGUE.
Comme du pain dans des corbeilles
Nous vous apportons un jeu.
Comme une bougie, il se consumera
Pour celui que nous chantons,
Celui dont nous parlons,
Que nous annonçons ![1906]

[1906] «
'*Vorspiel, der Vorspruch*'
Geigen brechen auf, Licht spielt in den Schirm der Schatten, ein erster Schatten tritt vor und breitet die Arme aus — die Geigen verstummen —, der Schatten wächst.
DER VORSPRECHER (im Schattenspiel).
Vor dich,
Du christliche Gemeinde,
Treten wir !
Wie Brot in Körben
Tragen wir ein Spiel.
DIE VORSAGERIN.
— Wie Brot in Körben
Tragen sie ein Spiel.
DER VORSPRECHER.

Successivement comparé au riche chargement d'un navire, un pain, une bougie, le jeu d'ombres apparaît comme un message, un don, une apparition, et le dispositif comme le véhicule, le support de cette transmission, l'écrin de cette offrande. Il incombe au théâtre d'ombres et à son écran de configurer ce lieu de transit, où la foi, la parole, la prière passent d'un individu à l'autre, d'une dimension à l'autre, le temps de la représentation.

La récitante (appelée « *Vorsagerin* ») joue dans ce cadre une fonction essentielle. L'étude de son jeu et l'analyse énonciative de ses prises de parole permettent de comprendre plus précisément comment Leo Weismantel a procédé pour refondre l'espace théâtral en espace liturgique. Le statut changeant de ses énoncés est à l'image du lieu intermédiaire qu'elle occupe. Elle est en cela l'héritière des récitants et des bonimenteurs mais la finalité religieuse des mystères confère à sa parole une valeur supplémentaire : l'extériorité de la récitante par rapport à la fable se double d'une proximité accrue avec l'assistance, dont elle relaie la parole et avec laquelle elle peut communier. Cette fonction de maîtresse de cérémonie se manifeste en particulier au début et à la fin du cycle. Après une prière collective prononcée par un chœur, intitulée « Prière de l'assemblée avant le jeu » [*Gebet der*

Hört, was wir euch singen.
DIE VORSAGERIN.
— Singt ! — Die Lieder sind Rufe
Vom Berg der Ewigkeit
Nieder in die Täler der Vergängnis. —
Die schon ermattet waren, brechen auf zur Wanderschaft.
DER VORSPRECHER.
Hört, was wir euch sagen.
DIE VORSAGERIN.
— Sagt ! — Die Mären find Maultiere,
Tragen auf steilen Wegen und straucheln nicht.
DER VORSPRECHER.
Hört, was wir euch verkünden.
DIE VORSAGERIN.
— Verkündet ! — Der Glaube ist ein Schiff,
Trägt über alle Meere.
[...]
DIE VORSAGERIN.
Sagt !
DER VORSPRECHER.
Lasst uns verkünden !
DIE VORSAGERIN.
Verkündet !
DER VORSPRECHER.
Wie Brot in Körben
Bringen wir ein Spiel zu euch.
Wie eine Kerze soll es verbrennen
Dem, von Dem wir singen,
Von Dem wir sagen,
Den wir verkünden ! » *Ibid.*, p. 205-207.

Gemeinde vor dem Spiel][1907], la récitante fait une lecture de l'Evangile de saint Luc : le passage cité, susceptible d'être lu pendant les cérémonies de Noël, commence avec le recensement décrété par l'empereur et finit avec l'arrivée des bergers. La lecture est introduite par la formule consacrée : « Je vous lis donc, comme il est écrit au chapitre 2, versets 1 à 19, chez Luc l'évangéliste » [1908]. A l'instar des prêtres et des laïcs, qui ponctuent de lectures la célébration des messes, la récitante se présente donc en premier lieu comme la porte-voix du texte saint, chargée de restituer fidèlement la parole de l'évangéliste. A la fin du huitième mystère, elle prononce une prière, intitulée « Prière pour terminer » [*Gebet zum Ende*] qui clôt le cycle. Cette dernière prière ressaisit l'ensemble du cycle de manière autoréflexive et justifie indirectement le choix du théâtre d'ombres par la morale chrétienne qu'il entend délivrer :

> Seigneur,
> Nos visions ne sont que des ombres
> Devant Tes visions,
> Et de la fumée nos formes
> Devant Tes créations ! [...] [1909]

La récitante relaie cette fois les voix des fidèles, auxquelles elle se joint, alors qu'au seuil de la représentation, elle s'adressait directement à l'assistance, pour l'introduire au premier mystère.

Les lectures qui initient ensuite chaque mystère ne sont pas des citations de la Bible mais des réécritures très libres et syncrétiques. Ces narrations en versets s'intègrent diversement au jeu : la lecture peut ne constituer qu'un préambule ou être reprise au cours du jeu. Les scènes jouées en ombres illustrent en acte ou prolongent ce qui est narré. L'équilibre entre ces lectures et le jeu en ombres varie : les premières peuvent être beaucoup plus longues que les seconds et inversement. Pour chaque mystère, Leo Weismantel semble avoir essayé des configurations différentes et suggère même deux interprétations possibles pour le deuxième mystère. Le chant qui initie ce mystère est accompagné des indications suivantes :

> GABRIEL *(entre).*
> Je te salue, Marie l'Immaculée,
> Dieu parle par ma bouche,
> Tu as fait un rêve saint
> A l'heure de minuit.

[1907] *Ibid.*, p. 202-203.
[1908] « *So lese ich euch, wie es im 2. Kapitel, I. bis 19. Vers geschrieben steht bei Lukas, dem Evangelisten* […]. » *Ibid.*, p. 204.
[1909] « *Herr,*
Nur Schatten sind unsere Gesichte
Vor Deinen Gesichten,
Und Rauch unsere Gebilde
Vor Deinen Geschöpfen ! » *Ibid.*, p. 281.

Le Seigneur et Père t'invite
Sur son trône céleste,
Tu seras la mère de son fils,
Que la grâce soit ta récompense.
(Le chant est interprété en alternance par la chantre et l'assemblée, si les parties suivantes du deuxième mystère sont jouées en théâtre d'ombres. Mais si, après ce chant, le meneur de jeu passe directement au troisième mystère, les parties dialoguées du chant seront exécutées par les figures du théâtre d'ombres.)

MARIE.
Béni soit le Saint-Esprit,
Qui a accompli de telles choses,
Je veux être selon la volonté du Père
Et sa fidèle servante.
(Si on utilise déjà le jeu d'ombres pour ce chant — c'est-à-dire si, lors de la représentation, on saute la partie suivante du jeu des trois rêves de Marie — l'assemblée termine en chantant ici.)

L'ASSEMBLEE.
Et notre chère mère
A rêvé
Qu'un arbre avait poussé
Dans son cœur
Et comme cet arbre avait une ombre
Plus vaste que le monde entier,
Seigneur Jésus-Christ, le Sauveur,
Elle le nomma.[1910]

[1910] « *GABRIEL* (kommt).
Gegrüsst seist du, Maria rein,
Gott spricht durch meinen Mund,
Du träumtest einen heiligen
Traum wohl zu der Mittnachtstund.

Es lädt der Herr und Vater dich
Zu seinem himmlischen Thron,
Du sollst des Sohnes Mutter sein,
Die Gnad sei dir zum Lohn.
(Das Lied wird im Wechselgesang zwischen Vorsängerin und Gemeinde gesungen, falls die nachfolgenden Teile des zweiten Geheimnisses als Schattenspiel durchgeführt werden. Leitet aber der Spielleiter nach diesem Gesang unmittelbar ins dritte Geheimnis über, so werden die Dialogpartien des Liedes durch die Schattenspielfiguren durchgeführt.)

MARIA.
Gepriesen sei der Heilige Geist,
der solches hat vollbracht,
ich will dem Vater zu Willen sein
und seine treue Magd.
(Wird bereits bei diesem Lied das Schattenspiel verwandt — also bei einer Aufführung der nachfolgende Teil des Spiels der drei Träume Mariens übergangen —, so singt die Gemeinde hier zu Ende.)

GEMEINDE.
Und unserer lieben Fraue,
Der träumete ein Traum,
Wie unter ihrem Herzen
Gewachsen war ein Baum,
Und wie der Baum ein Schatten gab,

Placé au début du mystère, avant la lecture, ce chant fait alterner la voix d'un chantre (probablement la récitante désormais désignée par l'appellation « *Vorsängerin* »), celles des protagonistes de l'épisode biblique (Marie, l'ange Gabriel) et un chœur. D'après les didascalies, Leo Weismantel suggère deux interprétations : la première réduit le mystère à un simple chant alterné dont les interprètes sont figurés par des silhouettes à l'écran. La solution est très proche des « ballades profanes et spirituelles » publiées dans la deuxième partie du manuel. La deuxième suggestion est plus conforme au reste du cycle : le chant, comme la lecture qui suit (particulièrement longue), sert de préambule à la scène de l'Annonciation jouée en ombres. La liberté que Leo Weismantel prend vis-à-vis du texte sacré permet ces différentes configurations. Si c'est effectivement la trame biblique qui guide la célébration religieuse, la version sensiblement remaniée qui en est proposée libère la parole de la récitante : celle-ci peut s'immiscer dans la fiction et épouser des styles plus variés.

Majoritairement narrative et écrite en versets, cette parole qui encadre les jeux d'ombres peut ainsi, ponctuellement, changer de forme et de statut. Dans le neuvième mystère, le récit cadre prononcé par la maîtresse de cérémonie prend la forme d'un poème en vers brefs qui introduit et clôt l'action :

> Pendant ce temps,
> Alors que la terreur
> S'abattait sur Bethléem,
> Joseph, Marie et l'Enfant
> S'enfuyaient vers le Sud,
> A travers les montagnes, en direction de Jérusalem.
> Derrière eux,
> Comme des limiers
> Chassant le gibier,
> Se trouvaient les cavaliers du roi Hérode,
> Et Sixte,
> Le tueur d'enfants,
> Chevauchait aux côtés de Grégoire le Fidèle,
> Qui égarait les cavaliers.
> Ils arrivèrent ainsi
> Au milieu du désert
> Qui sépare la Galilée de l'Égypte.
> C'est là que Sixte s'arrêta —
> Je l'entends parler...[1911]

Weit über alle Land,
Her Jesus Christ, der Heiland,
Also ist er genannt. » *Ibid.*, p. 215-216.

[1911] « *Während diese*
Wetter des Grauens über
Bethlehem niedergingen,
Floh Josef mit Maria und dem Kinde
Südwärts über die Berge gegen Jerusalem,
Hinter ihnen
Wie Spürhunde,

[...]

Et ils traversèrent le désert
Et des régions de bandits sauvages
Et arrivèrent sans encombre au pays
D'Égypte.
C'est là qu'ils vécurent,
Jusqu'à la mort du roi Hérode dans la ville de Jérusalem,
Puis ils se retirèrent
Dans le pays de Judée,
Là, ils s'installèrent dans la petite ville de Nazareth
Et
Jésus-Christ,
Notre Seigneur,
A passé les années de son enfance auprès d'eux
Et leur était dévoué.[1912]

A la fin du huitième mystère consacré au massacre des Innocents, la récitante interpelle des chœurs qui s'assemblent autour d'elle pour jouer, devant l'écran, une longue scène pathétique. La séquence jouée en ombres est ainsi prolongée par un développement dramatique conséquent où la récitante et les chœurs deviennent les actants et les témoins horrifiés du massacre. Le jeu d'ombres ne reprendra pas, la didascalie indique que l'écran n'est plus éclairé et le drame bascule dans un autre espace :

Die Wild jagen,
Die Reitknechte des Königs Herodes,
Und Sixtus,
Der Kindermörder,
Ritt an der Hand von Gregor dem Getreuen,
Der die Reiter irre lockte.
So kamen sie
Mitten in die Wüste,
Die zwischen Galiläa und Ägypten liegt.
Da hielt Sixtus an —
Ich höre ihn reden... » *Ibid.*, p. 278-79.

[1912] « *Und sie kamen durch die Wüste*
Und durch Gegenden wilder Räuber
Und kamen ungefährdet in das Land
Ägypten.
Dort wohnten sie,
Bis dass in der Stadt Jerusalem der König Herodes starb,
Dann zogen sie zurück
In das Land Judäa,
Dort wohnten sie in dem Städtchen Nazareth
Und
Jesus Christus,
Unser Herr,
War bei ihnen durch die Jahre seiner Kindheit
Und war ihnen untertan. » *Ibid.*, p. 281.

Ils s'en vont, l'obscurité vient, la musique commence angoissante et pesante.

LA RECITANTE *(la huitième lecture reprend son cours).*
J'entends une plainte qui s'élève
De toutes les ruelles de Bethléem.

LA RECITANTE *(appelant le chœur des lamentations).*
Venez, mes sœurs,
Frères de mes visions,
Qui pourrait supporter seul
Les angoisses et les frémissements de ce jour-là
Et de cette nuit atroce
Qui s'est abattue sur Bethléem
Comme la grêle sur nos champs en août,
Le ciel a frappé au cœur
Une génération d'enfants,
Les tempêtes de vents et de nuages, les ouragans et les tonnerres,
Les attaques de bêtes féroces sont des bagatelles face aux cruautés de la méchanceté humaine, —
Approchez-vous de moi,
Tenez mes mains, elles tremblent et mon corps frissonne
Comme si un froid mortel me saisissait,
J'entends à nouveau les cris après
Deux mille ans !

LE CHŒUR DES LAMENTATIONS.
Des gens de tous sexes et de tous âges se sont rassemblés autour de la récitante.

UNE FEMME.
Qu'entends-tu ?

LA RECITANTE.
Je vois encore ce cavalier,
Le cavalier du roi de Jérusalem,
Il doit avoir trente ans,
Il porte la barbe, pour paraître plus vieux [...].[1913]

[1913] « Sie gehen hinweg, es wird dunkel, Musik seht angstvoll quälend ein.
DIE VORSAGERIN (die achte Lesung nimmt ihren Fortgang).
Ich höre ein Klagen aufbrechen
Aus allen Gassen von Bethlehem.
DIE VORSAGERIN (ruft den Chor der Klage herbei).
Kommt kommt, Schwestern,
Brüder meiner Gesichte,
Wer erträgt in der Einsamkeit
Die Ängste und Schauer jenes Tags
Und jener grauenhaften Nacht,
Die über Bethlehem niederging
Wie Hagelwetter über unsere Felder im August,
Ein Geschlecht der Kinder,
Schlugen das die Wetter in den Grund,
Die Sturmwetter der Winde und Wolken, der Blige und Donner,
Die Überfälle reissender Tiere sind Spielzeug vor den Grausamkeiten menschlicher Bosheit, —
Kommt dicht an mich heran,
Haltet meine Hände, sie zittern und der Leib erschauert

Le récitante relate ensuite longuement la ruse du messager d'Hérode puis le massacre. L'épisode est évoqué comme une réminiscence dont elle restitue les voix et les images (désignées comme des « visions » [*Gesichte*]). Elle rapporte ainsi, parfois en les introduisant par des incises (mais pas systématiquement), les paroles du messager et celles du peuple de Bethléem[1914]. Leo Weismantel prévoyait que des membres du chœur rassemblé autour de la récitante prennent en charge ces répliques (la première réplique du cavalier par exemple est accompagnée de la didascalie « du chœur » [*aus dem Chor*]) et donc incarnent les protagonistes de l'épisode traumatique remémoré :

> UN HOMME.
> Qu'entends-tu, que dit le cavalier,
> Que veut-il faire à Bethléem sur le marché ?
>
> LA RECITANTE.
> Je l'entends dire :
> Au soir, Hérode, le roi, viendra vous accorder
> Toute sa grâce,
> Il veut vous honorer,
> Comme il n'a jamais honoré aucun peuple sur terre.

Mir, als fiele ein tödlicher Frost mich an,
Hör ich die Schreie wieder nach
Zweitausend Jahren !
DER CHOR DER KLAGE. Volk allerlei Geschlechts und Alters hat sich um die Vorsagerin gelagert.
EINE FRAU.
Was hörst du ?
DIE VORSAGERIN.
Ich sehe wieder jenen Reiter,
Den Königsreiter von Jerusalem,
Er ist wohl dreissig Jahre alt,
Er trägt einen Bart, um älter und [...]. » *Ibid.*, p. 267.

[1914] « LA RECITANTE.
Alors les uns dirent :
LES IGNORANTS.
Nous ne savons pas où ils sont !
LA RECITANTE.
Alors les autres dirent :
LES SAVANTS.
La mère et l'enfant
Que vous cherchez,
Ne sont plus parmi nous. »
[*DIE VORSAGERIN.*
Da sagten die einen :
DIE UNWISSENDEN.
Wir wissen nicht, wo sie sind !
DIE VORSAGERIN.
Da sagten die andern :
DIE WISSENDEN.
Die Mutter und das Kind
Die ihr sucht,
Sind nicht mehr unter uns.] *Ibid.*, p. 273-274.

LE CHEF DU CHŒUR.
Comment avons-nous mérité la grâce du roi ?

LE CHŒUR ENTIER.
Mérité plus que toute autre ville d'Israël ?

LA RECITANTE.
Une fanfare retentit sur les toits de Bethléem,
Et je vois le cavalier du roi,
Il se dresse sur les étriers de son étalon.

LE CAVALIER DU ROI *(depuis le chœur).*
Peuple de Bethléem,
Bethléem, pays de Juda [...].[1915]

Endossant le rôle d'acteur, pour rejouer l'épisode légendaire, le chœur reste pourtant un interlocuteur extérieur au récit : une femme et un homme interrogent la récitante (« Qu'entends-tu ? » « Qu'entends-tu dire le cavalier ? »[1916]), le chœur entier peut aussi l'interpeler. Selon son statut (interne ou externe à l'action) et la parole qu'il relaie, le chœur peut être scindé en sous-groupes. Il est diversement désigné dans le texte : « chœur des lamentations » [*Chor der Klage*], « chœur des hommes » [*Chor der Männer*], « chœur des mères » [*Chor der Mütter*], « chœur des jeunes filles » [*Chor der Jungfrauen*], « chœur du peuple de Bethlehem » [*Chor des Volks von Bethlehem*], « chœur des ignorants » [*Chor der Unwissenden*], « chœur des savants » [*Chor der Wissenden*]... Leo

---

[1915] « *EIN MANN.*
Was hörst du den Reiter sagen,
Was will er zu Bethlehem auf dem Markt ?
DIE VORSAGERIN.
Ich höre ihn sagen :
Wenn es Abend wird, kommt Herodes, der König,
Mit der Fülle seiner Gnade über euch,
Er will euch ehren,
Wie er kein Stadtvolk geehrt hat je auf Erden.
CHORVORSPRECHER.
Wie haben wir die Gnade des Königs verdient ?
GESAMTCHOR.
Verdient vor allen Städten Israels ?
DIE VORSAGERIN.
Da blies eine Fanfare über die Dächer von Bethlehem,
Und den Königsreiter seh ich,
Er hebt sich in den Bügeln seines Hengstes.
DER KÖNIGSREITER (aus dem Chor).
Volk du, von Bethlehem,
Bethlehem du, im Lande Juda [...]. » *Ibid.*, p. 268.

[1916] « *EINE FRAU.*
Was hörst du ? » *Ibid.*, p. 267.
« *EIN MANN.*
Was hörst du den Reiter sagen,
Was will er zu Bethlehem auf dem Markt ? » *Ibid.*, p. 268.

Weismantel lui donne ainsi un rôle dramaturgique important, apparenté à celui des chœurs antiques : il est une voix collective tantôt interne à la fable, tantôt relais de la *doxa*, souvent dotée d'une fonction d'organisation du drame dans son déroulement et sa mise en espace. Il contribue notamment à faire converger les espace-temps : celui de l'épisode légendaire et celui de la représentation orchestrée par la maîtresse de cérémonie. En encerclant la récitante, il circonscrit un nouvel espace théâtral où le passé légendaire resurgit à travers les paroles rapportées et les « visions » évoquées. Ce réancrage soudain dans le présent de la représentation contraste avec le symbolisme allégorique des scènes jouées en ombres derrière l'écran, plus distantes et didactiques. Les interrogations et exclamations adressées par le chœur à la récitante rendent d'autant plus vif et actuel le témoignage :

> UNE VOIX DU CHŒUR.
> Pourquoi te tais-tu ?
> Qu'est-ce qui te retient ? [...]
>
> UNE VOIX DU CHŒUR.
> Arrête-toi ! [...]
>
> UNE VOIX DU CHŒUR.
> Qu'est-ce que c'est ?[1917]

Animées par ces interrogations et les fluctuations du vers libre, les visions rapportées paraissent d'autant plus palpables et imminentes que rien ne les traduit visuellement à l'écran. La fin de la séquence souligne la dimension testimoniale de cette parole :

> CHŒUR DES LAMENTATIONS *(en voix divisées, bientôt individuelles, puis bientôt en chœurs partiels).*
> Du sang ! Le sang jaillit dans les rues de Bethléem,
> Ciel, quand tes nuages s'agitent par temps lourd,
> Jamais ils n'ont jeté dans les rues des gerbes d'eau
> Comme le sang coule aujourd'hui,
> Qui traverse au galop les ruelles sur des chevaux de guerre ?
> Le massacre !
> Quelles meutes déferlent par les portes, s'engouffrent dans le lieu abrité des maisons,
> Des mères acculées,
> Des hommes dont les mains en prière pour un enfant
> Ont été coupées,
> Des filles aux bouches muettes, ouvertes dans un cri, leur langue arrachée par les chiens errants,
> Le feu se répand dans les chambres, crépite sur les toits,
> Se propage comme un torrent de mer, dévorant maisons et gens,
> Des corps d'enfants déchiquetés et des mères ont sombré,
> Le corps intact et l'âme brisée,

[1917] « *STIMMEN AUS DEM CHOR.*
Was schweigst du ?
Was steht du ? » *Ibid.*, p. 275.
« *EINE STIMME AUS DEM CHOR.*
Halt ein ! » *Ibid.*, p. 276.
« *EINE STIMME AUS DEM CHOR.*
Was ist es ? » *Ibid.*, p. 276.

Le feu dévore les mutilés de Bethléem,
Lèche le sang,
Lèche la route dans la nuit !

LA RECITANTE.
Et là où le sang et le feu se rejoignent, un silence épouvantable s'élève,
Comme un cauchemar, la nuit s'évanouit !

CHŒUR.
Le sang est parti,
Les ruelles sont pures,
Et sur les ruines
Hérode reconstruit la ville.

LA RECITANTE.
Le sang est toujours là,
La terre ne l'absorbe pas, la pluie ne le lave pas,
Invisible, il restera dans les ruelles
Jusqu'au jour du Jugement.[1918]

La peinture des massacres réside uniquement dans la parole pathétique et rythmée de la récitante : ce qui est invisible et oublié semble soudain, grâce au témoignage, resurgir sous les yeux de l'assistance.

[1918] « *CHOR DER KLAGE* (in geteilten Stimmen, bald Einzelstimmen, bald Teilchören).
Blut ! Blut schiesst durch die Gassen von Bethlehem,
Himmel, wenn deine Wolken zogen in schweren Wettern,
Nie warfen sie die Wasser in solchen Schwaden nieder in die Gassen,
Wie heute Blut strömt,
Wer reitet durch die Gasse auf galoppierenden Kriegsroffen ?
Der Mord !
Welche Massenknäuel wälzen sich durch Türen, brechen in die Verstecke der Häuser,
Gehetzte Mütter,
Männer mit abgehackten Händen,
Sie hatten sie betend zu einem Kind erhoben,
Mädchen mit schreiend geöffneten stummen Mündern, ihre Zunge liegt ausgerissen vor den Hunden der Strasse,
Feuer prasselt durch die Gemächer, knistert in den Dächern,
Wälzt sich wie eine Meerflut hin, frisst Häuser und Menschen,
Hingestreckte, zerfetzte Kinderleiber und Mütter, die gesunken sind
Mit unverletztem Leib und zerwürgter Seele,
Feuer frisst die Verstümmelten von Bethlehem,
Leckt das Blut,
Leckt rein die Strasse in der Nacht !
DIE VORSAGERIN.
Und wo Blut und Feuer sich begegnen, steigt das grauenhafte Schweigen auf,
Wie ein Gespenst vergeht die Nacht !
CHOR.
Fort ist das Blut,
Rein sind die Gassen,
Und über den Trümmern
baut Herodes von neuem die Stadt.
DIE VORSAGERIN.
Immer noch steht das Blut,
Die Erde nimmt es nicht an sich, kein Regen wäscht es fort,
Unsichtbar noch steht es in den Gassen
Bis zum Tage des Gerichts. » *Ibid.*, p. 277.

La complémentarité entre les scènes jouées en ombres et les séquences interprétées devant l'écran apparaît nettement dans ce mystère. Les ombres restent derrière l'écran, dans l'espace-temps autonome de la fable. A la suite des autres mystères, leur jeu tisse une trame allégorique, plus propice à une réception herméneutique, au déchiffrage des symboles et des messages cryptés, qu'à une communion cathartique : la Nativité y fait l'objet d'une recomposition assumée, avec d'abord l'intervention d'Eve, mère de l'humanité à laquelle Marie est associée, puis, après le passage très succinct des rois et des bergers, le conte manichéen des deux Romains[1919]. A l'inverse, la séquence interprétée par la récitante et le chœur rappelle que le cadre liturgique est autant celui de la transmission du message divin et de la méditation sur son expression parfois cryptée que celui de la communion et de la commémoration. Le mystère prend une dimension rituelle qui, à l'instar de l'eucharistie, réitère au présent l'évènement passé, devenu emblématique et fondateur. Tandis que les ombres rendent visibles et accessibles les mystères de la parole sainte, les corps rendent actuel et présent ce qui ne doit pas être oublié, les souffrances héritées et partagées qui fondent la communauté des croyants. Leo Weismantel fait ainsi coexister la dimension symbolique et la dimension performative du rite religieux, en investissant l'espace situé devant et derrière l'écran. Tout en maintenant une frontière physique entre les deux, le dispositif les intègre l'un et l'autre pleinement, comme des espaces distincts et complémentaires.

Les pistes dramaturgiques ainsi suggérées au fil du cycle ne sont que les amorces d'un réinvestissement liturgique du théâtre d'ombres. L'image de la toile par exemple, assimilée à une voile de navire, n'est pas exploitée d'un point de vue théâtral et ne reste qu'une suggestion poétique : la structure n'est pas mobile, les espaces situés derrière et devant la toile restent physiquement séparés ; la communication entre les espaces et les dimensions réside essentiellement dans la foi de l'assistance et non dans la dramaturgie. L'auteur a conscience des limites de son projet qu'il présente comme une ébauche :

> La pièce d'ombres *Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte* n'est pas conçue comme une pièce de théâtre, mais comme un jeu cultuel religieux, l'approche générale est donc plus proche de celle de la prière que de celle de notre scène associative et de notre théâtre d'Etat, dont l'une reste kitsch et l'autre littéraire. C'est la première tentative que nous faisons sous cette forme, et il appartiendra à notre époque d'accueillir cette ambition avec passion, de la développer, de lui donner corps et de l'amener à maturité. Ainsi, cette pièce doit être prise comme une semence et non comme un fruit.[1920]

[1919] Leo Weismantel introduit deux personnages qui interviennent dans plusieurs mystères du cycle : Sixtus l'impie, aux ordres d'Hérode, et Grégorius qui sauvera la sainte famille.

[1920] « *Das Schattenspiel :* Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte *ist nicht als Theaterspiel, sondern als religiöses Kultspiel gedacht, seine ganze Haltung also näher der Haltung des Gebetes, als der unserer Vereinsbühne und unseres Staatstheaters, von denen das eine Kitsch, das andere literarische Angelegenheit bleibt. Es ist der erste Versuch, den wir in dieser Form unternehmen, und es wird der Zeit als eine Aufgabe aufgetragen*

Formellement hésitant et simplement amorcé théoriquement, le projet de Leo Weismantel a aussi souffert de l'engagement du pédagogue pour les mouvements de jeunesse. La postérité a limité la portée de son travail à la sphère éducative. Il reste que son exploration empirique d'une scénographie plus ouverte, où l'espace du théâtre d'ombres est traité comme un lieu de transition des ombres au jeu incarné, de la tradition (celle du texte et du dogme) à la recréation (par la poésie, le théâtre), d'un au-delà de l'écran à l'ici-bas des interprètes et de l'assistance, est guidée par une réflexion qui dépasse les enjeux pédagogiques et s'interroge sur la forme que pourrait prendre un théâtre d'ombres religieux. La théâtralité pour laquelle Leo Weismantel manifeste son intérêt, en convoquant le modèle javanais, est celle d'une dramaturgie sacrée qui exige de respatialiser la pratique, en reconfigurant le dispositif fixe et frontal pour l'inscrire dans l'espace symbolique du rite. Cette voie, qui refonde le théâtre d'ombres sur une vision ancestrale du théâtre, où l'assistance est engagée avec les acteurs dans une cérémonie commune et réitérée à valeur initiatique ou religieuse, ne sera pas celle empruntée par le théâtre d'ombres contemporain, qui approfondira pourtant bien davantage l'idée d'un « au-delà de l'écran » mais en suivant une autre voie, si ce n'est strictement profane, du moins essentiellement dramaturgique.

IV.B.3. Schatten *(1923) d'Arthur Robison*

Né aux Etats-Unis d'un père germano-américain, Arthur Robison (1883-1935) écrivit ses premiers scénarios pendant la Première Guerre mondiale, après avoir étudié la médecine en Allemagne et travaillé quelque temps comme acteur au sein d'une compagnie. En 1916, il se fit remarquer avec *Nächte des Grauens* [nuits d'horreur], un des premiers films de vampire, pionnier du genre horrifique, dont il est le réalisateur. Après quelques années de retrait, il signa le scénario et la réalisation de *Schatten* [ombres], son film le plus célèbre, sorti en 1923[1921]. Son cameraman, Fritz Arno Wagner, avait déjà travaillé pour deux réalisateurs emblématiques du cinéma de Weimar : Fritz Lang dans *Der müde Tod* [la Mort lasse] (1921) et Friedrich Wilhelm Murnau dans *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* [Nosferatu, une symphonie d'horreur] (1922). Le théâtre d'ombres, représenté à deux reprises au cours du film, fut techniquement confié au silhouettiste munichois Ernst Moritz Engert. Cette singulière collaboration, entre un réalisateur et un artiste silhouettiste, témoigne de la synergie artistique qui

sein, diesen Willen selbst liebend aufzunehmen, zu entwickeln und zu entfalten und zu reifer Frucht zu bringen. So will das Spiel als Same und nicht als Frucht genommen werden. » *Ibid.*, p. 203.

[1921] Voir la notice biographique sur la plateforme Filmportal, éditée par le Deutsches Filminstitut und Filmmuseum et le CineGraph-Hamburgisches Centrum für Filmforschung, en ligne depuis 2005, [https://www.filmportal.de/person/artur-robison_3b968de86fdf4b16b696a5ebb7907ac7], consulté le 12 mars 2025.

caractérise la production cinématographique de l'époque, comme le souligne Lotte H. Eisner à propos de *Das Cabinet des Dr. Caligari* [le cabinet du docteur Caligari] (1920) de Robert Wiene, qu'elle présente comme le film manifeste du cinéma expressionniste allemand :

> Ce n'est point le goût de l'anecdote qui nous pousse à relater ici les incidents survenus au cours de la réalisation de *Caligari*, mais c'est que l'on y décèle clairement un des principes du cinéma allemand : le rôle essentiel joué par l'auteur, le décorateur, et l'équipe technique. Ces données ont également contribué au fait qu'il n'y a pas dans le cinéma muet allemand — exception faite pour le film abstrait — une avant-garde proprement dite comme il en exista en France. En Allemagne, l'industrie s'est emparée immédiatement de tous les éléments artistiques, comptant qu'à la longue ils rapporteraient fatalement de l'argent.[1922]

Lotte H. Eisner insiste à la fois sur la remarquable convergence de l'industrie et de l'expérimentation, qui porta le cinéma allemand de l'entre-deux guerre, et sur la contribution de toutes les professions à la mise en scène des films, bien en amont du tournage :

> Un des secrets de la réussite du film classique allemand est son accord parfait dans le travail d'une équipe technique, accord obtenu par des longues *Regiesitzungen*, discussions sur la mise en scène du film à tourner, qui duraient parfois près de deux mois ou plus, avant le premier tour de manivelle, et où le metteur en scène convoquait toute personne incluse dans le film, du premier décorateur et du premier cameraman jusqu'aux ouvriers chargés des éclairages.[1923]

Le cinéma était alors pratiqué comme un art total, fruit d'un dialogue étroit entre l'écriture et la technique, et entre les langages artistiques. Concernant *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Lotte H. Eisner souligne l'approche radicalement plastique de Robert Wiene, qui se distinguait d'approches davantage préoccupées par la prise de vue et les considérations optiques : l'architecture de carton-pâte, l'absence de profondeur furent d'ailleurs critiquées mais c'est sur cette conception graphique et sculpturale des lignes, de la lumière et des corps que Robert Wiene et ses collaborateurs entendaient fonder leur effet d'angoisse et de terreur[1924].

Dans *Schatten*, c'est le langage hybride à la fois optique et théâtral de la fantasmagorie qu'Arthur Robison choisit d'incorporer. A l'instar de la grande hétérogénéité technique des spectacles fantasmagoriques, qui combinaient divers procédés de réflexion et de projection et une scénographie concertée, le film d'Arthur Robison intègre à son scénario des micro-séquences de jeux d'ombres divers

---

[1922] Lotte H. Eisner, *L'Ecran démoniaque*, Paris, Ramsay, 1985, p. 26.

[1923] Lotte H. Eisner, « La caméra dans le film classique allemand », *Revue des belles lettres*, janvier-février 1955, annexe n°1 reproduite dans Lotte H. Eisner, *L'Ecran démoniaque*, *op. cit.*, p. 241. Lotte H. Eiser rapporte notamment les souvenirs de Hermann Warm le décorateur du film *Caligari* : « 'Nous lûmes jusqu'à la tombée de la nuit ce découpage fort curieux, écrit Warm. Nous comprîmes qu'un tel sujet nécessitait un décor inhabituel, irréel. Reimann, peintre alors de tendance expressionniste, nous proposa d'exécuter des décors expressionnistes. Sur-le-champ nous commençâmes à dessiner des esquisses dans ce style'. Le lendemain Wiene donna son accord. Rudolf Meinert, plus circonspect, demanda un jour de réflexion. Puis il leur dit : 'Exécutez-moi ces décors de la manière la plus folle possible !'» Lotte H. Eisner, *L'Ecran démoniaque*, *op. cit.*, p. 25-26.

[1924] Voir les commentaires du film par l'auteure (*Ibid.*, p. 24-30).

et compose sa mise en scène comme un réseau complexe de toiles, d'embrasures, de miroirs où les corps paraissent, disparaissent, se réfléchissent... Le cœur du film correspond à une séance de théâtre d'ombres de figures qui concentre tous les enjeux.

On peut résumer l'intrigue en quelques mots. Un mari et sa femme organisent une réception chez eux. Le couple est fortuné, il a à son service deux majordomes et une domestique et engage pour la soirée des musiciens. L'amant de l'épouse et trois autres hommes sont conviés. Soupçonnant l'adultère, le mari surveille les amants mais sa jalousie croissante le rend de plus en plus nerveux et violent. Un montreur d'ombres s'introduit dans la maison et insiste pour présenter son spectacle, ce que le mari finit par accepter. Une fois son théâtre d'ombres de figures installé, le montreur présente son spectacle qui transpose dans un décor oriental l'intrigue sentimentale du film... Celle-ci prend une tournure tragique : le mari surprend les amants, organise la mise à mort de sa femme et tue l'amant au terme d'une lutte qui le fait basculer par la fenêtre. Ce dénouement tragique n'est pourtant que provisoire car le théâtre d'ombres (auquel l'image cinématographique s'est provisoirement substituée) réapparaît, ainsi que les convives, la salle de réception et le montreur d'ombres. Les spectateurs partiellement endormis reprennent leurs esprits et le montreur d'ombres leur joue *in fine* un dénouement heureux : la silhouette du mari, après avoir tué sa femme, en scindant sa silhouette en deux morceaux, décide de pardonner aux amants et de redonner vie à son épouse, en la recollant. Quand les convives et le montreur d'ombres quittent la maison, le jour s'est levé et le couple s'enlace, réconcilié.

Si cette mise en abyme se laisse aisément interpréter comme un procédé réflexif porteur d'une poétique du septième art, les jeux d'ombres enchâssés font pourtant l'objet d'une scénographie particulièrement libre et étonnante. Parmi les pionniers du cinéma, Segundo de Chomón avait aussi intégré à son court métrage *Les Ombres chinoises* (1908) un passage joué en silhouettes mais la coïncidence entre le cadre de la caméra et l'écran du théâtre de figures apparentait le passage à une séquence de dessin animé. Dans un développement éloquemment intitulé « Le monde des ombres et des miroirs », Lotte H. Eisner énumère plusieurs scènes extraites de films expressionnistes allemands qui, à la suite selon elle des contes fantastiques d'Hoffmann et des mises en scène de Max Reinhardt, ont réinvesti le potentiel tragique des ombres, pour en faire notamment un signe du destin[1925]. Leur traitement dans le film d'Arthur Robison est comparable mais il s'en démarque par une approche techniquement plus variée et plus théâtrale. Ces séquences de jeux d'ombres sont diversement scénographiées : on y observe des dispositions signifiantes des sources lumineuses, des corps et des supports de projection, une variation des types d'ombres, des configurations ouvertes et mouvantes...

[1925] Voir le huitième chapitre « Le monde des ombres et des miroirs », dans Lotte H. Eisner, *L'Ecran démoniaque*, *op. cit.*, p. 91-101.

La collaboration avec Ernst Moritz Engert confère en outre au théâtre d'ombres de figures filmé un réalisme technique et une esthétique propre. La synergie artistique que soulignait Lotte H. Eisner a certainement favorisé cette approche plus approfondie de la scénographie des ombres. Elle découle également du sujet du film : le titre pose d'emblée son principal enjeu, considéré aussi bien sous un angle physique, symbolique et psychanalytique, que du point de vue plus prosaïque et spécifique du montreur d'ombres, son principal protagoniste. Celui-ci, initialement engagé pour divertir les convives lors d'une soirée mondaine, conçoit ses spectacles en fonction de spectateurs internes au film. Il s'imposera *in fine* comme un maître des ombres, dans toutes leurs dimensions.

La scénographie des ombres élaborée par Arthur Robison a néanmoins été pensée pour être filmée, et donc refaçonnée par l'œil de la caméra et le montage. Cette limite pour l'analyse proprement scénographique des photogrammes et des séquences n'en est pas véritablement une dans notre perspective car c'est précisément ce décalage, par rapport aux héritages, aux modèles et aux contraintes techniques propres aux spectacles d'ombres et au théâtre, qui a permis au réalisateur et à son équipe de reconfigurer librement les dispositifs. Cette liberté du cinéaste, accrue par les possibilités qu'offrent le montage et la mobilité de la caméra, et jointe à son intérêt manifeste pour les potentialités théâtrales des ombres, a permis l'élaboration de dispositifs diversifiés qui bouleversent la fixité et la frontalité habituelle des spectacles d'ombres, mettent en mouvement la source lumineuse, investissent véritablement les espaces situés des deux côté de l'écran, etc.

On distingue principalement deux types de dispositifs qui correspondent à deux types d'écran, translucide et opaque. Sur les toiles translucides (rideaux, voiles) paraissent des ombres humaines estompées et sensuelles. Elles sont autant l'indice de scènes d'amour que le résultat de projections fantasmées par un regardeur : ces ombres perçues sous une lumière tamisée sont à la fois déformées par un éclairage insuffisant ou luminescent, et par les craintes ou les désirs du personnage qui les voit. Ces toiles translucides sont toujours filmées des deux côtés. Elles n'ont pas pour fonction de séparer l'espace des ombres de celui des regardeurs mais constituent au contraire une pellicule sensible, une zone de contact entre les deux espaces : les corps s'y laissent deviner et les regards tendent à les traverser. Une séquence, à la fois burlesque et prémonitoire, met particulièrement en valeur un de ces écrans translucides[1926]. Dans la salle de réception, les convives à peine arrivés s'adonnent, avec la complicité de leur hôte, à un jeu d'ombres coquin. Un rideau voile une des portes-fenêtres de la pièce, un majordome tient un bougeoir et la femme, placée entre les deux, feint de se coiffer en se regardant dans un miroir. Tour à tour les convives s'approchent de l'ombre qui apparaît sur le rideau, en feignant de la caresser ou de la saisir avec fougue. Or, de l'autre côté de la vitre, le mari, qui ne voit que l'érotique

[1926] Première partie, extrait 10:30 – 12:00. Voir les photogrammes 1 (a, b, c).

pantomime, est pris d'un accès de colère et accourt pour mettre fin à l'amusement. Le champ-contrechamp permet de confronter les deux espaces : celui de la sociabilité badine où les ombres font partie d'un jeu de salon et les composantes du dispositif sont visibles de tous, et celui de la passion violente et latente qui isole et aveugle l'individu. La distinction qualitative des deux espaces correspond aussi à celle entre deux types d'ombre, celles vues par transparence et celles vues directement par réflexion : les premières sont celles du leurre et du fantasme, autant déformées par le subterfuge que par le manque de lucidité du mari ; les secondes, celles du jeu distancié, de l'amusement tendancieux mais conscient. Dans cette scène, l'écran n'est pas franchi mais la mise en regard des deux espaces, dont l'un menace l'intégrité de l'autre, révèle grâce aux ombres leur porosité.

Le plus souvent néanmoins, les toiles translucides sont franchies. Dès la première séquence du film, l'amant aperçoit depuis l'extérieur, dans le cadre d'une fenêtre, des ombres s'étreindre[1927]. L'image estompée par le rideau et baignée dans une lumière mauve cristallise le désir et la jalousie de l'amant jusqu'au moment où la femme soulève un pan du rideau, après avoir congédié son mari. Le signal rassure l'amant et met fin à la double comédie que la femme jouait à son mari d'un côté du rideau, et à l'amant de l'autre... Dans une autre séquence, le désir et la jalousie des personnages masculins sont à nouveau attisés par un voilage translucide qui laisse deviner les courbes et les abandons du corps féminin. Alors que l'épouse quitte la salle de réception, l'amant la suit et reste hypnotisé par la luminescence rosée qui irradie de la porte-fenêtre de sa chambre. Celle-ci s'entrouvre, laisse apparaître la silhouette à contre-jour de la femme avant qu'un soudain contre-champ ne montre l'intérieur de la pièce où la femme se tient, debout, devant la porte ouverte. On voit alors l'amant franchir le seuil et s'introduire dans la pièce dont le voile luminescent semblait pourtant indiquer le caractère ensorcelé. Le franchissement est symboliquement dense, aussi lourd de sens que de conséquence...[1928] Une troisième scène analogue montre l'époux dans le même couloir et derrière la même porte-fenêtre distinguant à travers le voilage les corps enlacés des amants : l'écran translucide cette fois n'est pas l'accessoire complice du désir et des jeux sensuels de la femme ; il devient au contraire le délateur qui révèle l'adultère[1929]. Une autre différence distingue le dispositif de cette scène de ceux précédemment décrits : pour rester caché, le mari surveille l'entrée de la chambre grâce à un miroir, accroché au mur en face de la porte-fenêtre, dans lequel il peut observer les ombres, les allées et venues. Ainsi complexifié par l'ajout du miroir, le dispositif n'est plus celui de la comédie complice ou du jeu sensuel mais celui de la surveillance et du piège. Le dernier franchissement du film, le plus symbolique et définitif, est celui du corps de l'amant qui bascule par la fenêtre du premier étage. Une prise de vue

[1927] Première partie, extrait 5:00 – 5:40. Voir les photogrammes 2 (a, b).
[1928] Deuxième partie, extrait 38:50 – 38:30. Voir les photogrammes 3 (a, b, c).
[1929] Deuxième partie, extrait 41:00 – 42:00. Voir les photogrammes 4 (a, b, c).

depuis l'extérieur nous montre d'abord un tumulte d'ombres avant que soudainement la fenêtre ne s'ouvre[1930]. Le rideau translucide n'excite cette fois aucune pulsion car le point de vue adopté ne correspond à celui d'aucun personnage. Il n'y a en effet personne dehors : seul le spectateur de cinéma, à travers la caméra, voit la chute et le franchissement. La configuration signale le passage à un autre niveau de fiction. Un plan resserré montre le corps inerte de l'amant sur les pavés puis un fondu enchaîné le fait aussitôt disparaître, comme si ce corps n'avait jamais existé. A l'intérieur, les convives referment le rideau, avant que, en sus, un autre rideau ne tombe, celui cette fois du théâtre d'ombres. Cette enfilade de cadres et de rideaux emboîte les espaces fictifs, tout en symbolisant différents paliers dans la libération des pulsions (érotique et mortifère) ; elle permet des bascules, qui paraissent comme autant de bifurcations potentielles de l'intrigue, si la pulsion érotique et l'engrenage tragique n'étaient jamais entravés.

Sur les écrans opaques les ombres portées sont vues par réflexion : les regardeurs, la source de lumière, les corps ou les figures se situent du même côté. Il faut alors différencier, d'une part, les nombreux procédés qui, pleinement intégrés au déroulement de l'action, relèvent d'une grammaire proprement cinématographique des ombres portées et, d'autre part, des séquences plus autonomes où un dispositif à part se distingue. A l'instar d'autres scènes analysées par Lotte H. Eisner dans *L'Ecran démoniaque*, notamment dans les films de Friedrich Wilhelm Murnau, les ombres portées, souvent très sombres et déformées, projetées au sol ou sur les murs, sont nombreuses, si ce n'est omniprésentes. Le cadrage choisi peut faire coexister les corps et leurs ombres. Les scènes dans les vestibules de la maison ou la cage d'escalier donnent souvent lieu à ce type de dédoublement. Par exemple, quand le montreur d'ombres fait une déclaration téméraire à la coquette domestique qui descend les escaliers, la scène est redoublée en ombres portées sur un des murs[1931]. On peut y voir un contrepoint ironique par lequel le réalisateur signale le caractère ludique et passager de cette cour impromptue.

A l'inverse, le cadrage peut maintenir hors champ les corps et les objets dont seules les ombres apparaissent : la scène d'ombres portées se substitue alors à la scène physique. Quand les majordomes, sur ordre du mari, s'emparent de l'épouse pour la ligoter, la lutte apparaît en ombres sur un des murs du vestibule : la déformation hyperbolique des corps en lutte déréalise la scène qui annonce ainsi la séquence cathartique et monstrueuse du sacrifice[1932].

L'ombre portée peut n'être enfin que l'indice ponctuel d'une présence ou d'une arrivée imminente. C'est par exemple le cas lors de la course poursuite de la femme par les majordomes.

[1930] Troisième partie, extrait 1:09:50 – 1:10:40. Voir les photogrammes 5 (a, b, c).
[1931] Deuxième partie, extrait 18:10 – 18:40. Voir le photogramme 6.
[1932] Troisième partie, extrait 47:50 – 48:20. Voir les photogrammes 7 (a, b).

Réfugiée dans un vestibule, la femme voit par terre des ombres approcher. Un gros plan montre sa mimique d'effroi, ses yeux écarquillés et sa bouche ouverte, avant que le champ ne s'élargisse pour montrer les ombres qui s'allongent et la recouvrent[1933]. Cette grammaire des ombres portées, richement explorée par le cinéma en noir et blanc au point d'être désormais considérée comme un marqueur esthétique du cinéma de ces décennies, est déclinée par Arthur Robison sans originalité notable par rapport à ses contemporains. Une séquence néanmoins se démarque, précisément par son caractère théâtral. Il s'agit de la scène de sacrifice de l'épouse, partiellement figurée en ombres. La mise à mort finale de la victime que les trois convives, sous la contrainte de l'époux, transpercent de leur épée, n'est vue qu'en ombres portées. Le procédé évite les artifices sanguinolents tout en renforçant la teneur dramatique et horrifiante de la scène ainsi que sa dimension cathartique, non exempte de magie noire. Le recours aux ombres renforce aussi la dimension cérémonielle du crime : la femme ligotée est attachée de force à la table et des épées sont déposées par un des majordomes aux pieds de chaque convive. Le rite est orchestré par le mari qui brandit son épée et un bougeoir, et crée ainsi dans son délire un théâtre d'ombres macabre. Les ombres portées signalent cette reconfiguration de l'espace-temps par la folie du mari, où l'on bascule dans le cauchemar ou le fantasme destructeur, où la table du dîner et la salle de réception deviennent l'autel du sacrifice et l'arène d'un rite cruel[1934].

Les ombres corporelles sont de loin les plus nombreuses mais l'originalité du film est de les combiner à d'autres techniques, comme l'ombromanie et les ombres de figures, qui donnent lieu à des séquences isolées et jouent un rôle essentiel. Ces ombres de main ou de figures, toutes projetées sur des écrans opaques et réalisées par le montreur d'ombres, exhibent leur artifice et leur caractère ludique. Elles s'opposent ainsi à la majorité des ombres humaines qui participent au contraire du brouillage permanent entre l'actuel et le potentiel, le réel et l'irréel. La séquence d'ombromanie relève pleinement du premier registre, distancié et comique : pour convaincre les majordomes de le laisser entrer et présenter son spectacle, le montreur d'ombres fait une brève démonstration. On le voit jouer une saynète de dispute conjugale dont il représente les époux en fixant des formes découpées au bout de ses doigts[1935]. De même, l'installation du théâtre d'ombres de figures dans la salle de réception ne laisse initialement aucun doute quant à la nature du spectacle qui se prépare : on voit la domestique tendre la toile et le montreur d'ombres éteindre les lumières. Un plan large montre la configuration de la pièce : les convives attablés font face à la toile fixée au mur ; à une extrémité de la table, le mari debout surveille le public, à l'autre extrémité, le montreur d'ombres assis, manipule son petit théâtre

[1933] Troisième partie, extrait 49:00 – 49:30. Voir les photogrammes 8 (a, b).
[1934] Troisième partie, extrait 56:00 – 1:00:30. Voir les photogrammes 9 (a, b, c, d, e, f, g).
[1935] Première partie, extrait 19:00 – 20:00. Voir le photogramme 10.

devant une bougie[1936] [1937]. Dans un style orientalisant, le théâtre d'ombres de figures raconte la vengeance d'un mari qui punit sa femme adultère en la tranchant en deux d'un coup de sabre. A la fin de la représentation, on voit le montreur ranger soigneusement chacune des silhouettes dans sa sacoche et être rémunéré d'une bague par le mari. Aux yeux des convives qui le saluent avec condescendance, le montreur d'ombres reste un impresario un peu bouffon et son départ précipité à dos d'un cochon semble définitivement le reléguer dans le monde des saltimbanques. Cette première distinction qualitative et symbolique entre des ombres ludiques (de main et de figures) et des ombres liées à des affects plus troubles (ombres humaines) est en outre surlignée par un changement d'éclairage. Quand les convives sont éveillés et pleinement conscients d'assister à un spectacle, l'éclairage colore l'atmosphère d'une teinte jaune et un plan large montre nettement l'écran où paraissent les ombres de figures. Après que le montreur d'ombres a dérobé aux convives leurs ombres corporelles et que ces derniers ont perdu conscience, l'éclairage devient mauve et le cadre de la caméra se confond avec l'écran du théâtre. On bascule alors à l'intérieur du théâtre d'ombres, qui n'est plus celui des silhouettes de Ernst Moritz Engert mais qui, symboliquement, devient celui des ombres que le montreur a subtilisées aux spectateurs. Ceux-ci ne sont plus des spectateurs extérieurs et distants, mais des rêveurs engagés dans le jeu via leur ombre. Le transfert établit ainsi une équivalence entre les corps filmés et les ombres corporelles magiquement manipulées par le montreur...

L'opposition entre les techniques n'est cependant pas aussi schématique car le rôle du montreur d'ombres est complexe. A la fois ombromane, silhouettiste et nécromancier, saltimbanque dépassé et cinéaste grimé, le montreur d'ombres est une figure ambivalente qui empêche d'opposer sans nuance ombres de figures et ombres humaines, théâtre d'ombres et cinéma. Son art les embrasse tous, les alterne, les imbrique, parfois-même les confond. Il est en outre un personnage de seuil, qui surplombe les niveaux de fiction tout en y prenant part : il met en scène la micro-séquence d'ombromanie et la tragédie d'ombres enchâssée, il manipule les passions enfouies et résout les conflits en désamorçant par son art les pulsions latentes qui menacent... Il s'impose comme un véritable dramaturge des ombres, particulièrement remarquable, car capable de combiner des ombres de toute nature dans des espaces de jeu qu'il configure lui-même sous l'œil de la caméra. A plusieurs reprises, on le voit manipuler ostensiblement les sources lumineuses et théâtraliser l'apparition ou la disparition des ombres. L'accent dans ces passages est mis sur le geste qui dévoile et sur le dispositif souvent original qui se met en place. Le premier exemple est une plaisanterie coquine. Alors que

[1936]Ainsi configuré, le dispositif ne permettrait pas de produire le spectacle d'ombres auquel on assiste : on comprend qu'en réalité, Ernst Moritz Engert a placé son décor et manipule ses silhouettes derrière l'écran, mais pour des raisons internes à la fiction, le véritable dispositif a été masqué.

[1937] Deuxième partie, extrait 29:00 – 33:00. Troisième partie, extrait 1:10:40 – 1:13:00. Voir les photogrammes 11 (a, b, c, d, e).

l'épouse amorce une danse gracieuse en ployant et déployant son jupon, le montreur saisit avec une mimique mesquine un bougeoir, se place derrière la danseuse en maintenant la lumière en contre-bas. De l'autre côté de la salle, les convives masculins rient en voyant apparaître sur la mousseline déployée l'ombre des jambes de la femme[1938]. Dans une veine comparable, à la fois tendancieuse et spirituelle, le montreur d'ombres réitère, cette fois, pour leurrer le mari. Alors qu'il manipule les figures de son théâtre, il remarque que le mari surveille les mains de sa femme et son amant dont il ne distingue que les ombres projetées au sol. Le montreur d'ombres, qui se trouve côté public, à l'extrémité de la tablée, déplace alors sa lumière pour allonger les ombres et donner l'illusion que les mains se touchent. Le mari furieux fait alors irruption pour séparer les mains coupables mais, constatant le leurre, il doit supporter les rires moqueurs des convives...[1939] Dans les deux exemples évoqués, c'est une partie du corps de la femme qui est au cœur de l'attention : dans le premier, son ombre est dévoilée aux yeux des convives masculins par l'abaissement du bougeoir, dans le second, c'est le regard en surplomb du mari qui se laisse abuser par l'ombre fallacieuse. Guettée de haut, ou exhibée de bas, projetée par terre ou sur le jupon, l'ombre de la femme convoitée se retrouve au centre de dispositifs voyeuristes qui font converger les désirs, les pulsions tendancieuses des hommes, tout en soustrayant le personnage à la violente réification : son ombre intangible a provisoirement assouvi ou leurré l'œil masculin, mais la femme continue à rire et à danser. Le premier quiproquo, anodinement déclenché par la ruse du montreur d'ombres, qui déforme l'ombre des mains, annonce le trouble et l'effroi général que suscitera le spectacle : ses ombres représentent ce qui menace d'advenir, la caresse prohibée ou le meurtre cruel. En déplaçant la lumière et en manipulant les ombres, le saltimbanque ménage des lieux de figurations circonscrits, situés à mi-chemin entre l'irréel, le potentiel et l'imminent, où convergent les craintes des uns, les désirs des autres.

Quand il ne déplace pas une bougie, ce sont ses mains qui symbolisent la source lumineuse. Une fois l'écran tendu et la salle plongée dans la pénombre, le montreur, éclairé par une bougie, déplie ainsi vivement ses doigts comme s'il jetait un sort ou projetait les ombres à l'écran. Au rôle physique de la lumière est alors substitué le pouvoir magique du montreur[1940]. De même, au terme du spectacle, alors que les convives sont encore hypnotisés et inconscients, le montreur d'ombres se lève et fait réapparaître les ombres des convives. Il crispe ses doigts et les crochète comme s'il manipulait les ombres par des fils ; le mouvement de ses mains, d'après l'allongement des ombres au sol, correspond également à celui d'une source lumineuse en mouvement[1941]. Le geste ainsi esquissé confirme que le

[1938] Deuxième partie, extrait 24:30 – 25:20. Voir les photogrammes 12 (a, b, c).
[1939] Deuxième partie, extrait 30:00 – 34:00. Voir les photogrammes 13 (a, b, c, d, e).
[1940] Deuxième partie, extrait 29:40 – 29:50. Voir le photogramme 14.
[1941] Troisième partie, extrait 1:11:00 – 1:11:30. Voir le photogramme 15.

montreur d'ombres est véritablement celui qui crée et manipule les ombres, qui change leur nature en les transposant d'un espace à l'autre, en les faisant apparaître et disparaître.

Tout le film crée ainsi un continuum troublant, des pulsions latentes (que l'on pourrait autrement désigner comme des ombres intérieures) aux images cinématographiques, en passant par les hallucinations, les ombres corporelles et les silhouettes. Ce continuum est suggéré via plusieurs glissements. Parmi eux, on peut mentionner les coïncidences entre ce qui est vu et ce qui est imaginé, ou plus précisément, entre les ombres et les fantasmes : le mari à plusieurs reprises est victime d'illusions, qui correspondent à ses craintes, mais aucunement aux faits. Deux passages, déjà commentés, le montrent : celui où l'ombre de sa femme paraît sensuellement caressée par celle des convives et celui où les mains des amants projettent une ombre coupable ; ces visions trompeuses correspondent pourtant aux projections du mari jaloux et le confortent dans sa paranoïa. La confusion affecte également sa propre ombre. Quand il la perçoit projetée sur un mur, surmontée des bois de cerf qui y sont accrochés, le mari assène sur les bois un violent coup d'épée qui fait chuter la coiffe ridicule. Le mari se voit déjà cocu et son ombre portée, précisément placée sous les cornes (symbole du cocu depuis le Moyen Âge), semble attester ses doutes[1942]. L'analogie entre théâtre d'ombres et théâtre des fantasmes est exemplairement suggérée par la scène de sacrifice de l'épouse. La scénographie, plusieurs fois filmée en plan large, souligne les équivalences : la table du dîner festif devient l'autel du sacrifice et la paroi où l'écran du théâtre du montreur d'ombres a été tendu, devient la paroi sur laquelle le meurtre sera vu en ombres portées[1943]. Le théâtre d'ombres de figures est ainsi assimilé à un théâtre sacré et cathartique, par lequel le mari punit la coupable, châtie la faute et assouvit son désir de vengeance et de domination, en laissant libre court à sa folie cruelle.

Comme les ombres portées, les reflets dévoilent aussi l'intériorité. Lotte H. Eisner, après avoir souligné la qualité de leur saisie par le cameraman Fritz Arno Wagner, interprète ainsi le traitement des miroirs par Arthur Robison :

> Le jeu des miroirs traduit le mirage des pensées. Dans *Schatten*, Robison joue magistralement des reflets des glaces posées aux angles d'un corridor ténébreux [...].
> Après le crime, le mari trompé reviendra au miroir dont l'impassible surface n'a gardé aucune trace de la révoltante image. A la lueur vacillante d'un chandelier qu'il porte dans sa main tremblante, il observe le reflet de son âme chaotique. Ensorcelé, se tournant, se retournant, il voit partout son visage défiguré reflété dans d'autres glaces. Où fuir ? Où se fuir ? Il n'est pas d'issue. Pour se détruire il fera comme le voulait faire le bibliothécaire Schoppe, il brisera la surface polie qui semble se rire de lui. Mais cette glace à demi-cassée reflète encore l'autre glace restée intacte.[1944] [1945]

[1942] Troisième partie, extrait 50:40 – 51:10. Voir les photogrammes 16 (a, b).
[1943] Troisième partie, extrait 52:50 – 1:01:50 (à comparer avec le plan 1:10:40). Voir les photogrammes 17 (a,b,c).
[1944] Lotte H. Eisner, *L'Ecran démoniaque*, *op. cit.*, p. 97.
[1945] Troisième partie, extrait 1:04:00 – 1:05:00. Voir les photogrammes 18 (a, b).

Le glissement le plus évident, qui contribue à créer le continuum entre les mediums, réside dans les équivalences répétées que le film établit entre son intrigue et les séquences d'ombres. Toutes renvoient à l'adultère (même la très brève saynète d'ombromanie représente une dispute conjugale). Une spécularité vertigineuse se crée ainsi entre l'écran des ombres et celui du film. De manière probante, la réapparition des ombres corporelles des convives à la fin du spectacle d'ombres montre bien que ce sont leurs ombres, leur double caché, obscur, refoulé, qui étaient à l'écran. La tragédie qui vient de s'y jouer correspond à ce qui aurait pu se passer si la situation avait dégénéré, si les pulsions avaient eu libre cours : l'écran du montreur d'ombres, alors confondu avec l'écran cinématographique, a ainsi dévoilé, mis en forme, assouvi les pulsions, évitant au pire d'advenir. Sur ce point, on ne peut que corroborer l'interprétation de Lotte H. Eisner :

> Dans ce film, l'ambiguïté des ombres manifeste une inspiration freudienne : le petit illusionniste, escamotant les ombres, ouvre les écluses des désirs subconscients de tous ces personnages refoulés qui, soudain, se mettent à agir suivant leur fantaisie secrète. Fantasmagorie lourde de signification : les ombres se substituent passagèrement aux vivants qui deviennent pendant ce laps de temps les spectateurs figés d'un destin de plus en plus hallucinant, précipité, opposé au *retardando* du début.[1946]

La métaphore qui assimile le cinéma à un théâtre d'ombres, et donc, indirectement, le cinéaste à un montreur d'ombres, a valeur de précepte poétique. Celui-ci est partagé par d'autres réalisateurs emblématiques de la période, en particulier Friedrich Wilhelm Murnau dont le film *Nosferatu* suscite l'analyse suivante de Victor I. Stoichita (qui s'appuie notamment sur un photogramme reproduit dans son étude) :

> Ainsi, une seule réponse reste possible et elle est de l'ordre du métadiscours : cette silhouette est Nosferatu « lui-même », « un polype à tentacules, translucide, sans substance, à peu près un fantôme ». Il habite un univers souterrain, fait de portes, couloirs, escaliers, un univers dont la structure a été à juste titre comparée à celle de l'inconscient freudien. En ce sens, la fonction du metteur en scène est en effet celle d'un « montreur d'ombres ». Il visualise les contenus sombres de la conscience, les met en récit selon une esthétique qui met en relief l'analogie entre « ombre » et « image filmique ». La preuve que cette lecture méta-esthétique est mise en forme dans le récit, n'est donnée au spectateur qu'à la fin du film, au moment où le premier rayon de soleil sur Brême désintègre Nosferatu [...]. [1947]

A la fin de *Schatten* d'Arthur Robison, la juxtaposition finale de l'image cinématographique au théâtre de figures corrobore ce type d'interprétation en créant un amalgame abrupt entre les deux pratiques : le film pourtant ne les confond pas et montre plutôt une continuité et des affinités entre les arts et les dispositifs. Si la scénographie élaborée par Arthur Robison sert *in fine* un discours sur l'art du cinéma, elle explore néanmoins un riche panel d'ombres, varie les configurations, les registres expressifs, évitant ainsi leur essentialisation. L'hétérogénéité formelle du film ne se dissout donc pas dans la généalogie cauchemardesque du cinéma qu'il propose, des ombres intérieures aux corps filmés, en

[1946] Lotte H. Eisner, *L'Ecran démoniaque*, *op. cit.*, p. 97.
[1947] Victor Ieronim Stoichita, *Brève Histoire de l'ombre*, *op. cit.*, p. 161-162.

passant par l'ombromanie, les jeux de salon, les silhouettes, les reflets et les illusions d'optique, la danse de lumière, les séances de nécromancie... Pour suggérer sa poétique freudienne du septième art, Arthur Robison a également redéfini celle des dispositifs qui l'inspire : la source freudienne revendiquée comme le fondement du cinéma apparaît aussi comme celle d'un théâtre d'ombres moderne et renouvelé.

IV.B.3. Ligazón *(1926) de Ramón del Valle-Inclán*

Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) publia *Ligazón* [pacte de sang] (1926) tardivement, au terme d'une production dramatique qui avait déjà exploré différentes voies, du symbolisme proche de Maurice Maeterlinck dans *Comedias bárbaras* [comédies barbares][1948] à l'expressionnisme satirique de ses premiers drames dits « *esperpénticos* » (littéralement « grotesques », « monstrueux »), *Los cuernos de Don Friolera* [les cornes de Don Faribole] (1921) et *Cara de plata* [gueule d'argent] (1922). Certaines tendances s'étaient renforcées comme l'approche déshumanisante de l'individu, l'art du pastiche, une poétique totale fondée sur une langue sophistiquée (mêlant notamment les archaïsmes et les régionalismes) et un traitement plastique et visuel du théâtre.

La critique spécialisée s'accorde pour distinguer deux périodes dans l'œuvre de Ramón del Valle-Inclán, avant et après la Première Guerre mondiale : les crises multiples que traverse la monarchie espagnole au début du siècle, la dictature de Primo de Rivera (1923-1930) et la maturation artistique ont conduit l'auteur à aborder plus frontalement son époque, en élaborant une poétique que lui-même puis les commentateurs qualifieront d'« *esperpéntico* ». Le terme, au-delà de son sens premier, désigne depuis lors cette esthétique dramatique propre à Ramón del Valle-Inclán, à la fois satirique et grotesque, parfois proche de l'absurde, qui tend un miroir déformant à la société espagnole[1949].

[1948] Concernant les *Comedias bárbaras*, voir Gwyne Edwards, « Valle-Inclán and the New Art of the Theater », *Neophilologus*, n°68, 1984, p. 48-62. Voir également la partie intitulée « Symbolisme dans les mystères pour silhouettes » [*simbolismo en los autos para siluetas*] dont il sera question plus loin, dans Elena Cueto Asín, « 'Autos para siluetas' de Valle-Inclán, simbolisme y caos sobre el espejo cóncavo », Pontevedra, Mirabel, 2005, p. 19-76.

[1949] « Ce que nous trouvons dans la première période valleinclanienne, c'est en somme une impulsion déshumanisante, c'est-à-dire le désir de styliser, renforcé par un esprit de jeu artistique et par une relative impassibilité morale et sociale face au sujet. Dans tout cela se trouvent déjà les racines de la volonté définitive de déshumaniser en déformant, qui mûrit à partir de 1918. » [*Lo que encontramos en el primer periodo valleinclaniano es, en suma, un impulso deshumanizante, o sea la voluntad de estilizar, reforzada por un espíritu de juego artístico y por una relativa impasibilidad moral y social ante la temática. En todo esto ya están las raíces de la definitiva voluntad de deshumanizar deformando que madura a partir de 1918.*] Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán, anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972, p. 20.
« L'impulsion déshumanisante du Valle-Inclán de l'après-guerre est en définitive la même que celle qui l'animait auparavant. Ce qui s'y ajoute, c'est, en général, une plus grande conscience de cette impulsion et un objectif critique. En appliquant plus consciemment et plus volontairement ses inclinations stylistiques, Don Ramón transforme l'homme critique qu'il a toujours été en un écrivain critique, devenant littérairement plus agressif,

L'écriture du « mystère pour silhouettes » *Ligazón* infléchit singulièrement cette esthétique tardive et témoigne du désir permanent de l'auteur d'envisager de nouvelles voies, si passagères soient-elles. Dans une monographie exclusivement consacrée à l'œuvre dramatique de Ramón del Valle-Inclán, Sumner M. Greenfield contextualise ainsi l'élaboration du recueil *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* [retable de l'avarice, de la luxure et de la mort] au sein duquel *Ligazón* a été réédité :

> Après la parution des *Los cuernos de Don Friolera* en 1921 et de *Cara de plata* un an plus tard, le théâtre de Valle-Inclán entre dans sa dernière phase, marquée par un intense dépouillement de la forme et une vision sordide du monde presque sans équivalent dans ses œuvres antérieures. Au cours de cette dernière période (1924-1927), Don Ramón a produit six pièces, toutes brèves : les quatre pièces en un acte qui, avec *El embrujado* [l'ensorcelé], forment le *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte,* et les deux autres *esperpentos* : *Las galas del difunto* [le bel habit du défunt] et *La hija del capitán* [la fille du capitaine]. Dans chaque œuvre, la vaste structure panoramique, si typique des œuvres de Valle-Inclán jusqu'alors, est soit éliminée, soit, dans le cas de *La hija del capitán*, condensée en télescopant en sept courtes pièces la vue de tout Madrid. Dans le *Retablo*, plusieurs constantes de tout le théâtre valleinclanesque continuent à se manifester, dont nous ne mentionnons ici que quelques-unes : l'ancienne problématique du mal, exprimée maintenant en termes très humains, comme l'indique le titre, mais avec des accents métaphysiques et des traits truculents d'ironie et d'antithèse ; le jeu théâtral avec la lumière, l'ombre et les formes physiques, qui est particulièrement évident dans les « mystères pour silhouettes », *Ligazón* et *Sacrilegio* [sacrilège] ; la manipulation de thèmes littéraires déjà existants : le *celestinesco* dans *Ligazón*, la dévalorisation du drame bourgeois dans *La rosa de papel* [la rose de papier], le thème de Salomé, issu de l'œuvre d'Oscar Wilde et de la tradition, dans *La cabeza del Bautista* [la tête du Baptiste], et dans *Sacrilegio* un épisode de la pièce de Julián de Zugasti du XIXème siècle, *El bandolerismo, estudio social y memorias históricas* [banditisme, étude sociale et mémoires historiques]. Comme toutes les œuvres de Valle-Inclán de cette période, *Retablo* manifeste l'influence de l'*esperpentismo* dans ses différents aspects (gestes et apparences marionnettiques, dévalorisation des sentiments nobles, humanité sordide). A l'inverse, les deux *esperpentos* de 1926-1927 reprennent des effets caractéristiques du *Retablo*, le plus important étant la forme courte. *Las galas del difunto*

---

plus engagé, moins moralement impassible. Son esprit ludique se transforme en esprit satirique, ou plutôt, puisqu'il y avait déjà une tendance satirique dans ses œuvres d'avant-guerre, en un jeu vindicatif avec les vices humains, surtout avec ceux qui, à son avis, sont très espagnols. […] Il y a aussi une antipathie dédaigneuse à l'égard des institutions traditionnelles de la patrie : des institutions qui sont à la fois littéraires, militaires et hystériques. La consécration nationale, en somme, est bafouée avec mépris. Le comique n'est plus seulement frivolité ou ironie du clin d'œil, même si ces éléments ne disparaissent pas. Il s'étend et s'intensifie pour se transformer en absurdité irénique et se figer dans une position ambiguë entre le comique et le tragique. La vie rustique perd son exotisme. Les évocations nostalgiques d'un passé naïf sont remplacées par une vision largement antithétique dans laquelle le sordide, la cupidité, l'égoïsme, bref, les vices humains sont mis en évidence. » [*El impulso deshumanizante del Valle-Inclán de la posguerra es a fin de cuentas el mismo que lo motiva anteriormente. Lo que se añade son, en términos generales, mayor consciencia de ese impulso y el propósito crítico. Aplicando más consciente y más voluntarioso sus inclinaciones estilísticas, don Ramón convierte al hombre crítico, que siempre había sido él, en escritor crítico, haciéndose literariamente más agresivo, más comprometido, menos impasible moralmente. Su espíritu juguetón se convierte en un espíritu satírico, mejor dicho, puesto que ya existía la tendencia satírica en sus obras de la preguerra, en un juego vengativo con los vicios humanos, en especial con los que son, a su juicio, muy españoles.*] [*También se muestra una antipatía desdecíosla hacia las instituciones tradicionales de la patria: instituciones a la vez literarias, militares, histéricas. Lo nacionalmente consagrado, en fin, resulta flagelado con escarnio. La comicidad ya no es meramente frivolidad o la ironía de un guiño, aunque no desaparecen estos elementos. Se extiende y se intensifica para cuajarse en el absurdo irénico y fijarse en una posición ambigua entre lo cómico y lo trágico. La vida rustica pierde su exotismo. Evocaciones nostálgicas de un pasado ingenuo se sustituyen por una visión en gran medida antitética en que se destacan la sordidez, la avaricia, el egoísmo, en fin, los vicios humanos*.] *Ibid.*, p. 20-21.

> ressemble le plus aux petites œuvres de cette collection macabre, surtout dans son aspect visuel : un réalisme sordide, le tout vu à la lumière de la lune ou de quelques faibles éclairages artificiels, qu'entourent les ombres de la nuit. Si les thèmes du *Retablo* se retrouvent dans *Las galas del difunto*, seule la cupidité occupe le premier plan. La luxure et la mort sont des faits de la pièce plutôt que des thèmes. Il y a peu de violence, et le caprice irénique du destin, typique du *Retablo*, devient dans *Las galas del difunto* une série de coïncidences théâtrales qui apparaissent comme une parodie du vieux mélodrame du XIXème siècle. Mais le plus important pour distinguer ces œuvres est le fait que *Las galas del difunto* est un *esperpento* et que, en tant que tel, il traite de l'Espagne et de la dépréciation grotesque des héros. En l'occurrence, le protagoniste est un héros militaire, classique s'il en est, et, comme Max Estrella, un rebelle contre le monde embourgeoisé dont il se sent victime.[1950]

La comparaison ainsi faite par Sumner M. Greenfield permet de dégager la brièveté, le caractère plus violent et tragique, le resserrement thématique et l'atmosphère nocturne comme plusieurs traits propres aux pièces brèves du *Retablo*. Mais il faut également distinguer *Ligazón* des autres pièces du recueil car celui-ci réunit des textes écrits indépendamment les uns des autres, déjà publiés antérieurement (*El embrujado* [l'ensorcelé] par exemple est une pièce précoce, très différente des drames courts et plus tardifs qui l'encadrent). Les sous-titres, « mystère pour silhouettes » ou « mélodrame pour marionnettes », ont presque tous été ajoutés pour cette réédition[1951] : *Sacrilegio* par exemple a été publié une première fois avec la mention « roman inédit ». En revanche, *Ligazón* est

---

[1950] « *A partir de la aparición del* Friolera *en 1921 y de* Cara de plata *un año después, el teatro de Valle-Inclán entra en su última etapa, marcada por una intensa depuración de forma y una sórdida visión del mundo casi sin igual en las obras anteriores. En este último periodo (1924-1927), don Ramón dio a luz seis obras teatrales, todas cortas : las cuatro piezas de un acto que con* El embrujado *formaban el* Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, y los otros dos esperpentos :* Las galas del difunto *y* La hija del capitán*. En cada obra la extensa estructura panorámica, tan típica de Valle-Inclán hasta entonces, o se elimina o, en el caso de* La hija del capitán*, se condensa telescopiando una visión de todo Madrid dentro de un marco de siete escenas breves. En el* Retablo *siguen manifestándose varias constantes de todo el teatro valleinclanesco, de las cuales mencionamos aquí solo unas pocas : la antigua preocupación por el mal, ahora expresada en términos muy humanos, como indica el título, pero con matices metafísicos y truculentos golpes de ironía y antítesis ; el juego teatral con luz, sombra y formas físicas, el que es especialmente evidente en los 'autos para siluetas',* Ligazón *y* Sacrilegio *; la manipulación de temas literarios ya existentes : lo celestinesco en* Ligazón*, la desvalorización del drama burgués en* La rosa de papel*, el tema de Salomé, originado en la obra de Oscar Wilde así como en la tradición, en* La cabeza del Bautista*, y en* Sacrilegio *un episodio de la obra decimonona de Julián de Zugasti,* El bandolerismo, estudio social y memorias históricas*. Como todas las obras de Valle-Inclán en este periodo, el* Retablo *muestra la influencia del esperpentismo en una variedad de sus aspectos (entre ellos, el fantochismo de gestos y aspectos, la desvalorización de sentimientos nobles, las sordideces humanas). Por otra parte, los dos esperpentos de 1926-1927 manifiestan ciertos efectos del propio Retablo, siendo el más importante la forma corta. De los dos,* Las galas del difunto *más se parece a las obritas de esa macabra colección, particularmente en su aspecto visual : un realismo sórdido, y todo visto bajo la luna o unas flojas luces artificiales rodeadas de las sombras de la noche. Aunque los temas del* Retablo *se reflejan en* Galas*, solo la avaricia ocupa el primer término. La lujuria y la muerte son hechos de la obra más bien que temas. Hay poca truculencia, y el capricho irénico del destino, típico del* Retablo*, se hace en* Galas *una serie de coincidencias teatrales que parece una parodia del viejo melodrama del siglo XIX. Pero más importante para cualquier contraste entre estas obras es el hecho de que* Las galas del difunto *es un esperpento, y como tal tiene que ver con España y la grotesca desvalorización de héroes. El protagonista en este caso es un héroe militar, propiamente uno clásico, y como Max Estrella, un rebelde contra el mundo aburguesado del que se siente víctima.* » Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán, anatomía de un teatro problemático*, *op. cit.*, p. 271-272.

[1951] « Ligazón » et « Sacrilegio » sont sous-titrés « mystère pour silhouettes » [*auto para siluetas*] et « La cabeza del Bautista » est sous-titré « mélodrame pour marionnettes » [*melodrama para marionetas*] dans Ramón del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Rivadeneyra, 1927.

dès sa première publication sous-titré « mystère pour silhouettes »[1952]. La pièce a d'abord été publiée à Madrid en 1926 par Rivadeneyra au sein d'une collection illustrée *La Novela Mundial* [roman du monde], vendue bon marché dans les kiosques sous la dictature de Primo de Rivera, avec deux autres pièces, republiées, *Tragedia de ensueño* [tragédie onirique] et *Comedia de ensueño* [comédie onirique]. Les illustrations en noir et blanc sont signées Rivero Gil[1953]. D'emblée considéré comme un « mystère pour silhouettes », *Ligazón* a donc été écrit comme tel. Les implications dramaturgiques sont manifestes et c'est à ce titre que seul *Ligazón* sera analysé ici.

Composée d'une scène unique, la pièce est une suite de séquences dialoguées entre deux personnages, dont presque toujours la jeune fille [*la mozuela*], auxquelles sont ajoutées deux pantomimes. On assiste successivement aux dialogues entre la jeune fille et la renarde [*la raposa*] (une entremetteuse), la jeune fille et le rémouleur (son amant), la tenancière et la renarde, la jeune fille et la tenancière (sa mère), puis à nouveau entre la jeune fille et le rémouleur, avant la dispute entre la fille et sa mère (en pantomime), un dernier dialogue entre les deux amants, puis la scène de crime (en pantomime). Ces séquences déclinent les principaux types de dialogues, polémiques et lyriques : les confrontations sont âpres quand la jeune fille s'oppose à la volonté de l'entremetteuse et de sa mère ; le dialogue est concordant et évolue en duo poétique – non dénué de piques et d'expressions triviales – quand elle badine et charme le rémouleur. La fable oppose la liberté de la jeune fille à l'avarice de sa mère et de la renarde qui veulent vendre ses faveurs à un riche juif. Un réseau symbolique d'antithèses secondaires est décliné autour de cette opposition entre le pacte d'argent et le pacte de sang. Le ciel nocturne, une façade d'auberge, le pré et les chemins environnants constituent l'unique décor. Le cadre

---

[1952] « Avant de recevoir la mention générique 'mystère pour silhouettes', *Sacrilegio* a d'abord été publié en cinq parties dans l'*Heraldo de Madrid* [le hérault de Madrid], entre le 9 et le 13 septembre 1927, en tant que 'roman inédit'. L'intrigue s'inspire d'un récit en prose, *La confesión del lechuga*, tiré du dernier volume de *El bandolerismo, estudio social y memorias históricas (1876-1880)* de Julián de Zugasti. Un épisode similaire et les mêmes personnages du mystère réapparaissent dans les romans d'*El ruedo ibérico* [l'arène ibérique]. Le roman *Los de abajo* [ceux d'en bas] de Mariano Lita, admiré par Valle-Inclán et publié en Espagne peu avant la création de la pièce, est également considéré comme une source d'inspiration possible. *Ligazón*, quant à lui, est paru pour la première fois dans la collection de poche *La Novela Mundial*, consacrée principalement aux éditions narratives. » [*Antes de adquirir la descripción genérica de 'auto para siluetas',* Sacrilegio *se publica inicialmente en cinco entregas en el* Heraldo de Madrid*, entre el 9 y el 13 de septiembre de 1927, como 'novela inédita'. Su argumento se basa en un relato en prosa,* La confesión del lechuga*, perteneciente al último volumen de* El bandolerismo, estudio social y memorias históricas (1876-1880) *de Julián de Zugasti. Un episodio similar y los mismos personajes del auto vuelven a aparecer en las novelas de* El ruedo ibérico*. También se especula como posible inspiración la novela de Mariano Lita* Los de abajo*, admirada por Valle-Inclán y publicada en España poco antes de la creación del auto.* Ligazón*, por su parte, aparece por primera vez en la colección de bolsillo* La Novela Mundial*, dedicada mayormente a la edición de narrativa.*] Elena Cueto Asín*, 'Autos para siluetas' de Valle-Inclán, simbolismo y caos sobre el espejo cóncavo*, *op. cit.*, p. 25.

[1953] Ramón del Valle-Inclán, « Ligazón », *La Novela Mundial*, Madrid, Rivadeneyra, 26 août 1926, p. 3-37. *Tragedia de ensueño* et *Comedia de ensueño*, republiées dans cette collection, l'avaient déjà été dans le recueil *Jardín umbrío* [jardin ombragé] en 1903. Voir les numéros numérisés et brièvement documentés de la UC Boulder Collection, en ligne [https://doi.org/10.25810/t8b0-n046].

est celui d'une Galice rurale stylisée. Cette épure, qui permet de mettre l'accent sur l'intensité et l'universalité du drame, en délestant la pièce d'un traitement trop pittoresque du cadre rural, caractérise plus largement l'œuvre tardive de Valle-Inclán, comme l'indique Sumner M. Greenfield :

> La vie rustique perd son exotisme. Les évocations nostalgiques d'un passé naïf sont remplacées par une vision largement antithétique dans laquelle le sordide, la cupidité, l'égoïsme, bref, les vices humains sont mis en évidence.[1954]

Les personnages sont essentiellement des allégories, rehaussées de discrètes touches pittoresques : c'est par exemple le cas du rémouleur, un artisan ambulant qui apparaît à la fois comme un personnage pittoresque de la ruralité et une figure énigmatique du destin et du hasard ; ou encore de la renarde, personnage typique du théâtre espagnol, hérité de *La Celestina* (vers 1500), qui symbolise la ruse froide et cupide. Comme dans le reste de son œuvre dramatique, Ramón del Valle-Inclán opère une « déshumanisation »[1955] de ses protagonistes qui bouleverse une nouvelle fois les représentations de la figure humaine. Sur ce point, l'étude poétique générale et comparée de Sumner M. Greenfield fournit à nouveau quelques repères :

> Mais la « déshumanisation » de l'art chez Valle-Inclán atteint une forme encore plus élémentaire [...] à savoir la déformation physique. Le désir de stylisation visuelle est une constante dans l'œuvre de Don Ramón, et dans le cas de son théâtre, un élément indispensable, comme nous le verrons tout au long de ce livre. Pour le Valle-Inclán d'avant-guerre, les valeurs plastiques de la figure humaine sont une source illimitée d'émotions esthétiques. En découlent, par exemple, des effets impressionnistes, macabres et sataniques, des évocations passées ou d'essences archétypales, des exotismes modernistes, et une infinité de tableaux et de poses. L'impulsion déshumanisante est implicite dans nombre de ces stylisations physiques, explicite dans d'autres : ombres, silhouettes, corps allongés, accentuation de certaines parties du corps et, dans les années 1910-1913, marionnettes, masques et utilisation soutenue du grotesque. Après la guerre, dans le creuset des réalités tumultueuses de l'époque, l'émotion esthétique s'est atténuée, et la plasticité picturale des autres années a acquis une finalité autre que simplement esthétique. Valle-Inclán conçoit alors l'esthétique brillante de l'*esperpentismo*, ou la déformation critique de l'Espagne contemporaine. Le sujet est désormais définitivement intriqué à la stylisation pour créer une formidable unité artistique alliant l'absurdité thématique et picturale. Bien entendu, il ne s'agit pas d'une énième moquerie de la part de ce grand humoriste. Valle-Inclán écrit ces pièces avec une intention éthique et critique, parfois avec une fureur et une hostilité bilieuse, et il leur injecte une forte dose d'ironie absurde, de laideur visuelle et de sordidité. Il en résulte un spectacle grotesque, et le discours moral de l'auteur, toujours anti-didactique, se trouve précisément dans le spectacle lui-même, c'est-à-dire dans la vision déshumanisante.[1956]

[1954] « *La vida rustica pierde su exotismo. Evocaciones nostálgicas de un pasado ingenuo se sustituyen por una visión en gran medida antitética en que se destacan la sordidez, la avaricia, el egoísmo, en fin, los vicios humanos.* » Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán, anatomía de un teatro problemático*, *op. cit.*, p. 21.

[1955] José Ortega y Gasset publia son essai *La Deshumanización del arte* en 1925 (Madrid, La Revista de Occidente).

[1956] « *Pero la 'deshumanización' del arte en Valle-Inclán llega a una forma aún más elemental que la que ve Ortega en el arte nuevo, a saber, la deformación física. La voluntad de estilización visual es una constante en la obra de don Ramón, y en el caso de su teatro un elemento indispensable, como veremos a través de este libro. Para el Valle-Inclán de la preguerra los valores plásticos de la figura humana son una fuente sin límite de la emoción estética. De ellos vienen, por ejemplo, efectos impresionistas, macabros y satánicos, evocaciones del pasado y de esencias arquetípicas, exotismos modernistas, y una infinidad de cuadros y poses. Implícito en muchas de estas estilizaciones físicas, explicito en otras, es el impulso deshumanizante : sombras, siluetas, cuerpos alargados, el*

Dans *Ligazón*, le substrat contemporain reste minimal : ce sont les vices humains et la magie noire qui passent au premier plan. Ramón del Valle-Inclán délaisse en partie la satire pour la tragédie, rééquilibre le grotesque et l'abstrait, et propose un drame cruel et sacré. Il semble ainsi renouer avec le symbolisme de ses récits et de ses pièces d'avant-guerre, avec ces « effets impressionnistes, macabres et sataniques » soulignés par Sumner M. Greenfield, et notamment avec le modèle de Maurice Maeterlinck, particulièrement prégnant dans ses premiers textes. Les traductions de María Martinez Sierra avaient grandement contribué à la diffusion en Espagne de l'œuvre du dramaturge belge et Ramón del Valle-Inclán avait lui-même traduit *Intérieur*[1957].

Les similitudes sont remarquables entre les « mystères pour silhouettes », écrits en 1926-1927, et deux publications précoces de Ramón del Valle-Inclán, le recueil *Jardín umbrío* [jardin ombragé] (1903) et la pièce *Flor de santidad* [fleur de sainteté] (1904), stylistiquement et thématiquement très proches de certains textes de Maurice Maeterlinck, de Paul Claudel ou de Stéphane Mallarmé[1958]. Dans la première partie de sa monographie consacrée aux « mystères pour silhouettes » de Ramón del Valle-Inclán, Elena Cueto Asín développe la comparaison et montre ce faisant les traits symbolistes qui persistent et évoluent dans *Ligazón*[1959]. Subsiste d'abord l'intérêt initial pour tout ce qui manifesterait une forme de pensée primitive, qu'il s'agisse de coutumes régionales, de légendes orales, de spectacles anciens. La mention « mystère pour silhouettes » témoigne de cet intérêt pour un théâtre religieux pré-renaissant, allégorique et didactique, et pour des formes de spectacles populaires comme les

---

enfoque de porciones del cuerpo, y, en la época 1910-1913, el fantoche, la máscara y el sostenido uso de lo grotesco. Después de la guerra, en el crisol de las tumultuosas realidades del tiempo, se agría la emoción estética, y la plasticidad pictórica de otros años gana más finalidad que la meramente estética. En esto Valle-Inclán concibe la genial estética del esperpentismo, la deformación crítica de la España contemporánea. El tema ahora se integra definitivamente con la estilización para crear una formidable unidad artística del absurdo temático y pictórico. Esto, claro está, no es meramente otra burla más de un gran humorista. Valle-Inclán escribe estas obras con una intención ética y crítica, a veces furiosamente y con una hostilidad biliosa, y les infunde una masa de ironía absurda, fealdad visual y sordideces. Lo que resulta es el espectáculo grotesco, y el comentario moral del autor, quien es siempre antididáctico, se encuentra precisamente en el espectáculo mismo, o sea en la misma visión deshumanizante. » Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán, anatomía de un teatro problemático*, *op. cit.*, p. 21-22.

[1957]« María Martínez Sierra (l'épouse de Gregorio et son 'porte-plume'), qui a traduit la totalité du théâtre de Maeterlinck, résume le climat de réception de Maeterlinck, 'que les rêveurs espagnols nés entre 1870 et 1890 accueillirent avec un enthousiasme exalté' [*a quien los soñadores de España nacidos entre 1870 et 1890 acogiéramos con tan exaltado entusiasmo*] » Serge Salaün, « Maeterlinck en Espagne », dans Jean-René Aymes, Serge Salaün (dir.), *Le Métissage culturel en Espagne,* presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 221-241. L'auteur cite le prologue de María Martinez Sierra à l'édition espagnole de l'œuvre dramatique de Maurice Maeterlinck (*Teatro*, 1958, México, Aguilar, Biblioteca Premio Nobel, 1958, p. 17).

[1958] Elena Cueto Asín, *'Autos para siluetas' de Valle-Inclán, simbolisme y caos sobre el espejo cóncavo*, Pontevedra, Mirabel, 2005, p. 27-28.

[1959] La partie intitulée « Symbolisme dans les mystères pour silhouettes » [*simbolismo en los autos para siluetas*] mène la comparaison autour de quatre axes : « Oralité et imprécision spatio-temporelle » [*oralidad e imprecisión espacio-temporal*], « Esthétique de la communication indirecte » [*estética de la comunicación indirecta*], « Configuration des personnages, archétypes et déshumanisation » [*Configuración de personajes, arquetipos y deshumanización*], « Religion et occultisme » [*Religión y ocultismo*]. Elena Cueto Asín, *'Autos para siluetas' de Valle-Inclán, simbolisme y caos sobre el espejo cóncavo*, *op. cit.*, p. 19-76.

narrations théâtralisées des montreurs itinérants. Bien qu'il délaisse l'approche pittoresque et folklorique du décor, Ramón del Valle-Inclán ancre néanmoins sa pièce dans un cadre rural, probablement celui d'une ruralité galicienne, mais sensiblement légendaire et stylisée, et donc potentiellement universalisable. Plus spécifiquement, la comparaison entre *Ligazón* et deux pièces dialoguées du recueil *Jardín umbrío* (*Tragedia de ensueño* [tragédie onirique] et *Comedia de ensueño* [comédie onirique][1960]), de facture pleinement symboliste, dégage une véritable continuité esthétique[1961] : on retrouve les thèmes de l'avarice et de la virginité, des motifs et des symboles liés à la nécromancie et aux mutilations corporelles, des figures archétypales aux appellations génériques, la mort latente et omniprésente... La comparaison rend ainsi saillante la filiation symboliste, au niveau thématique :

> Le thème de la virginité et de la pureté anéanties par l'ambition matérialiste est récurrent dans le théâtre symboliste, tout comme le don désintéressé du corps qui a des conséquences néfastes pour le protagoniste. On le retrouve dans des œuvres du théâtre français très représentatives de cette sensibilité, avec d'abord *Hérodiade* (1865) de Stéphane Mallarmé, puis *La Légende d'Antonia* (1895) d'Edouard Dujardin, ou *L'Annonce faite à Marie* (1912) de Paul Claudel, plus tardive.
> [...]
> La chimère ou « Chimère » est un des êtres favoris du bestiaire fantastique symboliste, représentée dans les tableaux de Gustave Moreau, et associée, comme d'autres êtres féminins, à une idée de la femme cruelle et destructrice […]. Dans *Ligazón* le charme exercé par la jeune fille sur le rémouleur, qui l'appelle « sirène », un autre être mythologique, séducteur et destructeur, s'inscrit dans la même veine comme une invitation à un voyage sans retour, comme la promesse d'une sensualité mystérieuse que le jeune homme ne semble pas avoir la force de refuser. D'autre part, l'idéal recherché s'oppose à la médiocrité et au conformisme de la cupidité, attribués à l'influence de la culture bourgeoise. La jeune fille renonce à la richesse assurée par un autre prétendant, et le rémouleur est sur le point de rompre son mariage prochainement convenu : « Ma perdition si tu le désires. Le diable a manigancé cet imbroglio pour avertir l'autre fille, qui m'attend habillée et apprêtée. » Avant la rencontre érotique, accomplie sous le coup du sort ou non, la liberté s'impose une dernière fois : à la question « êtes-vous marié ? », le jeune homme répond : « les dictons je les tiens de sainte Marie mère du monde entier ». [...] Le rémouleur de *Ligazón*, représentant d'une corporation errante, assume lui aussi, comme relevant de la liberté, l'aventure imprévisible et les risques encourus sur les routes : « Il s'éloigne. La machine noire, sur les épaules du vagabond, dessine sa roue, suggestion étrange d'énigmes et de hasards. »[1962]

[1960] « L'utilisation réitérée de ce langage indirecte dans diverses situations et contextes détermine en grande partie la qualité symboliste que les mystères pour silhouettes héritent des récits relevant de ce style, et qui dans les scènes dialoguées sont plus évidents que dans aucune autre œuvre. La réédition de la *Comedia de ensueño* (1906) et de la *Tragedia de ensueño* (1901) avec la première édition de *Ligazón* nous invite à rechercher de plus grandes affinités, signalées par l'auteur lui-même, entre ces scènes dialoguées et le mystère. Cependant, c'est à des degrés divers que ces deux scènes peuvent être considérées comme des précurseurs des deux pièces. » [*El uso de ese lenguaje indirecto en reiteradas situaciones y contextos define una importantísima parte de la calidad simbolista, que los autos para siluetas recuperan de la narrativa definida bajo ese estilo, y que se evidencian en las escenas dialogadas más que en cualquier otra obra. La reedición de* Comedia de ensueño *(1906) y* Tragedia de ensueño *(1901) junto con la primera edición de* Ligazón*, invita a buscar mayores afinidades entre aquellas escenas dialogadas y este auto, apuntadas por su propio autor. Ambas escenas, sin embargo, sirven de antecedente a ambos autos en mayor o menor medida*.] *Ibid.*, p. 36.

[1961] Celles-ci seront en outre republiées, avec *Ligazón*, dans le numéro de *La Novela Mundial* de 1927.

[1962] « *El tema de la virginidad y la pureza destruida por la ambición materialista es recurrente en el teatro simbolista, así como lo es la entrega del cuerpo de forma desinteresada y con consecuencias negativas para la*

Au niveau dramaturgique, Elena Cueto Asín insiste sur « l'atmosphère, presque toujours liée à la peur des mystères nocturnes » et à nouveau sur l'influence de Maurice Maeterlinck qui persiste dans *Ligazón* :

> On peut dire qu'il s'agit d'une influence durable sur Valle-Inclán, ou bien d'une influence qui s'adapte parallèlement à l'évolution de son œuvre, comme le suggère Juan Trouillhet lorsqu'il distingue deux étapes : une première d'admiration, évidente dans les scènes dialoguées, et une seconde d'assimilation, dans laquelle « le mystère inquiétant de l'auteur belge est combiné à la force des tragédies de Shakespeare », et qui aboutit à la création d'un « théâtre sinistre ».
> Parmi les auteurs symbolistes, Maeterlinck est en effet celui qui utilise une certaine scénographie où la mort acquiert une valeur dynamique et dont la présence sur scène est à la fois invisible et parfaitement perceptible, grâce à l'intuition que permet l'espace obscur de la nuit. Valle-Inclán s'approprie la maîtrise avec laquelle Maeterlinck fait passer l'action du plan quotidien à celui du mystère, en montrant la contagion de la peur et la montée de l'angoisse dans l'atmosphère. Il introduit un effet très similaire qu'il reprendra plus tard dans ses mystères : l'atmosphère créée par l'angoisse croissante et la mort finale se fonde sur des correspondances de lumière, de couleur et de son avec des objets et des éléments naturels, qui peuvent aussi acquérir une signification symbolique.[1963]

Les « mystères pour silhouettes » de Ramón del Valle-Inclán ne se réduisent pourtant pas à ces analogies. Elena Cueto Asín mentionne également leur grande indétermination axiologique, ainsi que

---

protagonista. Se encuentra dentro de obras muy representativas del teatro francés de esta tendencia, comenzando con Hérodiade *(1965) de Stéphane Mallarmé, y siguiendo con las posteriores* La Légende d'Antonia *(1895) de Edouard Dujardin, o* L'Annonce faite à Marie *(1912) de Paul Claudel.* […] *La quimera o 'Chimera' es un miembro favorito dentro del bestiario fantástico simbolista, representado en los cuadros de Gustave Moreau, y asociado como otros seres femeninos, a la idea de la mujer como vehículo de crueldad y destrucción.* […] *El hechizo que en* Ligazón *sufre el afilador por parte de la mozuela, a la que llamando 'sirena', se vincula igualmente con un ser mitológico seductor y destructivo, está en esa misma línea de invitación al viaje sin retorno, a la promesa de una sensualidad misteriosa ante la cual el joven no parece tener fuerzas para negarse. Por otra parte, el ideal buscado está reñido con la mediocridad y el conformismo de la avaricia, atribuido a la influencia de la cultura burguesa. La mozuela está renunciando a la riqueza segura de otro pretendiente, y el afilador está rompiendo la convención de próximo matrimonio : 'Mi perdición si lo deseas. El diablo ha maquinado este enredo para contárselo a la otra gachí, que me aguarda vestida y compuesta.' Hay ante el encuentro erótico, hechizo mediante o no, una última determinación de libertad, y a la pregunta '¿ Casado eres ?' contesta el joven, 'Los dichos tengo tomados en santa María de Todo el Mundo'.* […] *El afilador de* Ligazón*, representante de un gremio errante, también asume la aventura imprevista como parte de la libertad e inseguridades que confiere el camino : 'Se aleja. El negro trebejo, sobre los hombros del errante, perfila su rueda con rara sugestión de enigmas y azares.'* » Elena Cueto Asín, *'Autos para siluetas' de Valle-Inclán, simbolisme y caos sobre el espejo cóncavo*, *op. cit.*, p. 38-39.

[1963] « *El resto reside en la ambientación, casi siempre basada en el temor de los misterios nocturnos. Puede decirse que se trata de una influencia sobre Valle-Inclán que permanece largo tiempo, o bien se va adaptando en paralelo a la evolución de su obra, como sugiere Juan Trouillhet al distinguir dos etapas : una primera de admiración, obvia en las escenas dialogadas, y una segunda de asimilación, en la que se combina 'el misterio inquietante del autor belga con la fuerza de las tragedias de Shakespeare', y que resulta en la creación de un 'teatro del siniestro'.*
Dentro de los autores simbolistas, Maeterlinck es, efectivamente, quien hace uso de cierta escenografía en la que provee a la muerte de un valor dinámico cuya presencia sobre la escena es a la vez invisible y perfectamente perceptible, a través de la intuición que permite el espacio oscuro de la nocturnidad. Valle-Inclán absorbe el magisterio con que Maeterlinck hace pasar la acción del plano cotidiano al del misterio, mostrando el contagio del miedo y el incremento de la angustia en la atmósfera. Introduce un efecto muy semejante que más tarde revive en sus autos, pues la atmósfera de angustia creciente y el final de muerte, aunque sorprendente en la medida que anticipado, se basa en correspondencias de luz, color y sonido con objetos y elementos naturales, que también pueden adquirir significado simbólico. » *Ibid*., p. 39-40.

le recours à la caricature et au pastiche. Ainsi formulée, « du symbolisme au grotesque : chaos sur le miroir concave », la thèse qu'elle défend propose de considérer *Ligazón* et *Sacrilegio* comme des œuvres de synthèse où convergent les deux périodes de l'auteur, le symbolisme de ses premiers textes et l'expressionnisme de ses derniers. Elle montre par exemple la teneur parodique de *Ligazón*. Ouvertement hostile au théâtre populaire et commercial, l'auteur y détourne certaines topiques des mélodrames et des pièces à couplets qui envahissaient les scènes espagnoles :

> Valle-Inclán, critique féroce de la prolifération du mélodrame sentimental dans les années 1920, inverse certaines de ces structures caractéristiques en les parodiant ; il en fait le réceptacle indiqué d'une morale absurde qui, en réalité, fait du mariage, une relation de convenance. En s'appropriant le langage et la gestuelle des pièces à couplets [*cuplé*], progressivement incorporées par le mélodrame, et en les détournant, comme il le fait avec les fondements du mystère ou du mystère liturgique, l'auteur met l'appareil bourgeois face à sa propre manipulation.[1964]

La caricature et le pastiche sont effectivement à l'œuvre dans les passages de pantomimes et dans les jeux hors scène où la crise mélodramatique devient une séquence accélérée, réduite à un enchaînement de gestes stéréotypés entraperçus derrière une vitre, à un déferlement de coups et de cris :

> *On entend tourner la serrure. La mère et la fille se disputent derrière la porte. La masse du garçon rémouleur se détache furtivement du mur. Le balaie cogne, le vieille femme crie, la jeune fille pleure. Le garçon rémouleur écoute, la roue sur l'épaule. La querelle s'éloigne, s'apaise, s'enflamme, s'éteint. Les gémissements de la jeune fille persistent. S'essuyant les yeux, elle va à la fenêtre.*[1965]

La démonstration d'Elena Cueto Asín permet de comprendre d'autant mieux le sous-titre de la pièce, « mystère pour silhouettes », qui condense cette double approche de l'auteur, à la fois d'abstraction et de déformation, à tous les niveaux (dialogue, fable, mise en scène). La notion de silhouette charrie d'une part l'héritage du théâtre symboliste et ses personnages archétypaux ou insaisissables, dont la situation et l'identité sont brouillées par les silences, les questionnements intimes ou les errements métaphysiques. Elle fait écho aux réflexions de Maurice Maeterlinck qui envisageait en 1890 un théâtre sans acteur : « L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un éther qui aurait les allures de la vie sans avoir la

---

[1964] « *Valle-Inclán, crítico feroz de la proliferación del melodrama sentimental durante la década de 1920, invierte algunas de sus estructuras reconocibles parodiándolas, haciéndolas servir de recipiente idóneo de ese absurdo moral que en la realidad hace convertir el matrimonio en una relación pactada por conveniencia. Al apropiarse del lenguaje y los gestos del cuplé, paulatinamente integrados en el melodrama, para invertirlos, al igual que hace con las bases del auto o auto sacramental, el autor pone cara a cara al aparato burgués con su propia manipulación.* » *Ibid*., p. 138.

[1965] « *Se oye correr el cerrojo. La madre y la hija disputan tras de la puerta. El bulto del mozo afilador se despega sigiloso del tapiado. Maja la escoba, grita la vieja, llora la mozuela. El mozo afilador escucha, con la rueda al hombro. La disputa se aleja, se apaga, se encrespa, se extingue. Perdura el lloriqueo de la mozuela. Enjugándose los ojos, sale a la ventana.* » Ramón del Valle-Inclán, « Ligazón », *La Novela Mundial*, *op. cit.*, p. 30-32.

vie ? »[1966] Le terme de « mystère » ravive en outre les connotations archaïques de la silhouette, liée aux premières formes de lanterne magique et aux crèches, à l'enfance et aux origines de l'art. Tantôt cernée et schématique, tantôt effrayante, brouillée ou anamorphique, la silhouette symbolise l'esthétique de *Ligazón*, à la fois grotesque, réifiante, minimale et symboliste.

Comme l'avait fait Maurice Maeterlinck en choisissant le terme « marionnette » pour caractériser l'écriture de ses « trois petits drames », Ramón del Valle-Inclán a utilisé le terme « silhouette », *a minima* de manière métaphorique, pour désigner une nouvelle modalité de présence et d'interprétation du comédien (corrélée à une nouvelle écriture du personnage théâtral), mais plus fondamentalement pour signaler l'aspiration à un dispositif scénographique dépourvu d'acteurs et fondé sur une dramaturgie spécifique. Maurice Maeterlinck introduisait ainsi ses « trois petits drames » dans un projet d' « Avertissement » : « Il est bien entendu que les petits drames qui suivent furent vraiment écrits pour un théâtre de marionnettes. Ils n'ont ni la réalité ni la vie qu'il faudrait pour résister aux atteintes de l'acteur de demain ; au lieu que les poupées de cire ou de bois peint sont indulgentes à l'imagination. »[1967] Ramón del Valle-Inclán n'est pas aussi explicite mais la dramaturgie de *Ligazón* incorpore véritablement des traits techniques et des configurations inspirés par, si ce n'est conçus pour, le théâtre d'ombres, en mêlant des ombres propres[1968] et projetées, des ombres humaines, de figures et d'objets. L'attention technique et plastique qu'il porte au dispositif scénique n'est pas sans lien avec le théâtre expérimental que Edward Gordon Craig théorisait au même moment et auquel Ramón del Valle-Inclán s'intéressait. Par l'intermédiaire de son ami et metteur en scène espagnol Cipriano Rivas Cherif, il s'était familiarisé avec ces projets novateurs et avait lui-même créé plusieurs groupes de théâtres indépendants[1969] :

[1966] Maurice Maeterlinck, « Menus propos, le théâtre » [1890], *Œuvres (1), le réveil de l'âme, poésie et essais*, édition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999.

[1967] « Avant de livrer à l'impression ses *Trois petits drames*, Maeterlinck avait déjà noté ce projet d''Avertissement' qu'il n'eut toutefois pas l'occasion d'insérer dans l'édition de 1894. » Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes*, édition établie et présentée par Fabrice van Kerckhove, Bruxelles, Espace Nord, 2021, p. 141.

[1968] Contrairement à l' « ombre portée » qui « se manifeste sur un autre corps, appelé surface de projection, quand il intercepte un cône d'ombre », l' « ombre propre » « se manifeste sur la portion du corps qui n'est pas éclairée ». Fabrizio Montecchi, *Au-delà de l'écran*, *op. cit.*, p. 219.

[1969] « Il convient de mentionner le livre de Manuel Aznar, *Valle-Inclán, Rivas Cherif et le renouveau théâtral européen (1907-1936)*, qui fournit de précieuses informations sur la connaissance réelle que l'auteur espagnol avait, grâce à ses contacts avec Cipriano Rivas Cherif et aux traductions faites par lui et par d'autres, de ce qui était pratiqué en Italie par Gordon Craig et en France par de nombreux autres novateurs tels que George Pitoëff, Lugné Poe, Fermin Gémier, ou Jacques Copeau. » [*Hay que destacar en esa dirección el libro de Manuel Aznar,* Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral europea (1907-1936)*, que aporta una valiosa información sobre el verdadero conocimiento que, a través del contacto con Cipriano Rivas Cherif y las traducciones hechas por él y otros, tuvo el autor español de lo practicado en Italia por Gordon Craig y en Francia por otros tantos renovadores como Georges Pitoëf, Lugné Poe, Fermin Gémier, o Jacques Copeau.*] Elena Cueto Asín, *'Autos para siluetas' de Valle-Inclán, simbolisme y caos sobre el espejo cóncavo*, *op. cit.*, p. 16.

> Le théâtre de marionnettes pour acteurs écrit par l'auteur espagnol à partir de 1920 permet de rapprocher Valle-Inclán et Gordon Craig, car en cela les deux auteurs se rejoignent indubitablement. Valle-Inclán connaît l'activité de l'Anglais principalement grâce à ses relations avec Cipriano Rivas Cherif qui, en 1907, eut l'occasion de rencontrer directement Valle en Italie. Dans un article de 1920, « Divagation à la lueur des bougies », il fait état des innovations théâtrales dans le contexte européen, en les opposant à la stagnation de la scène nationale : « On parle de la possibilité d'engager pour une saison le Teatro dei Piccoli de Rome, dont les représentations feront découvrir, comme les ballets russes d'antan, de nouveaux horizons à nos yeux fatigués de tant de pauvreté et de négligence artistiques. » Les marionnettes italiennes arrivent effectivement à Madrid la saison suivante, tout comme d'autres activités et traductions qui introduisent les efforts des dramaturges symbolistes d'ailleurs, comme le documente Aznar Soler, et plus tôt Lavaud dans « Le nouvel établissement du Círculo de Bellas Artes et El Cántaro Roto [la cruche cassée] de Valle-Inclán », qui mentionne les initiatives de l'auteur comme metteur en scène pendant la deuxième moitié de la décennie ; l'époque de la composition des mystères pour silhouettes.[1970]

Ramón del Valle-Inclán signa son premier « mystère pour silhouettes » alors que ses connaissances des travaux d'Edward Gordon Craig s'approfondissaient et qu'il s'investissait dans les expérimentations dramatiques du Círculo de Bellas Artes. La mention « mystère pour silhouettes » est ainsi à la croisée d'héritages et d'aspirations contemporaines, et son acception reste plurielle. La densité des didascalies contribue grandement à rendre cette appellation générique particulièrement riche et malléable.

Concernant la mise en scène précisément envisagée par l'auteur, il faut se contenter d'hypothèses. Celles-ci peuvent s'appuyer sur les illustrations de Rivero Gil, sur des comptes rendus de la mise en scène de décembre 1926 et sur une analyse précise du texte.

Les huit illustrations en noir et blanc de Rivero Gil qui accompagnent la première publication de la pièce proposent plusieurs interprétations du terme « silhouette ». Fidèles au texte, les huit images représentent les différents personnages (la jeune fille, le rémouleur, la mère et l'entremetteuse) en variant les impressions positives et négatives, ce qui met en valeur tantôt l'obscurité des fonds, tantôt les figures (leurs actions ou leur ombre portée). Dans le premier cas, c'est l'atmosphère nocturne qui prime : un portrait en pied de la mère la représente munie de son balai sur un fond uniformément encré[1971] ; de même, l'image illustrant l'arrivée du rémouleur montre le personnage sous la lune et le

---

[1970] « *La relación entre Valle-Inclán y Gordon Craig se establece en cuanto a la producción del autor español de un teatro de marionetas para actores escrito a partir de 1920, y en la que sin duda coinciden. Mucho del conocimiento que Valle-Inclán tiene sobre la actividad del inglés lo adquiere de su trato con Cipriano Rivas Cherif, quien tiene ocasión en 1907 de conocer directamente a Valle en Italia. En un artículo suyo de 1920, 'Divagación a la luz de las candilejas', informa sobre las innovaciones escénicas en el contexto europeo en contraste con el estancado panorama nacional : 'Se habla de la posibilidad de contratar por una temporada el Teatro dei Piccoli de Roma, cuyas representaciones descubrirán, como antaño los bailes rusos, nuevos horizontes a nuestros ojos, cansados de tanta pobretería y desamparo artísticos'. Las marionetas italianas llegan a Madrid ; efectivamente, en la siguiente temporada, como también llegan otras actividades y traducciones que introducen los esfuerzos de escenógrafos con base simbolista en otros lugares, tal y como lo documenta Aznar Soler, y antes Lavaud en 'El nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes y El Cántaro Roto de Valle-Inclán', donde se refiere a la iniciativa del autor como director durante la segunda mitad de la década; tiempo de composición de los autos para siluetas.* » *Ibid.*, p. 59.

[1971] Voir l'illustration de Rivera Gil dans Ramón del Valle-Inclán, « Ligazón », *La Novela Mundial*, *op. cit.*, p. 31.

ciel étoilé[1972]. Les silhouettes dans ces images ne sont pas des ombres mais des personnages en partie fondus dans l'obscurité. Dans le second cas, c'est la lisibilité des actions et leur intensité dramatique qui importent. On l'observe notamment dans les deux dernières images qui illustrent la scène où la jeune fille applique sa main en sang sur la bouche du rémouleur[1973] et celle de la découverte du cadavre[1974]. Ces impressions négatives peuvent aussi mettre en évidence les ombres portées, comme celle très caractérisée de l'entremetteuse avec sa cape et sa canne[1975]. Deux portraits témoignent enfin de deux acceptions distinctes du terme « silhouette ». Le premier, dont le fond est majoritairement noir, place la jeune fille dans le cadre de la porte, devant une chandelle : son corps, dont on devine les volumes, paraît à contre-jour et son ombre portée se découpe sur le sol que blanchit un cercle de lumière[1976]. Le deuxième portrait la montre, sur un fond blanc neutre, en train de brandir un verre : seul son buste éclairé apparaît, figé dans une posture frontale. Le dessin suggère l'étrangeté du personnage qui, souvent aperçu à une vitre ou sur le seuil, fascine par son hiératisme froid. Dans ces illustrations imprimées, les silhouettes sont donc tantôt des corps mal discernés dans la pénombre, tantôt des corps hiéroglyphiques ou hiératiques, tantôt des ombres portées. Ces images ne lèvent pas le doute quant à ce qu'entendait précisément Ramón del Valle-Inclán par le terme « silhouette » ; elles illustrent à l'inverse sa polysémie.

Concernant la représentation de décembre 1926, un compte rendu paru dans *El Sol* fournit une description succincte. Sous la direction de l'auteur, *Ligazón* est mis en scène au Círculo de Bellas Artes quelques mois après sa publication (en août). Le critique et poète Enrique Díez-Canedo décrivait ainsi la séance :

> Un groupe d'amis du Théâtre, présidé par Ramón del Valle-Inclán, a donné dimanche après-midi, dans l'auditorium du Círculo de Bellas Artes, la première d'une série de représentations par laquelle ils essaient de porter à la scène, à Madrid, des œuvres et des styles qui s'éloignent des plateaux et des planches publiques. [...] *Ligazón*, le « mystère pour silhouettes » de Valle-Inclán, qui avait déjà été présenté chez la famille Baroja et imprimé dans une publication populaire bien connue, est donc arrivé en dernier dans le programme. Il s'agit d'un tableau de teintes vives, dans lequel la jeune fille se rebelle contre le complot célestinesque qui menace son honnêteté et auquel elle se dérobe en donnant libre cours à son désir, représenté par le jeune homme déterminé que le hasard a conduit jusqu'à sa porte. L'atmosphère de mystère, de sorcellerie, de corruption, de crime, peinte avec la même touche vigoureuse que celle des *Comedias bárbaras*, offre, après un dialogue exquis, un sursaut dramatique. Josefina Blanco, Carmen Juan, Isabel Palencia, Fernando Bilbao ont été les ombres parlantes de cette pièce, pour laquelle Bartolozzi et López Rubio ont composé un décor schématique, entrevu, comme les personnages, sous une lumière mal réglée.[1977]

[1972] *Ibid.*, p. 9.
[1973] *Ibid.*, p. 35.
[1974] *Ibid.*, p. 36.
[1975] *Ibid.*, p. 8.
[1976] *Ibid.*, p. 4.
[1977] « *Un grupo de amigos del Teatro, presidido por D. Ramón del Valle-Inclán, dio el domingo por la tarde, en la sala de espectáculos del Círculo de Bellas Artes, la primera representación de la serie con que intenta traer a la*

L'expression « ombres parlantes » ne permet pas de savoir s'il s'agissait d'ombres humaines ou d'ombres de figures. On ne sait pas non plus si un écran a été utilisé. Seuls les termes « décoration schématique », « figures », « entrevu à une lumière mal réglée » suggèrent une scénographie de théâtre d'ombres ; peut-être s'agissait-il d'un dispositif hybride d'ombres humaines et de figures.

Quoiqu'il en fût effectivement, cette mise en scène et les illustrations n'épuisent pas les potentialités du texte. Aussi poétiques qu'informatives, les didascalies laissent ouvertes leur interprétation technique et scénographique. Le rapport très critique de Ramón del Valle-Inclán aux institutions l'a souvent conduit à ne pas tenir compte des contraintes de mise en scène et à envisager le théâtre sous un angle essentiellement poétique. Dans un entretien, il dit à ce sujet :

> J'écris sous forme de scène, presque toujours sous forme de dialogue. Mais je ne me préoccupe pas de savoir si les pièces pourront être jouées plus tard. J'écris ainsi parce que cela me plaît beaucoup, parce qu'il me semble que c'est la manière littéraire la meilleure, la plus sereine et la plus « impassible » de conduire l'action. [...][1978]

Cette approche littéraire de l'écriture théâtrale, qui prend ses distances avec la représentation, libère en grande partie les didascalies de leur fonction de régie scénographique. Celles de *Ligazón* laissent en outre envisager une adaptation très plastique, avec des ombres de différentes natures, dans un dispositif encore à inventer.

---

escena, en Madrid, obras y estilos alejados de los tablados y tabladillos públicos. [...] *El* Ligazón*, el 'auto para sombras', de Valle-Inclán, antes representado en casa da los señores de Baroja e impreso en una publicación popular, bien conocido, por tanto, venía en último lugar del programa. Es un cuadro de tintas enérgicas, en que la moza rebelde a la trama celestinesca que pone cerco a su honestidad lo evade lanzándose a su gusto, representado por el mozo decidor que la casualidad le lleva a la puerta. Ambiente de misterio, de brujería, de soborno, de crimen, pintado con el vigor de pincel que produjo las* Comedias bárbaras*, ofrece, tras un diálogo primoroso, una sacudida dramática. Josefina Blanco, Carmen Juan, Isabel Palencia, Fernando Bilbao fueron las sombras parlantes de ese auto, para el que Bartolozzi y López Rubio han compuesto una decoración esquemática, entrevista, como las figuras, a una luz no bien ponderada.* » Enrique Díez-Canedo, « Círculo de Bellas Artes, ensayos de teatro, dirigidos por Ramón del Valle-Inclán », *El Sol*, 21 décembre 1926.

[1978] « ... J'aime l'impassibilité dans l'art. Je veux que mes personnages se présentent et soient eux-mêmes à tout moment sans commentaire de l'auteur, sans explication de l'auteur. Que tout soit l'action elle-même. À cet égard, il existe deux formes littéraires : celle qui s'intéresse aux personnages eux-mêmes au moment où ils sont présentés et celle qui, lorsque les personnages et l'action sont ordinaires, laisse à l'auteur le soin de les commenter et de les expliquer. Dans ce cas, l'écrivain met en scène ce qui n'est pas dans les faits, surchargeant l'œuvre, s'y incluant comme un nouveau personnage, comme le véritable protagoniste. [...] En ce qui me concerne, de ces deux formes, je préfère la première. » [*Escribo en forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante. Escribo de esta manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más 'impasible' de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se presenten ellos solos y sean en todo momento ellos sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo lo sea la acción misma. En este aspecto existen dos formas literarias : ésta, cuyo interés está en los mismos personajes desde el momento en que se presentan, y la que, cuando los personajes y la acción son triviales, deja poner al autor el comentario y la explicación. En este caso, pone el escritor lo que no hay en los hechos, recargando la obra, incluyéndose en ella como en un nuevo personaje, como el verdadero protagonista. …A mí, de estas dos formas la que me gusta es la primera.*] Entretien accordé à José Montero Alonso retranscrite dans Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado, entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, p. 190-91.

En variant la manière de désigner les personnages (« *sombra* », « *sombra ahuyentada* », « *sombras calamocanas* », « *bulto* », « *tumulto de sombras* »...) et leur modalité d'apparition (« *se perfila* », « *pegada* », « *discierne* », « *se proyecta* », « *destaca* », « *salen* », « *borraban* », « *se despega* »...), les didascalies suggèrent différents types d'incarnation :

> *L'ombre d'une jeune fille se profile sur la porte éclairée.*
>
> *Collée au mur, sur la ligne projetée par les tuiles, une ombre — bâton et manteau — aux pas réguliers, laisse discerner son faible relief.*
>
> [...] *et l'ombre d'un garçon rémouleur se projette sur l'étoile des chemins, éclairés par la lune*
>
> *Dans l'ouverture lumineuse de la porte, la tenancière se détache en noir, un balai à la main.*
>
> *Dans la pénombre lunaire de la treille, entrent la patronne et la vieille rusée, deux ombres ivres qui bafouillent, se tordent et se balancent.*[1979]
>
> *L'ombre poursuivie d'un chien blanc traversa le champ. Il ne restait de la nuit que le chant, et l'ombre de la jeune fille s'abolissait dans l'obscurité nocturne.*
>
> *Un nuage passait devant la lune, et dans le velours mauve des ténèbres, au bord du mur, les masses du rémouleur et de la jeune fille effaçaient leur forme.*
>
> *La masse du garçon rémouleur se détache furtivement du mur.*
>
> *Une masse menaçante, avec couverture et manteau, traverse le pré et frappe à la porte.*
>
> *Tumulte d'ombres. Un cri puis le choc d'un corps contre le sol. Silence tendu.*[1980]

Ce florilège laisse imaginer plusieurs types d'ombre. On relève des ombres aux contours indéterminés, comme celles désignées par les termes « tumulte » ou « *bulto* » (le substantif espagnol réfère à une

---

[1979] Le lexique de cette phrase étant particulièrement difficile à traduire, on a en partie repris la traduction de Serge Salaün dans l'édition bilingue Ramón del Valle-Inclán, *Pacte de sang / Ligazón, suivi de Sacrilège / Sacrilegio*, édition présentée et annotée par Miguel A. Olmos et Serge Salaün, traduit par Serge Salaün, Presse universitaires de Rouen et du Havre, 2022, p. 121.

[1980] Ramón del Valle-Inclán, « Ligazón », *La Novela Mundial*, *op. cit.*

« *Sobre la puerta iluminada se perfila la sombra de una mozuela.* » *Ibid.*, p. 3.

« *Pegada al tapiado, por el hilo que proyectan las tejas, una sombra — báculo y manto — discierne con trencos compases su tenue relieve.* » *Ibid.*, p. 3.

« [...] *y la sombra de un mozo afilador se proyecta sobre la estrella de los caminos luneros.* » *Ibid.*, p. 10.

« *En el vano luminoso de la puerta destaca por negro, enarbolando una escoba, la tía ventorrillera.* » *Ibid.*, p. 16.

« *Salen a la penumbra lunaria del emparrado, la dueña y la tía maulona, dos sombras calamocanas con leria tartajosa, esguinces y vaivenes.* » *Ibid.*, p. 16.

« *La sombra ahuyentada de un perro blanco cruzó el campillo. Quedaba, todo de la noche, el cantar, abolida la sombra de la mozuela en la nocturna tiniebla.* » *Ibid.*, p. 24.

« *Volaba un nublo sobre la luna, y en el morado tenebrario de la pana, a canto del tapial, borraban su bulto los bultos del afilador y la mozuela.* » *Ibid.*, p. 27.

« *El bulto del mozo afilador se despega sigiloso del tapiado.* » *Ibid.*, p. 30.

« *Un bulto jaque, de manta y retaco, cruza el campillo y pulsa en la puerta.* » *Ibid.*, p. 37.

« *Tumulto de sombras. Un grito, y el golpe de un cuerpo en tierra. Tenso silencio.* » *Ibid.*, p. 37. ·

forme compacte que l'on peut diversement traduire par « bosse », « masse », « paquet ») ou bien celles qu'accompagnent les syntagmes verbaux : « se détache furtivement » [*se despega sigiloso*], « effaçaient leur forme » [*borraban su bulto*] ou « s'abolissait » [*abolida la sombra*]. Tandis que ces silhouettes indistinctes se devinent dans le noir (« dans la pénombre lunaire de la treille » [*a la penumbra lunaria del emparrado*], « dans l'obscurité nocturne » [*en la nocturna tiniebla*], « dans le velours mauve des ténèbres » [*en el morado tenebrario de la pana*]), celles dont les contours se dessinent plus nettement paraissent sur des fonds lumineux (« sur la porte éclairée » [*sobre la puerta iluminada*], « sur l'étoile des chemins, éclairés par la lune » [*sobre la estrella de los caminos luneros*]). Les verbes à nouveau indiquent cette netteté graphique ou optique : « se profile » [*se perfila*], « se projette » [*se proyecta*], « se détache en noir » [*destaca por negro*]. Ces silhouettes, aux contours nets, restent immobiles tandis que celles plus insaisissables sont en mouvement : ce sont des ombres de passage (qui traversent, s'éloignent, paraissent et disparaissent), la manifestation confuse d'une action (le tumulte final), ou les corps avinés de deux personnages en train de comploter (« deux ombres éméchées qui bafouillent, boitillent et trébuchent » [*dos sombras calamocanas con leria tartajosa, esguinces y vaivenes*][1981]). Ces silhouettes ont différentes corpulences et épaisseurs : le riche juif est désigné comme une masse informe enveloppée de couvertures (on imagine l'ombre propre d'un corps compact et volumineux) tandis que l'ombre projetée au sol du rémouleur est plane et immatérielle ; celles qui paraissent dans le cadre de la porte ont une frontalité de silhouette plane.

Parfois, la didascalie ne mentionne pas explicitement l'ombre du personnage : les configurations décrites suggèrent néanmoins un contre-jour, un défaut de densité de la figure ou de profondeur de champ, une apparition encadrée ou partielle d'un corps. Les personnages situés dans l'embrasure d'une porte ou d'une fenêtre par exemple détachent leur silhouette devant une source de lumière ; c'est donc leur ombre propre que le spectateur perçoit. Leur frontalité, leur gestualité réduite et leur inscription dans un cadre laissent aisément imaginer l'utilisation d'un écran et de silhouettes découpées. Ces scènes s'apparentent en effet à des toiles animées :

> *La jeune fille, en signe de mépris, chante sur le seuil* [...].[1982]
>
> *La jeune fille, attentive et secrète, devant l'ouverture lumineuse de la porte, faisait sauter une pièce noire dans le creux de sa main* [...]. [1983]

[1981] *Ibid.*, p. 16.
[1982] « *La mozuela, en señal de menosprecio, canta sobre el umbral.* » *Ibid.*, p. 10.
[1983] « *La mozuela, alertada y nocturna, sobre el vano luminoso de la puerta, saltaba en la palma de la mano una moneda negra.* » *Ibid.*, p. 12.

Quand l'entremetteuse paraît en longeant le mur, elle est décrite comme un bas-relief :

> *Collée au mur, sur la ligne projetée par les tuiles, une ombre — bâton et manteau — aux pas réguliers, laisse discerner son faible relief.*[1984]

La pénombre rend souvent indiscernables les personnages dont les silhouettes se définissent alors paradoxalement par leur absence de substance, leur immatérialité et leur capacité à se dissoudre dans le fond :

> *L'amie — canne et manteau —, se perd dans la nuit étoilée*.[1985]

Pour clore cette revue des types d'ombres et de silhouettes, on peut mentionner l'ombre blanche du chien (« l'ombre fuyante d'un chien blanc »). Présage spectral, double fantastique de la jeune fille, cette ombre blanche renvoie aussi à un procédé typique de fantasmagorie[1986], également très à la mode dans les salons à la fin du XVIIIème siècle.

Les diverses acceptions optiques et physiques des ombres de la pièce se doublent d'un trouble quant à l'humanité des personnages : les accessoires avec lesquels ils tendent à se confondre et les fantasmes qu'ils suscitent contribuent à en faire des êtres hybrides ou en sursis, susceptibles de se métamorphoser. Les objets et les habits déforment sensiblement la physionomie anthropomorphe des silhouettes. Explicitement animalisée par son surnom (« la renarde »), l'entremetteuse est en outre confondue avec sa canne et son manteau qui dissimulent sa physionomie (la précision est indiquée à deux reprises, détachée entre tirets [*báculo y manto*][1987]). De manière saisissante, le rémouleur semble aussi ne faire qu'un avec ses accessoires, mentionnés à chacune de ses apparitions :

> *Au clair de lune, la roue du rémouleur fait tourner son ombre.*[1988]

> *Le rémouleur attend, ayant déjà chargé l'arantèle de son matériel* [la araña de su artilugio]. *La roue projette son cercle noir au carrefour tacheté des trois chemins.*[1989]

> *Il s'éloigne. La machine noire, sur les épaules du vagabond, dessine sa roue, suggestion étrange d'énigmes et de hasards*.[1990]

[1984] « *Pegada al tapiado, por el hilo que proyectan las tejas, una sombra — báculo y manto — discierne con trencos compases su tenue relieve.* » *Ibid.*, p. 3.
[1985] « *La comadre — báculo y manto —, se pierde en la noche de estrellas.* » *Ibid.*, p. 20.
[1986] Voir la description technique qu'en fait Robertson dans ses mémoires. Passage déjà citée dans le chapitre 1, p. 101.
[1987] *Ibid.*, p. 3 et 20.
[1988] « *En el claro de luna gira su sombra la rueda del mozo afilador.* » *Ibid.*, p. 12.
[1989] « *El afilador espera, ya cargado con la araña de su artilugio. Proyecta la rueda su círculo negro en el cruce barcino de las tres sendas.* » *Ibid.*, p. 15.
[1990] « *Se aleja. El negro trebejo, sobre los hombros del errante, perfila su rueda con rara sugestión de enigmas y, azares.* » *Ibid.*, p. 16.

Propre ou projetée, l'ombre des objets transforme celle du rémouleur : le cercle de la roue en fait une figure occulte aux attributs symboliques, tandis que l'amas arachnéen des outils compose une silhouette inquiétante et grotesque. Confondue avec son chargement, la silhouette s'animalise ou se réifie, se transforme en être hybride et chimérique.

En outre, tous les personnages donnent lieu, au fil des dialogues, à des comparaisons merveilleuses. Dans les passages suivants par exemple (extraits de deux séquences distinctes), la jeune fille assimile le rémouleur et sa roue à un géant faisant le tour du monde avec des bottes de sept lieux, la tenancière se présente elle-même comme une sorcière et l'entremetteuse comme l'amante d'un farfadet :

> LA JEUNE FILLE.
> Bois ton verre, prends un biscuit et, quand tu auras terminé le tour du monde, je te répondrai.
>
> LE REMOULEUR.
> Cette roue que tu t'imagines si déformée, je la fais tourner en moins d'un credo.
>
> LA JEUNE FILLE.
> Ce n'est pas comme si tu avais des bottes de sept lieues !
>
> LE REMOULEUR.
> Pour de tels voyages, je m'accroche à la queue d'un ami.
>
> LA JEUNE FILLE.
> Quels bons amis tu as ![1991]
>
> [...]
>
> LA RENARDE.
> Es-tu un être volant ?
>
> LA TENANCIERE.
> Le samedi à midi, je monte sur le balai et je traverse les cieux. Arcs solaires ! Arcs lunaires !
>
> LA RENARDE.
> Tu es une insensée !
>
> LA TENANCIERE.
> Tu te moques parce que j'ai une longueur d'avance sur toi.

[1991] « *LA MOZUELA.*
Te bebes la copa, tomas soleta y, cuando acabes la vuelta del mundo, te daré la respuesta.
EL AFILADOR.
Esa rueda que tan deforme te pintas, la corro yo en menos de un credo.
LA MOZUELA.
¡ Ni que tuvieras las botas de siete leguas !
EL AFILADOR.
Para esos viajes me suspendo del rabo de un amigo.
LA MOZUELA.
¡ Buenas amistades tienes ! » *Ibid.*, p. 14.

LA RENARDE.
Toutes les nuits, je reçois la visite du Lutin !

LA TENANCIERE.
Tu le rêves !

LA RENARDE.
C'est aussi vrai que tes gémissements ! Amie, quel est mon chemin ? La lune m'aveugle.

LA TENANCIERE.
La nuit désoriente tout.[1992]

Concernant le rémouleur, la spécularité entre le ciel étoilé, où se devine son ombre propre, et « l'étoile des chemins » où est projetée son ombre portée, fait toujours apparaître la silhouette du jeune homme et sa roue sur un fond astral, ce qui accroît son caractère prémonitoire :

Au loin, des chiens aboient, et l'ombre d'un garçon rémouleur se projette sur l'étoile des chemins, éclairés par la lune.[1993]

Au clair de lune, la roue du garçon rémouleur fait tourner son ombre.[1994]

La jeune fille est le personnage le plus souvent comparé à des êtres légendaires, comme le montrent les passages suivants, extraits de trois séquences différentes :

LE REMOULEUR.
Jeune fille, tu t'es habillée en sirène et tu chantes la nuit pour attirer les promeneurs ?[1995]

[...]

[1992] « *LA RAPOSA.*
¿ Usted es volandista ?
LA VENTERA.
A las doce del sábado monto en la escoba, y por los cielos. ¡ Arcos de sol ! ¡ Arcos de luna !
LA RAPOSA.
¡ Está usted amonada !
LA VENTERA.
Amonada porque le saco ventaja.
LA RAPOSA.
¡ A mí todas las noches me visita el Trasgo !
LA VENTERA.
¡ Usted lo sueña !
LA RAPOSA.
¡ Tan verdad como su retaleo ! ¿ Comadre, cuál es mi camino? La luna me ciega.
LA VENTERA.
La noche todo lo atolondra. » *Ibid.*, p. 19.

[1993] « *Ladran remotos canes, y la sombra de un mozo afilador se proyecta sobre la estrella de los caminos luneros.* » *Ibid.*, p. 10.

[1994] « *En el claro de luna gira su sombra la rueda del mozo afilador.* » *Ibid.*, p. 12.

[1995] « *EL AFILADOR.*
¿ Niña, te has revestido de sirena, y cantas de noche para atraer a los caminantes ? » *Ibid.*, p. 25.

LA JEUNE FILLE.
J'ai mis une bague enchantée. La première fois que tu es passé, tu m'as demandé une étreinte. Viens la chercher. Pourquoi hésites-tu ? Pourquoi te renies-tu ?

LE REMOULEUR.
Jeune fille, le serpent s'est revêtu de toi !

LA JEUNE FILLE.
Autrefois sirène, aujourd'hui serpent, que serai-je ensuite ?

LE REMOULEUR.
Ma perdition, si tu le veux.[1996]

[...]

LE REMOULEUR.
Que veux-tu ?

LA JEUNE FILLE.
Je veux le boire.

LE REMOULEUR.
Seigneur, tu as l'air d'une sorcière !

LA JEUNE FILLE.
Et je le suis. Je boirai ton sang et tu boiras le mien.[1997]

[1996] « *LA MOZUELA.*
Todo dimana de aquello.
EL AFILADOR.
¿ Adónde te hallas ? ¿ Adónde estás, que no te veo ?
LA MOZUELA.
A tu vera estoy.
EL AFILADOR.
Ni verte ni palparte.
LA MOZUELA.
Me puse un anillo encantado. Cuando de primeras pasaste, un abrazo me pediste. Ven a tomarlo. ¿ Qué dudas ? ¿ Por qué te reniegas ?
EL AFILADOR.
¡ Niña, se ha revestido en ti la serpiente !
LA MOZUELA.
Antes, sirena, ahora, serpiente. ¿ Qué seré luego ?
EL AFILADOR.
Mi perdición, si lo deseas. » *Ibid.*, p. 27-28.

[1997] « *EL AFILADOR.*
¿ Qué quieres ?
LA MOZUELA.
Bebértela quiero .
EL AFILADOR.
¡ Por Cristo, que bruja aparentas !
LA MOZUELA.
Y lo soy. Beberé tu sangre, y tú beberás la mía. » *Ibid.*, p. 34.

En plus d'éventuels habits ou objets qui déforment les silhouettes, et de l'obscurité ou de l'achromie qui rendent partielle leur perception, ces comparaisons et l'identification des personnages à des êtres merveilleux contribuent à en faire des figures métamorphiques et insaisissables.

Concernant l'espace théâtral, le texte réfère à plusieurs surfaces et aires circonscrites qui sont autant d'écrans potentiels, bien que jamais explicitement présentés comme tels. Ce traitement spécifique de l'espace distingue sensiblement les deux « mystères pour silhouettes » de Ramón del Valle-Inclán. Tandis que dans *Sacrilegio*, les « ombres » sont principalement des corps assombris par des clairs-obscurs et des éclairages partiels, celles de *Ligazón* sont visuellement plus variées et précisément travaillées. L'apparition de chaque ombre y est envisagée conjointement à un dispositif propre, c'est-à-dire une source lumineuse, un écran ou un cadre, et un corps-objet (interposé entre la lumière et la surface de projection). On relève ainsi différents cadres et supports verticaux, ménagés dans la façade de l'auberge : « La petite fenêtre trace l'encadrement lumineux de sa porte dans l'obscurité d'une treille »[1998] ; « [...] dans l'ouverture lumineuse de la porte, la tenancière se détache en noir, un balai à la main »[1999]. Les murs de l'auberge constituent d'autres supports, mais opaques, qui accueillent les ombres projetées : « Collée au mur, sur la ligne projetée par les tuiles, une ombre [...]. L'ombre renarde accoste la jeune fille. »[2000] D'après la didascalie, c'est véritablement un dialogue entre deux ombres qui s'amorce (« *la sombra raposa conquiere a la mozuela* »), chacune ayant été au préalable inscrite dans deux dispositifs distincts, la première comme ombre projetée sur le mur par le clair de lune, la deuxième comme ombre propre dans l'embrasure de la porte, éclairée par la lumière du foyer. Opposée à la silhouette verticale et encadrée de la jeune fille, l'ombre projetée du rémouleur apparaît horizontalement au sol, à la surface blanche des chemins : « La jeune fille, en signe de mépris, chante sur le seuil. Au loin, des chiens aboient, et l'ombre d'un garçon rémouleur se projette sur l'étoile des chemins, éclairés par la lune. »[2001]

Des pantomimes d'ombres s'esquissent dans ces cadres ou sur ces plans circonscrits. On peut à nouveau mentionner le mime suivant de la jeune fille : « La jeune fille, attentive et secrète, devant l'ouverture lumineuse de la porte, faisait sauter une pièce noire dans le creux de sa main »[2002] ; ou encore l'arrivée de la tenancière et de l'entremetteuse dont les silhouettes ondulent sous la tonnelle : « Dans la pénombre lunaire de la treille, entrent la patronne et la vieille rusée, deux ombres

---

[1998] « *El ventorrillo calca el recuadro luminoso de su puerta, en la tiniebla de un emparrado.* » *Ibid.*, p. 3.
[1999] « *En el vano luminoso de la puerta destaca por negro, enarbolando una escoba, la tía ventorrillera.* » *Ibid.*, p. 16.
[2000] « *Pegada al tapiado, por el hilo que proyectan las tejas, una sombra —báculo y manto— discierne con trencos compases su tenue relieve. La sombra raposa conquiere a la mozuela.* » *Ibid.*, p. 3.
[2001] « *La mozuela, en señal de menosprecio, canta sobre el umbral. Ladran remotos canes, y la sombra de un mozo afilador se proyecta sobre la estrella de los caminos luneros.* » *Ibid.*, p. 10.
[2002] « *La mozuela, alertada y nocturna, sobre el vano luminoso de la puerta, saltaba en la palma de la mano una moneda negra.* » *Ibid.*, p. 12.

éméchées qui bafouillent, boitillent et trébuchent. »[2003] La pénombre partielle affecte la qualité des ombres, brouillées par l'éclairage ponctué de la treille. Cet espace plus ondulant et indécis est celui de la confidence et du rire entre les deux femmes complices, tandis que le cadre strict de la porte est celui de la surveillance ou du défi. Encore plus restreint, le cadre de la fenêtre laisse apercevoir le meurtre final où la tension culmine. L'intégralité du crime s'accomplit en ombres muettes derrière la vitre. On ne voit que des membres, l'arme et des ombres confuses :

> Le vagabond se défait de sa roue et passe son jarret par la fenêtre. La jeune fille éteint la lumière dans la chambre. Une masse menaçante, sous une couverture et un manteau, traverse le pré et pousse la porte. Le verrou grince. Le battant recule et la masse se faufile dans l'entrebâillement. Sur le pré gazonné un mâtin blanc vaticine. La jeune fille traverse la clarté de la fenêtre. Elle lève le bras. Elle brise le rayon de lune avec l'éclat des ciseaux. Tumulte d'ombres. Un cri puis le choc d'un corps contre le sol. Silence tendu. Par la baie de la fenêtre, quatre bras hissent le pantin d'un homme, avec les ciseaux plantés dans la poitrine. Les chiens du village aboient.[2004]

Les ombres propres et projetées des personnages s'inscrivent dans un ensemble plus large de phénomènes réflexifs. En citant cette fois de manière suivie la didascalie initiale, on remarque que l'auteur imbrique les dispositifs de projections, fait coexister ombres et reflets, combine les surfaces opaques, translucides, aqueuses, et les types de lumière (naturelle, artificielle, réfléchie...) :

> *Clair de lune. La petite fenêtre trace l'encadrement lumineux de sa porte dans l'obscurité d'une treille. Au bord du mur, la lune se reflète dans l'eau d'un bassin où s'abreuvent les bœufs. L'ombre d'une jeune fille se découpe sur la porte éclairée. Elle regarde le pré gazonné qu'irradie une étoile de chemins. Collée au mur, sur la ligne projetée par les tuiles, une ombre — bâton et manteau — aux pas réguliers, dévoile son faible relief*.[2005]

Le miroir aqueux de l'abreuvoir, mentionné à plusieurs reprises, contribue pleinement à cette dramaturgie optique : « Assise sur le bord de l'abreuvoir, tremblant de paillettes, la jeune fille s'abandonne à un chant hautain. »[2006] Le miroir d'eau est en outre un symbole qui épaissit l'étoffe

---

[2003] « *Salen a la penumbra lunaria del emparrado, la dueña y la tía maulona, dos sombras calamocanas con leria tartajosa, esguinces y vaivenes.* » *Ibid.*, p. 16.

[2004] « *El errante se descuelga la rueda, y mete la zanca por el ventano. Apaga la luz en la alcoba la mozuela. Un bulto jaque, de manta y retaco, cruza el campillo y pulsa en la puerta. Rechina el cerrojo. Se entorna la hoja, y el bulto se cuela furtivo por el hueco. Agorina un blanco mastín sobre el campillo de céspedes. Cruza la mozuela por el claro del ventano. Levanta el brazo. Quiebra el rayo de luna con el brillo de las tijeras. Tumulto de sombras. Un grito, y el golpe de un cuerpo en tierra. Tenso silencio. Por el hueco del ventano, cuatro brazos descuelgan el pelele de un hombre con las tijeras clavadas en el pecho. Ladran los perros de la aldea.* » *Ibid.*, p. 37.

[2005] « *Claro de luna. El ventorrillo calca el recuadro luminoso de su puerta, en la tiniebla de un emparrado. A la vera del tapial la luna se espeja en las aguas del dornil donde abrevan las yuntas. Sobre la puerta iluminada se perfila la sombra de una mozuela. Mira al campillo de céspedes, radiados con una estrella de senderos. Pegada al tapiado, por el hilo que proyectan las tejas, una sombra — báculo y manto — discierne con trencos compases su tenue relieve.* » *Ibid.*, p. 3.

[2006] « *Sentada en el borde del dornajo, trémulo de brillos, se ajena con despectiva canturía la mozuela.* » *Ibid.*, p. 20.

merveilleuse du personnage féminin et révèle sa nature exceptionnelle qui tranche avec la médiocrité de ses interlocuteurs, notamment celle de l'entremetteuse et ses inclinations matérialistes :

> LA RENARDE.
> Tu pourrais être encore plus fière. Tu ne te regardes pas dans la glace ?
>
> LA JEUNE FILLE.
> Quand je vais à la fontaine.
>
> LA RENARDE.
> Et le petit miroir de ta chambre, il ne te dit rien quand tu te couches le soir ?
>
> LA JEUNE FILLE.
> Je ne me vois pas dans mon sommeil.
>
> [...]
>
> LA RENARDE.
> Laisse-moi te le mettre [le collier]. Qu'il te met en valeur ! Quel dommage que tu n'aies pas de miroir pour te regarder !
>
> LA JEUNE FILLE.
> Ce que je regarde, ma tante, c'est l'imposture que vous tramez. Enlevez le collier, qu'il ne devienne un nœud coulant autour de mon cou.[2007]

Ce premier échange entre la jeune fille et la renarde pose d'emblée une distinction symbolique entre la glace de la chambre et la fontaine : la première ne reflète que l'apparence et intéresse particulièrement l'esprit superficiel de l'entremetteuse, tandis que la seconde, mentionnée par la jeune fille, annonce l'eau brillante de l'abreuvoir, associée à l'idéalisme et à la nature extraordinaire du personnage. Ce que la jeune fille voit dans les miroirs d'eau outrepasse le monde visible, relève de l'intuition ou de l'imagination. Le passage où le rémouleur la compare à une sirène fait converger ces symboliques apparentées du miroir, de l'eau et de la magie :

[2007] « *LA RAPOSA.*
Podías ser más orgullosa. ¿ Tú no te miras al espejo ?
LA MOZUELA.
Cuando voy a la fuente.
LA RAPOSA.
¿ Y el espejillo de tu alcoba, nada te dice cuando de noche, te acuestas ?
LA MOZUELA.
No me veo con el sueño.
[...]
LA RAPOSA.
Deja que te la prenda [la gargantilla]. *¡ Sí que te da realce ! ¡ Lástima no tener un espejillo, para que puedas mirarte !*
LA MOZUELA.
Lo que miro, tía, es la encubierta que usted trae. Guárdese la gargantilla, que dogal se me vuelve en la garganta. »
Ibid., p. 5-6.

LA JEUNE FILLE *(chante).*
Sur un pied je fais le tour
Des mondes.
Quand je passe, je reste,
Quand je reste, je pars !

LE REMOULEUR.
Tu m'accueilles avec un bon esprit !

LA JEUNE FILLE.
As-tu déjà fait le tour du monde ?

LE REMOULEUR.
D'un bout à l'autre.

LA JEUNE FILLE.
Serait-ce par les airs ?

LE REMOULEUR.
Bien sûr, par les airs !

LA JEUNE FILLE.*(chante).*
Quand je passe, je reste,
Quand je reste, je pars !

LE REMOULEUR.
Ma fille, t'es-tu habillée en sirène, et chantes-tu la nuit pour attirer les promeneurs ?

LA JEUNE FILLE.
Il te semble ?

LE REMOULEUR.
Peut-être.

LA JEUNE FILLE.
Et regretterais-tu si j'étais une sirène ?

LE REMOULEUR.
Je le regretterais, car tu dois avoir de très belles jambes et les sirènes ne portent pas de pantalons.

LA JEUNE FILLE.
Es-tu sûr de toi ?

LE REMOULEUR.
C'est ce qu'on dit.

LA JEUNE FILLE.
Alors je ne dois pas être une sirène.

LE REMOULEUR.
C'est cela de gagner pour celui qui t'emmène.

LA JEUNE FILLE.
Je ne suis pas une sirène, mais sans en être une, dans ces eaux de l'abreuvoir, depuis que tu es parti, j'ai vu tous tes pas réfléchis.

LE REMOULEUR.
Sans manquer un seul faux pas ?

LA JEUNE FILLE.
Pas un seul !

LE REMOULEUR.
Et tu lis également dans mon esprit ?

LA JEUNE FILLE.
C'est là que je m'arrête.[2008]

[2008] « Canta *LA MOZUELA.*
¡ Sobre un pie la vuelta
De los mundos doy.
Cuando paso, quedo,
Cuando quedo, voy !
EL AFILADOR.
¡ Me acoges con buen ensalmo !
LA MOZUELA.
¿ Ya hiciste la rueda del mundo ?
EL AFILADOR.
De cabo a cabo.
LA MOZUELA.
¿ Por el aire sería ?
EL AFILADOR.
¡ Claramente que por el aire !
Canta *LA MOZUELA.*
Cuando paso, quedo,
Cuando quedo, voy !
EL AFILADOR.
¿ Niña, te has revestido de sirena, y cantas de noche para atraer a los caminantes ? ·
LA MOZUELA.
¿ Te parece a ti eso ?
EL AFILADOR.
Acaso.
LA MOZUELA.
¿ Y lamentarías que sirena fuese ?
EL AFILADOR.
Lo lamentaría, que has de tener muy ricas piernas y las sirenas por los bajos no usan calcetas.
LA MOZUELA.
¿ Estás cerciorado ?
EL AFILADOR.
Tal cuentan.
LA MOZUELA.
Pues entonces no debo ser sirena.
EL AFILADOR.
Eso se gana el que te lleve.
LA MOZUELA.
No soy sirena, pero, sin serlo, en estas aguas del dornil, desde que te fuiste, he visto todos tus pasos reflejados.
EL AFILADOR.
¿ Sin faltar uno solo de sus tropiezos ?
LA MOZUELA.

Le caractère léger de l'échange maintient sur le fil une situation qui pourrait basculer dans le merveilleux. L'auteur ménage un entre-deux où le réel frôle l'irréel, où l'invisible se laisse apercevoir, à la surface de l'abreuvoir, sans complètement se dévoiler. Ce trouble qui rend toutes les substances poreuses est symbolisé et constamment rappelé par les miroirs et les embrasures qui composent l'espace poétique de la pièce.

Plus largement, miroitements, scintillements et rayonnements bouleversent les lois physiques. Les matières brillantes et réfléchissantes signalent les accessoires potentiellement ensorcelés : « La jeune fille fouille dans sa poche et, sous les rayons de la lune, ouvre un étui. Suspendant le collier au crochet de ses doigts, elle joue avec, cherchant les lumières. »[2009] L'acier des ciseaux paraît également astral et impalpable : son éclat le distingue de l'ombre noire de la roue du rémouleur et le rapproche du scintillement des étoiles. Le rémouleur puis la jeune fille feignent ainsi chacun de couper les rayons de lune avec les ciseaux. Objets magiques, rendus irréels par ces mimes et leur éclat, les ciseaux sont pourtant *in fine* les adjuvants concrets et matériels de l'assassinat, l'arme d'acier, limée et aiguisée, qui transperce le cœur de la victime.

Ces transsubstantiations latentes et les silences énigmatiques des ombres fondent la poétique de la pièce : le miroitement des apparences, la confusion des corps et des formes déjouent les certitudes pour fournir des évidences d'autre nature. L'extrait suivant du premier dialogue entre rémouleur et la jeune fille en est un exemple :

> LE REMOULEUR.
> Sors au clair de lune pour que je te voie bien et je te dirai les milliers que ça va te coûter en argent.
>
> LA JEUNE FILLE.
> De ma figure tu vas tirer l'addition ? Elle est plus laide qu'une truffe !
>
> LE REMOULEUR.
> La lune ne dit pas cela.
>
> LA JEUNE FILLE.
> La lune est très trompeuse.

¡ Ni un solo !
EL AFILADOR.
¿ Y también me lees en la idea ?
LA MOZUELA.
Ahí me detengo. » *Ibid.*, p. 24-26.

[2009] « *La raposa se palpa la faltriquera, y en los haces de la luna abre un estuche. Suspende la gargantilla en el garfio de los dedos, la juega, buscándole las luces.* » *Ibid.*, p. 6.

LE REMOULEUR.
Vous faites la paire !

LA JEUNE FILLE.
Tu ne m'as jamais vue jusqu'à présent et tu me trouves des défauts !

LE REMOULEUR.
Sans t'avoir jamais vue, je te connais.[2010]

Cet extrait thématise le défaut de visibilité : il peut être source de leurre mais aussi d'évidence. Tout comme la lune qui trompe et éclaire, l'obscurité empêche de voir les traits singuliers de la personne mais n'entrave pas la reconnaissance amoureuse. Ailleurs comparée à une sirène puis à un serpent, la femme désirée est ici assimilée à la lune trompeuse. La femme chimère et dangereuse est un lieu commun dans lequel risque de se dissoudre le personnage ; la jeune fille pourtant alimente elle-même cette imagerie en suggérant, au revers de la beauté révélée par la lune, une repoussante laideur. Le dialogue glisse avec légèreté sous la lune complice, le leurre n'est pas écarté et les questions d'argent toujours latentes, la scène pourtant aboutit à l'évidence du sentiment. Ce badinage qui aborde la question de la tromperie, de la beauté et de la visibilité, est un dialogue spirituel au cours duquel les deux personnages montrent qu'ils ne craignent aucunement les apparences trompeuses mais que, à l'inverse, ils jouent avec, créent une complicité et avouent *in fine* leur désir. Entièrement plongée dans l'obscurité de la nuit, la pièce entretient cette obscure clarté qui voile et dévoile les vérités.

La substitution du pacte d'argent par le pacte de sang est l'ultime manifestation de l'alchimie noire qui traverse la pièce : l'union charnelle scellée par le crime remplace l'acte sexuel monnayé. La poétique métamorphique des corps, l'indécision de leur substance et de leur contour, l'indétermination de leur humanité s'avèrent étroitement liées à l'enjeu central de la fable concernant la liberté de la jeune fille. En refusant de se soumettre à la volonté de sa mère et au contrat pécunier qui la prostitue, elle fait de son corps le réceptacle de son inaliénable liberté :

[2010] « *EL AFILADOR.*
Sal al claro de luna para bien verte, y te diré los miles que supone en moneda el precio propuesto.
LA MOZUELA.
¿ Por mi cara has de sacar la cuenta ? ¡ La tengo más fea que un tito !
EL AFILADOR.
La luna no dice eso.
LA MOZUELA.
¡ Es muy engañosa la luna !
EL AFILADOR.
¡ Hacéis pareja !
LA MOZUELA.
¡ Nunca hasta el momento me has visto, y tacha me pones !
EL AFILADOR.
Sin haberte nunca visto, me eres conocida. » *Ibid.*, p. 11.

LA TENANCIERE.
Arrête d'être insolente et aie un peu de bon sens.

LA JEUNE FILLE.
Ce qui est à moi est à moi.

LA TENANCIERE.
Rien n'est à toi.

LA JEUNE FILLE.
J'ai mon corps.

LA TENANCIERE.
Lui non plus n'est pas à toi.

LA JEUNE FILLE.
C'est ce qu'on verra...[2011]

La pièce représente la jeune fille comme une silhouette visuellement et métaphoriquement changeante, toujours menacée d'être effacée par les stéréotypes et les projections. Tantôt assimilée à la lune, à une sirène ou un serpent, elle est le plus souvent immobile, dressée dans l'embrasure d'une porte ou d'une fenêtre, où elle entonne des couplets, hiératique. Parée d'un précieux collier, elle apparaît aussi comme une courtisane richement monnayée. Elle devient esprit ou sorcière, quand elle se dédouble en chien fantomatique ou disparaît complètement avec le rémouleur dans la nuit. Mais la femme chimère reprend finalement possession de son corps en se mutilant et en faisant boire son sang à l'homme qu'elle a élu. On peut ainsi opposer la main qui tend l'argent, aliène et change en marchandise le corps de la jeune fille, à la main qui saigne et scelle volontairement l'union choisie :

LA TENANCIERE. [...]
Si tu écoutes ta mère, tu pourrais avoir un capital.

LA JEUNE FILLE.
Ce point ne me séduit pas car cela adviendra en faisant sonner les pièces dans le creux de la main ![2012]

[2011] « *LA VENTERA.*
Deja los descaros y ten seso.
LA MOZUELA.
Lo mío es mío.
LA VENTERA.
Tú nada tienes.
LA MOZUELA.
Tengo mi cuerpo.
LA VENTERA.
Ni ése es tuyo.
LA MOZUELA.
Habrá de verse. » *Ibid.*, p. 21.

[2012] « LA VENTERA.
Si escuchas a tu madre, puedes verte con capitales.
LA MOZUELA.
¡ No me camela ese punto, porque se venga saltando el oro en la palma de la mano ! » *Ibid.*, p. 22.

[...]

> *La jeune fille, d'un geste violent, qui lui fait crisper les lèvres et pleurer les yeux, s'enfonce les ciseaux dans la main et presse sa paume ensanglantée sur la bouche du garçon*.[2013]

Pour déployer ces enjeux relatifs à la liberté, à l'avarice et au corps prostitué, Ramón del Valle-Inclán a conçu une poétique scénique élaborée où la silhouette devient le signe d'une redéfinition des contours du sujet humain libre et le vecteur d'une dramaturgie inédite de théâtre d'ombres, avec des dispositifs multiples et des modalités d'incarnations diverses.

Le contexte d'écriture et celui des premières représentations du *Ligazón* nous rappelle la nature expérimentale de la pièce. Celle-ci explique la richesse et les ambiguïtés du texte qui ne devait pas saturer son référent scénographique. Ramón del Valle-Inclán présenta la pièce une première fois, le 8 mai 1926, chez Carmen Monné où se réunissait le groupe El Mirlo Blanco [le merle blanc], fondé par Cipriano Rivas Cherif, à la suite d'autres entreprises de théâtres artistiques indépendants. Ephémère, El Mirlo Blanco précéda la création, par le même Rivas Cherif, du théâtre de chambre El Cántaro Roto [la cruche cassée] et l'inauguration de l'édifice, loué par le Círculo de Bellas Artes, où *Ligazón* fut rejoué les 19 et 20 décembre. L'expérience dura peu de temps alors qu'un groupe et une esthétique commençaient à se forger.[2014] La création de *Ligazón* fut donc très liée à ces dynamiques informelles et fécondes de sociabilité artistiques, perméables au renouveau européen des pratiques dramatiques.

Sumner M. Greenfield rappelle en outre l'importance primordiale qu'ont toujours eu les arts plastiques, en particulier la peinture et la sculpture, et le cinéma dans l'œuvre du dramaturge espagnol :

> Son esthétique montre qu'une œuvre théâtrale est autant une expérience visuelle qu'une entité dramatique, et que le contenu thématique peut être subordonné au spectacle ou à ce qui est esthétiquement évoqué par la conception visuelle. Ainsi, son œuvre est conçue non seulement comme une forme dramatique, mais aussi comme une création d'art plastique. Valle-Inclán concentre dans ses didascalies, soigneusement élaborées, un nombre infini d'éléments visuels complexes, qu'il considère comme un complément essentiel et indissociable au dialogue.[2015]
> [...]

[2013] « *La mozuela, con gesto cruel, que le crispa los labios y le aguza los ojos, se clava las tijeras en la mano y oprime la boca del mozo con la palma ensangrentada.* » *Ibid.*, p. 35.

[2014] Eliane et Jean-Marie Lavaud, *Valle-Inclán, un espagnol de la rupture*, Paris, Actes sud, 1991, p. 128-131.

[2015] « *Su estética mantiene que una obra teatral es tanto una experiencia visual como una entidad dramática, y que el contenido temático puede ser subordinado al espectáculo o a lo que se evoca estéticamente mediante la concepción visual. De forma que se concibe su obra no sólo en forma dramática sino también como una creación de arte plástico. En las acotaciones, que se labran con el mayor cuidado, Valle-Inclán concentra una infinitud de complejos elementos visuales que él percibe como complemento esencial e inseparable del diálogo. Para los recursos de la escena ortodoxa las acotaciones valleinclanianas representan un obstáculo formidable, ya que se trata de técnicas fundamentalmente cinematográficas : vistas de cerca, panoramas recorridos con la 'cámara' en movimiento, efectos caleidoscópicos logrados por el montaje rápido de escenas seguidas, cambios del ángulo de visión del espectador, metamorfosis físicas, y la tergiversación visual.* » Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán, anatomía de un teatro problemático*, *op. cit.*, p. 23.

> Une autre constante du théâtre de Valle-Inclán est sa passion pour les beaux-arts, notamment pour la peinture [...]. La sculpture l'est aussi, de manière implicite et explicite. Sa manifestation la plus apparente se trouve dans la décoration des palais aristocratiques : tours, fontaines, armoiries, statues. Plus importants encore sont les aspects sculpturaux des formes humaines, le traitement plastique et enfin les effets esthétiques qu'elle produit : figures aveugles, gigantesques ou allongées ; silhouettes, ombres, squelettes et cadavres ; déformations excessives du corps, qu'il soit gros, bossu ou maigre [...]. Sa connaissance de l'art suscite les nombreuses réminiscences explicites, mais souvent non spécifiques, d'artistes, de tableaux et de styles que l'on retrouve dans son théâtre : le retable, le triptyque, Pantoja de la Cruz, Titien, Dürer, El Greco, Watteau, Goya. Et c'est en grande partie à la peinture que Valle-Inclán emprunte la grammaire visuelle qu'il applique à la mise en scène : composition, couleur, ligne, juxtaposition, jeu d'ombre et de lumière, perspective. Valle-Inclán a aussi tiré une autre leçon des arts, de la peinture comme des autres : l'aspect architectural de la structure. La symétrie et la géométrie inhérentes aux arts et aux questions de forme, extérieure comme intérieure, ont continué à le préoccuper tout au long de sa carrière [...]. [2016]

Cette analyse est corroborée par ce qu'indiquait Ramón Valle-Inclán lui-même à Cipriano Cherif Rivas : « Désormais j'écris toujours en pensant à une potentielle représentation où l'émotion serait suscitée par la vision plastique. Ce n'est jamais le mot qui donne le ton mais la couleur. »[2017]

Bien avant que n'émergent les scénographies contemporaines, le théâtre d'ombres a donc aussi subsisté, dans ces projets amorcés. Déjà évoqués, les petits textes de Paul Scheerbart, dans le sillage de son « théâtre astral », ou ceux de Kurt Schwitters, dans le cadre des soirées « *Merz* », sont d'autres exemples, mais plus modestes[2018]. Le mystère de Ramón del Valle-Inclán est particulièrement riche de potentialités dramaturgiques : les didascalies et l'économie des dialogues proposent, au niveau plastique et scénographique, une dramaturgie encore chimérique et techniquement à définir, qui combinerait des ombres d'objets et de corps costumés, des ombres propres et des ombres portées. Les ombres y investiraient le même espace que celui des comédiens, en se déployant par réflexion et réfraction parmi des écrans translucides et opaques, horizontaux et verticaux, solides et fluides... Cette dramaturgie se fonde sur une poétique qui hybride les humains, les objets et les animaux et qui, plus

---

[2016] « *Una pasión por las bellas artes, particularmente por la pintura, es otra constante del teatro de Valle-Inclán* [...]. *Así también la escultura, tanto implícita como explicita. Su forma más aparente está en los aristocráticos atavíos palaciegos : torres, fuentes, escudos, estatuaria. Mas importantes aún son lo escultórico de las formas humanas, la plástica, en fin, y los efectos estéticos que ésta produce : figuras ciegas, gigantescas o alargadas ; siluetas, sombras, esqueletos y cadáveres ; los excesos formales del cuerpo, sea del gordo, del jorobado o del escuálido* [...]. *De su conocimiento del arte vienen los muchos recuerdos explícitos, y muchas veces no específicos, de artistas, cuadros y estilos que encontramos en su teatro : el retablo, el tríptico, Pantoja de la Cruz, el Ticiano, Durero, el Greco, Watteau, Goya. Y de la pintura viene mucha de la técnica visual aplicada al escenario valleinclaniano : composición, color, línea, yuxtaposición, juegos de luz y sombra, perspectiva. Otra lección también la aprendió Valle-Inclán de las artes, tanto de la pintura como de las demás : lo arquitectónico de la estructura. La simetría y la geometría inherentes en las artes y las cuestiones de la forma, exterior así como interior, le siguieron preocupando durante toda su carrera* [...]. » *Ibid.*, p. 32-34.

[2017] « *Yo escribo ahora siempre pensando en la posibilidad de una representación en que la emoción se dé por la visión plástica. El tono no lo da nunca la palabra, lo da el color*. » Cipriano Cherif Rivas, « Más cosas de Don Ramón », *La Pluma*, janvier 1923 (réimprimé à Vaduz par Topos Verlag AG, en 1980).

[2018] Voir les brefs commentaires de ces textes à la fin du développement « Distorsion » du chapitre 3, p. 567-570.

essentiellement, confond les éléments et les substances en mêlant ainsi les corps, les reflets et les ombres.

***

Entre 1880 et 1910, le théâtre d'ombres a suscité un intérêt, sans précédent en Europe, qui a posé les fondements de poétiques originales. Elaborées dans les cabarets et les théâtres artistiques, ces poétiques concentrent à la fois une vision archaïque des ombres (comme symboles d'un outre-monde) et des approches très plastiques et cinétiques du théâtre.

Les artistes essayèrent de saisir leur époque, par un théâtre discontinu, accueillant l'ombre portée de la modernité, son spectacle mobile et ses êtres anonymes. La silhouette traduisait une nouvelle vision de l'individu et de l'humanité, et le théâtre d'ombres fut le réceptacle d'inquiétudes et de sentiments contradictoires suscités par les bouleversements des décennies qui précédaient la Première Guerre mondiale. Les pièces témoignent de la résurgence de philosophies et de spiritualités antiques, animistes, mystiques... ; les ombres représentent des figures surgies du passé ou de rêves, des présages envoyés d'un au-delà, des méditations pessimistes, des fantasmes et des défaillances de l'esprit. Le théâtre du Sapajou, en activité lors de l'Exposition nationale de Genève, revendiquait, contre le darwinisme ambiant, une approche régressive, le désir de pratiquer un jeu d'enfant qui tournait en dérision la présupposée intelligence supérieure de l'Homme et le progrès de l'humanité. Ces explorations dramaturgiques ont fortement marqué leur public, les cercles de connaisseurs, la presse, les artistes et les érudits amateurs. Elles n'ont pourtant fécondé aucune initiative désireuse d'en faire fructifier l'héritage dans le champs théâtral. Durant les années qui ont suivi, quelques artistes se sont intéressés aux ombres de figures pour réfléchir aux formes de l'avenir mais de manière très ponctuelle.

Le phénomène de société en revanche se prolongea jusqu'au milieu du XXème siècle : le découpage de portraits et de scènes silhouettées resta très apprécié en Allemagne et dans les régions du nord de l'Europe, où les jeux d'ombres étaient particulièrement prisés des associations de jeunesse. Des projets mi-amateurs et mi-professionnels continuèrent à voir le jour tout au long de la première moitié du XXème siècle, notamment en Allemagne, au nord de l'Europe et en France. Parmi les initiatives plus ambitieuses et pérennes qui perdurèrent au-delà des années 1920, on peut rappeler le prolifique Frans ter Gast à La Haye qui signa quelques dizaines de pièces entre 1926 et les années 1960, les théâtres privés d'Ernst Moritz Engert et d'Otto Kraemer (depuis les années 1930), celui de Lotte Reiniger (à partir de 1945)[2019]... Un constat néanmoins s'impose : ces initiatives n'ont pas eu l'écho de leurs prédécesseurs parisiens et munichois et restèrent relativement confidentielles.

[2019] Voir Evamarie Blattner, Karlheinz Wiegmann (dir.), *Lotte Reiniger, « mit zaubernden Händen geboren », Drei Scherenschnittfolgen*, Tübingen, Wasmuth, 2010, p. 4-5, 8-9.

Parallèlement, les ombres humaines intéressaient de plus en plus les artistes de la scène. Le perfectionnement des techniques d'éclairage permettait désormais de mieux exploiter les possibilités des ombres portées sur le plateau. Dans *Paul Claudel et les arts populaires*, Raphaëlle Fleury a par exemple relevé des occurrences significatives d'ombres et d'écrans dans les pièces de Paul Claudel[2020]. Des ombres humaines apparaissent entre autres dans le drame satyrique *Protée* (version de 1926) pour représenter les scènes de transformation, dans *Le Soulier de satin* (1929) pour la scène de l'Ombre Double (à la fin de la deuxième journée) et, *a fortiori*, dans le mimodrame *La Femme et son ombre* (1922) où l'ombre joue un rôle essentiel. Ecrit au Japon et directement influencé par la culture japonaise, ce mimodrame, où le fantôme d'une défunte apparaît en ombre derrière un écran, a donné lieu à deux versions, deux « idées visuelles » : « de la première à la seconde version, Paul Claudel ajoute un dialogue chanté, mais surtout, il développe et précise le jeu des ombres qui apparaissent sur l'écran. »[2021] Par exemple, une des didascalies étoffées de la deuxième version décrit précisément le jeu de scène synchronisé entre l'ombre de la défunte et celui de la femme à l'avant-scène :

> Une lumière apparaît sur l'écran, au centre de laquelle apparaît une ombre vague qui petit à petit se précise jusqu'à ce qu'elle devienne celle d'une femme.
> À ce moment, la femme vivante arrive dans un palanquin ou kagô d'où elle descend au côté gauche de la scène. A mesure qu'elle se rapproche, l'ombre de la femme morte diminue et s'évanouit.[2022]

Pendant les mêmes années, Loïe Fuller intégrait aussi des ombres portées à ses scénographies de ballet. Vingt ans après la création de sa *Danse serpentine*, elle saisit à nouveau les spectateurs en présentant *Les Sorcières gigantesques* (1922), nouvelle chorégraphie optique où l'ombre des corps se joignait à la danse :

> Les danseuses se profilent sur un écran violemment éclairé. Les ombres qu'elles projettent « doublent » chacun de leurs mouvements sur une échelle plus grande ; parallélisme réjouissant. Plus la danseuse s'éloigne de l'écran, plus son double grandit ; elle fuit vers l'avant-scène et voilà qu'une ombre gigantesque dont la tête touche au cintre la poursuit, enjambe la rampe et se fond dans l'obscurité de la salle. On voit enfin une énorme main d'ombre se saisir du groupe apeuré des danseuses collées contre l'écran et se fermer sur elles.[2023]

Alors que les ombres humaines inspiraient ainsi de nouvelles esthétiques scéniques, la dramaturgie des ombres de figures, héritée des décennies et des siècles passés, était-elle sans lendemain ?

[2020] Raphaëlle Fleury, « Théâtres d'ombres », *Paul Claudel et les arts populaires, le paradoxe du pantin*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 295-351.
[2021] *Ibid.*, p. 318.
[2022] Cité par Raphaëlle Fleury dans *Ibid.*, p. 319.
[2023] Andreï Iakovlevitch Levinson, « 13 juin, les ballets de Loïe Fuller », *La Danse au théâtre, esthétique et actualité mêlées*, 1924.

Conclusion

Jusqu'au début du XXème siècle, en Europe de l'Ouest, le théâtre d'ombres se diffusa en évoluant très peu techniquement : un écran translucide dissimulait les manipulateurs, les figures et la source lumineuse ; ce qui apparaissait à l'écran et ce qui était entendu concentraient toute l'attention du public. Ce dispositif est celui des spectacles d'ombres de figures qui, parmi les différentes formes de spectacles d'ombres, parvint le mieux à se développer hors de la sphère privée et des salons, à intéresser des professionnels et des artistes, à susciter des entreprises plus durables et esthétiquement ambitieuses. C'est le dispositif que les publics européens identifièrent sous le nom d' « ombres chinoises » à la fin du XVIIIème siècle, dans toutes les langues, puis de plus en plus sous celui de « théâtre d'ombres » dans les régions francophones après le succès du Chat noir (mais l'appellation reste jusqu'à aujourd'hui ambiguë, tout comme *Schattenspiele* ou *shadowplay*). Des années 1770 aux années 1920, l'art d'écrire et de composer des pièces pour le théâtre d'ombres fut donc dépendant de ce dispositif fixe et frontal, et consista essentiellement à travailler le rapport entre les ombres et la parole, et l'équilibre entre ce qui est vu, entendu et imaginé.

Il en résulte une dramaturgie spécifique où la fable et les personnages ne sont pas structurants. Ces composantes d'ordinaire constitutives de l'œuvre dramatique s'avèrent secondaires par rapport aux séquences visuelles (série de silhouettes, suite de tableaux) et au travail de la parole. Au lieu de singulariser les ombres et d'en faire de véritables personnages, la parole concentre l'attention sur son propre déploiement : sur des quiproquos langagiers, des dialogues rythmés et répétitifs, des formes strophiques variées et tissées de calembours pour faire rire ; sur des réseaux de symboles, une faconde oratoire, des *ekphraseis* pour susciter l'étonnement et l'émerveillement ; sur des traits d'humour noir ou des dialogues elliptiques et métaphoriques pour troubler. Les discours récités ou bonimentés étaient particulièrement propices à l'exhibition de la virtuosité verbale, en démultipliant les formules polysémiques, les périodes audacieuses, les séquences allitératives ou en accumulant les références pour stratifier le sens. Mais à travers la parole, c'est la relation entre le mot et l'image qui importe ; elle donne à tous ces procédés une singularité qui réside dans la manière dont ils accentuent, complètent, prolongent, contredisent le jeu des ombres. C'est du moins cette singularité – latente ou empiriquement travaillée dans la majorité des pièces jusqu'aux années 1880 – qui a intéressé les artistes du Chat noir et des Schwabinger Schattenspiele. La distorsion de la rationalité fabulaire et des formes qui deviennent métamorphiques, la réduction de tout ce qui donne à l'œuvre mimétique et dramatique sa structure et sa substance, et, à l'inverse, l'importance donnée à tout ce qui échappe à l'entendement, dépasse l'échelle individuelle, embrasse l'invisible, l'atemporel, l'infini, l'inconscient, sont des traits poétiques qui relèvent de cette dramaturgie polarisée par la parole et l'écran. Le théâtre

du Chat noir et les Schwabinger Schattenspiele ont ainsi fait du théâtre sans théâtre ; leurs modèles n'étaient pas empruntés au théâtre mais aux autres arts comme la peinture, le dessin de presse, la musique ou la poésie. A la marge du champ dramatique, ils ont façonné une autre forme de théâtralité, fondée sur la contemplation et la distanciation, qui est le fruit de ce travail sur les rapports convergents ou divergents entre ce qui est vu et ce qui est dit.

En plaçant l'écran au centre de l'espace de jeu et en dévoilant les figures et le corps des manipulateurs, les compagnies contemporaines ont créé de nouveaux rapports et complexifié la dramaturgie du théâtre d'ombres ; elles ont redéfini plastiquement et dramaturgiquement la « silhouette » et démultiplié les dimensions du monde représenté. Une telle mutation du dispositif semblait accuser l'anachronisme du théâtre d'ombres européen hérité des siècles passés. On peut néanmoins se demander si, en rejetant le dispositif fixe et frontal, les compagnies contemporaines se sont complètement délestées du langage dramaturgique qui lui était associé.

Le parcours d'une compagnie comme celle d'Amoros et Augustin, fondée en 1976, est à ce titre intéressant car il semble reproduire, en une décennie, l'évolution du théâtre d'ombres européen en deux siècles. Autodidactes, peu informés de ce que les compagnies de leur temps exploraient déjà en matière d'ombres et de figures, Luc Amoros et Michèle Augustin commencèrent avec un castelet où ils représentaient les mésaventures d'un héros burlesque, Püberg, inventé par la compagnie[2024]. Leurs connaissances du théâtre d'ombres étaient essentiellement pratiques, acquises lors de démonstrations amateures dans les écoles et les jardins d'enfants. Le choix d'un dispositif fixe et frontal et d'une fable épique et gaguesque découlaient de ces premières années d'expériences et d'un intérêt pour le cinéma d'animation[2025]. Dès 1989, dans le spectacle *Sunjata, l'épopée Mandingue*, la compagnie transforma son dispositif : l'écran devint immense, les sources lumineuses mobiles et les comédiens-danseurs évoluaient avec les figures de part et d'autre de l'écran. Les ombres de figures se mêlaient aux ombres humaines et prolongeaient les corps. La teneur épique et mythique de la fable se manifestait dans l'investissement symbolique des deux espaces séparés par la toile et dans la fascinante plasticité des ombres. A partir de *Sunjata*, le langage dramaturgique de la compagnie changea donc sensiblement. On retrouve pourtant dans un spectacle plus tardif, *Señor Z* (1991), l'inspiration graphique et cinématographique de leurs débuts. La proximité constatée au cours du XIXème siècle entre les histoires en images et le théâtre d'ombres se manifeste à nouveau dans *Señor Z* mais sous une forme renouvelée. Le scénario du spectacle fut mis en image par le dessinateur Jean-Marc Haessing, sous forme d'une bande dessinée, afin de faciliter la conception des silhouettes et pour envisager différents

[2024] Il s'agit des spectacles *Püberg, un héros de parchemin* (1981) et *Püberg et la Mégamort* (1985).

[2025] Informations issues d'entretiens avec les artistes réalisés entre mars et mai 2023. Voir également le dossier documentaire consacré à la compagnie consultable au centre de documentation de l'Institut international de la marionnette à Charleville-Mézières (CIE-FRA-AMO-2).

effets de cadrage. Pendant la représentation, le public voyait, projetées en surimpression, les ombres noires des figures découpées, des onomatopées de bande dessinée et des extraits de film. Les lumières mobiles étaient utilisées comme des caméras pour cadrer les ombres : en modifiant la distance entre la figure et la lumière, les manipulateurs composaient des plans larges ou rapprochés, ne laissant apparaître que les jambes d'un personnage prêt à tirer ou la mâchoire d'un ennemi qui ricane... Ce collage hétérogène d'images projetées créait des effets d'ironie visuelle. Si la qualité et la complexité techniques du spectacle exaltaient l'épopée effrénée du héros et ravivaient l'admiration infantile de ceux qui connaissaient la série[2026], l'intermédialité servait aussi la parodie et la critique. Le travail d'Amoros et Augustin mûrit alors que la télévision pénétrait massivement les foyers, que les images démultipliaient leurs formes et leurs supports et prenaient une place croissante dans la société. En exploitant les effets combinés de plusieurs médiums, le spectacle *Señor Z* rendait saillantes leurs différences et accentuait le contraste entre le hiératisme sombre des silhouettes, le traitement pop des vignettes de bande dessinée, le crépitement et les détails abondants de l'image cinématographique. Face à des questionnements comparables, mais près d'un siècle auparavant, Henri Rivière au Chat noir, avait déjà conscience de la concurrence croissante entre les images : il était particulièrement sensible à l'effet visuellement unique qu'un fond, composé et nuancé manuellement et directement devant la source de lumière, pouvait apporter. Pour cette raison, il veillait à ce que tous ses arrière-plans soient obtenus par la juxtaposition manuelle des motifs et des filtres teints, et il s'opposait à l'utilisation d'une lanterne magique pour projeter les décors.

Luc Amoros et Michèle Augustin font partie d'une génération de passeurs qui, héritiers d'une pratique presque inchangée depuis plusieurs décennies, ont réussi à en identifier les limites et les possibilités, et à initier un véritable renouveau. Contrairement aux artistes des années 1920, qui ne s'intéressèrent que ponctuellement aux ombres de figures et dont les approches expérimentales étaient peut-être trop indéfinies et insituables dans le champ des pratiques pour être considérées comme de véritables solutions dramaturgiques pour le théâtre d'ombres, ces passeurs, comme Rudolf Stössel, Jean-Pierre Lescot, le Teatro Gioco Vita ou la compagnie Amoros et Augustin, se consacrèrent durablement aux ombres et furent soucieux de transmettre leur savoir-faire. Le Suisse et scientifique Rudolf Stössel (1903-1998) s'intéressa notamment aux propriétés physiques de l'ombre et aux phénomènes optiques de réflexion, de diffraction et de polarisation des rayons. Il mit au point des techniques tout à fait nouvelles qui donnaient aux ombres et à leur décor des variétés de nuances et un relief inédits :

[2026] La série télévisée *Zorro* en soixante-dix-huit épisodes produite par Walt Disney, d'abord diffusée aux Etats-Unis entre 1957 et 1961, fut ensuite diffusée en France à partir de 1965.

> Il a expérimenté avec des lentilles, des miroirs, des feuilles de métal colorées, des prismes, du verre, des liquides, des plantes, du tulle, du fil, des projecteurs halogènes, des projecteurs de diapositives, etc. et a transmis son savoir à d'autres lors d'innombrables et inoubliables ateliers de théâtre d'ombres.[2027]

Profondément marqué par sa découverte du théâtre d'ombres balinais, Jean-Pierre Lescot (né en 1947) renouvela quant à lui la manière de manipuler et de concevoir les silhouettes. Inspiré par les mouvements amples et rythmés des figures du *wayang kulit* et par leur ornementation raffinée, il conçut de grandes figures aux visages stylisés et parées de tissus. Leur mouvement, guidé au moyen de longues baguettes et librement induit par les ondulations du tissu, gagnait en fluidité et redéfinissait l'espace propre de l'ombre, désormais affranchie de son hiératisme bidimensionnel. Toujours dissimulé par l'écran, cet espace laissait deviner sa profondeur ; le mouvement du manipulateur devenait plus ample et celui des figures plus chorégraphique[2028].

Par analogie avec l' « esthétique du noir » étudiée par Véronique Perruchon pour les arts de la scène[2029], on peut identifier une esthétique de l'ombre dans l'œuvre de ces artistes. Tout comme le noir se module et se circonscrit, tout comme l'obscurité sur scène se travaille, ces artistes ont diversifié la texture des ombres. Cette esthétique de l'ombre, liée entre autres à ses degrés d'opacité, à la netteté de ses contours, à ses potentialités anamorphiques et à son tremblement, était déjà au cœur des opérations de distorsion, d'extension et de réduction observées au Chat noir et aux Schwabinger Schattenspiele. Mais grâce au progrès de l'éclairage, à divers outillages optiques et à la découverte des pratiques d'Asie, Rudolf Stössel et Jean-Pierre Lescot ont sensiblement étoffé cet aspect matériel et sensuel des ombres et, ce faisant, enrichi leur palette expressive.

Les compagnies Gioco Vita (créée en 1971) et Amoros et Augustin (créée en 1976), en plaçant l'écran dans un espace théâtral tridimensionnel, ont ajouté au dégradé de texture et à la variété des mouvements, la présence simultanée des ombres, des figures et des corps sur le plateau. Cette reconfiguration scénographique a décuplé les possibilités pour fractionner l'espace-temps, décentrer l'attention, juxtaposer les sens, les discours et les points de vue. La matière des ombres reste néanmoins une ressource poétique essentielle. Dans *L'uccello di fuoco* [l'oiseau de feu] (1994), une des œuvres les plus connues du Teatro Gioco Vita, l'irruption de l'ombre colorée de l'oiseau polarise toute

---

[2027] « *He experimented with lenses, mirrors, coloured foils, prisms, glass, liquids, plants, tulle, wire, halogen spotlights, slide projectors etc. and imparted his knowledge to others innumerable and unforgettable shadow play workshops.* » Rainer Reusch, *Die Wiedergeburt der Schatten*, 1991, Einhorn-Verlag, Schwäbisch Gmünd, 1991, p. 19. Voir notamment les photographies du travail de Rudolf Stössel (p. 20 et 22).

[2028] Voir par exemple un article de l'artiste publié par Rainer Reusch avec des illustrations de ses silhouettes et certains de ses spectacles (notamment *Taema ou la Fiancée du timbalier* [1981] et *Rose des sables* [1987]) dans Rainer Reusch (dir), *Schattenthetaer, Autoren und Akteure*, Einhorn-Verlag, Schwäbisch Gmünd, 1997, vol. 1, p. 56-65. Un bref reportage sur *Taema ou la Fiancée du timbalier* réalisé par Marc Haeberlin pour la télévision en 1982 est visible sur le site de l'INA.

[2029] Véronique Perruchon, *Noir, lumière et théâtralité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, France, 2016.

la scénographie du spectacle. Devant l'écran sur lequel l'ombre paraît, le public voit à la fois la figure (en feuilles de plastique ondulées et peintes)[2030] et la danseuse qui la met en mouvement en mimant elle-même des mouvements d'envol. Le parcours du regard, complexifié par ce dispositif, est ponctuellement happé par l'ombre multicolore qui, partiellement floutée et luminescente, semble surgir d'un outre-monde. Virevoltante sur l'écran, elle conserve une étoffe magique, alors que le dispositif est à nu. Déjà au XVIIIème siècle, les montreurs d'ombres ajoutaient des papiers colorés ou de la gaze pour créer un chatoiement, un éclaircissement des figures, une atmosphère ou un rehaussement des fonds : l'effet était d'autant plus puissant que les ombres étaient majoritairement noires.

Cette utilisation d'ombres colorées, éclaircies ou partiellement translucides, mais aussi la variation des rapports entre ce qui est dit et ce qui est vu (redondance, complémentarité, opposition...), ou l'accentuation du contraste entre le plan circonscrit des ombres et un arrière-plan potentiellement infini, sont des procédés anciens, récurrents dans les pièces pour ombres de figures, qui permettent de stratifier la mimesis (pour opposer tragiquement deux dimensions, montrer une porosité entre des réalités, des temps, des espaces distincts, suggérer par les mots ce qui ne peut pas être montré, etc.) et que l'on retrouve dans les dispositifs pluriels et ouverts des spectacles contemporains. Cette mimesis stratifiée qui décline les degrés de réalité, fragilise la figure humaine et ébranle les représentations du monde anthropocentrées peut être considérée comme une constante dans les spectacles d'ombres anciens et contemporains. Fondée en 2004 par Aurélie Morin, le Théâtre de nuit est une compagnie qui continue à penser sa pratique et à l'approfondir dans ce sens. Son dispositif scénique, variable en fonction des spectacles, met en relation des écrans, des lumières mobiles, des corps, des figures, des masques, des végétaux... La compagnie le considère comme un microcosme vivant au milieu duquel les interprètes font corps avec ce qui les entoure.

Les comparaisons que l'on peut ainsi faire entre des pratiques anciennes du théâtre d'ombres et des pratiques contemporaines risquent néanmoins de trop essentialiser le genre. Ils seraient plus pertinent de les approfondir dans le cadre d'une réflexion philosophique et esthétique sur l'ombre et les figures, qui se départirait des paramètres socio-historiques. Le rapport que l'Homme entretient à ces différents doubles (figures, ombres, reflets), à la nature impalpable et obscure de l'ombre, pourrait apparaitre de manière plus probante comme la source d'inspiration commune à ces différentes poétiques dramatiques, du Chat noir au Teatro Gioco Vita, des Schwabinger Schattenspiele au Théâtre de nuit. Il convient néanmoins ici de nettement les distinguer.

[2030] La figure de l'oiseau a été conçue par l'artiste plasticien Enrico Baj (1924-2003).

Jusqu'au début du XXème siècle, le théâtre d'ombres a participé d'une culture visuelle encore nourrie par la littérature. Son répertoire en Europe de l'Ouest s'est élaboré à la croisée des spectacles optiques et de la poésie épique ou lyrique, de l'ornement découpé et du drame symboliste, de l'icône et du récit légendaire, des vignettes silhouettées et du monologue fumiste, de la caricature et du feuilleton de presse, de l'estampe et du conte. Son vocabulaire théâtral témoigne de ce double ancrage littéraire et visuel : la prépondérance du récit (chanté, récité, improvisé), le caractère structurant de l'image comme unité de composition (souvent au détriment de l'intrigue et des personnages), le symbolisme prégnant qui mêle l'esthétique de l'ombre au travail métaphorique ou encore l'importance du rythme qui fait converger le mouvement des figures et des fonds avec la période oratoire et la mesure du vers. Sa théâtralité, essentiellement portée par la voix et, le cas échéant, par la présence d'un locuteur intermédiaire, réside dans le jeu qui se crée entre le lieu des ombres et celui de la parole : le regard circule parfois guidé par les vers chantés, les discours didactiques, les récits exaltés, d'autres fois égaré par les rhétoriques fallacieuses, les dialogues décousus, les poèmes mystiques. Cette dramaturgie du mot et de l'image est le fruit d'une approche essentiellement optique et littéraire du théâtre d'ombres, où l'œil, guidé ou égaré par le verbe, déchiffre, complète et ouvre l'image, où il devine et contemple le dessin des ombres. C'est sans doute ce qui explique que les artistes qui, depuis le milieu du siècle, se sont ressaisis de ces techniques, les ont considérablement transformées, en réduisant la part de la création littéraire et en les insérant plus fermement dans la culture visuelle d'aujourd'hui.

Index des noms

Ne figurent dans cet index que les noms de personnes directement liées au théâtre d'ombres (par la pratique, les écrits, les œuvres) et ceux dont les occurrences sont significatives.

A

Achim von Arnim (Ludwig Joachim von Arnim, dit), 3, 4, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 220, 228, 236, 237, 254, 262, 321, 322, 323, 324, 326, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 556, 559, 742, 753

Allais, Alphonse, 160, 162, 163, 164, 169, 185, 189, 366, 481, 482, 506, 532

Amat i Esteve, Andreu, 114, 115, 252

Ambroise, 54, 71, 74, 79, 82, 83, 84, 86, 124, 250, 311, 355, 377, 501, 749

Amoros et Augustin (compagnie), 722, 723, 724

Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel, 129, 135

Antoine, André, 155, 626

Astley, Philip, 72, 84, 85

Autran, Joseph, 67

B

Baud, F., 241

Beck, Johann Ferdinand, 50, 88

Bernus, Alexander von, 3, 4, 11, 127, 153, 157, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 238, 239, 257, 258, 311, 312, 320, 321, 356, 360, 390, 413, 414, 421, 426, 429, 430, 459, 467, 469, 470, 482, 491, 493, 497, 498, 513, 514, 517, 518,526, 527, 528, 566, 567, 580, 582, 584, 585, 586, 591, 597, 606, 609, 623, 624, 631, 633, 640, 641, 645, 648, 649, 652, 653, 654, 663, 743, 758

Bethge, Ernst Heinrich, 126, 127

Bierbaum, Otto Julius, 97, 211, 215

Blès, Numa, 178, 179, 180, 256, 273, 306, 334, 335, 360, 362, 366, 532

Bodart, Henri, 190

Bombled, Louis, 168, 176, 255, 409, 432, 434, 437, 441, 442, 452, 455, 457, 505, 506, 516, 616, 618, 637, 738

Bonnaud, Dominique, 151, 174, 177, 178, 179, 180, 256, 273, 353, 362, 441, 532, 739

Bosch, Antonio, 22, 114, 115, 269, 762

Braunfels, Walter, 238, 239

Breitrück, Christoph, 88, 89, 90, 91, 137, 138, 250, 266, 267, 300, 301, 315, 355, 369, 370, 437, 455, 501, 626, 741, 753

Brentano, Christian, 149, 150, 254, 263, 311, 312, 313, 328, 359, 545, 546, 551, 552, 556, 742, 753

Brentano, Clemens, 142, 147, 221, 559

Brunn, 54, 82, 83, 86, 355, 377, 749

Brunner, Zyg, 179, 180

Bührman, Max, 247

C

Callot, Henri-Eugène, 177, 180, 181, 447, 453, 454, 455, 457

Campi, Giacomo, 55, 103, 104, 105, 119, 750

Caran d'Ache, 132, 136, 167, 168, 169, 171, 174, 175, 176, 255, 436, 437, 439, 440, 441, 445, 455, 505, 506, 511, 627, 628, 736, 737, 739

Carmontelle, Louis Carrogis de, 117, 118, 760

Casas, Ramón, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208

Cavaillet, Gustave de, 177

Cavazza, Giuseppe, 41, 42

Charbonnier, Pierre-François, 110

Chiarini, 51, 54, 55, 94, 95, 109, 111, 355, 370, 377, 501

Clarke, H. G., 46, 122, 123, 253, 268, 270, 271, 296, 297, 298, 309, 310, 749

Claudel, Paul, 694, 695, 696, 719

Cohl, Emile, 161, 655

Cottier, Emmanuel, 110, 111, 307, 308, 380, 381, 444, 445, 747

Cougnard, Jules, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 256, 363, 438, 442, 443, 447, 508, 524, 573, 574, 638, 746

Crabbe, Victor, 185, 187
Craig, Edward Gordon, 157, 698, 699
Cuyàs (famille), 113

D

Daguerre, Louis, 98, 99
Dardenne, Léon, 186, 187, 188, 189, 407
Delaw, Georges, 254, 272, 511, 537, 538, 739
Della Valle, Pietro, 15, 37, 40, 41, 42, 47, 96, 752
Dembour, Adrien, 121, 122, 125, 251, 252, 268, 269, 293, 305, 315, 377, 733, 750
Deshays, Emile, 175, 256, 448, 449, 456, 740
Desveaux-Vérité, Gustave, 177, 180, 255, 447
Dibutade, 34, 64, 127, 130
Diderot, Denis, 12, 57, 58, 59, 60, 61, 68, 96, 117, 752
Dominus (Jules Alla, dit), 179, 241
Doncker, Ko, 245
Donnay, Maurice, 151, 155, 165, 168, 169, 172, 173, 255, 313, 332, 333, 334, 350, 351, 352, 441, 502, 506, 521, 522, 533, 611, 739
Dorival, Géo, 180, 408, 411
Dorvigny (Louis François Archambault, dit), 78, 79, 110, 250, 329, 335, 337, 734
Dubreuilh, Gaston, 180, 327
Dunki, Louis, 193, 194, 195, 196, 257, 437, 438, 442, 443, 505, 746, 747, 757
Durocher, Léon, 176, 255, 445, 506

E

Engert, Ernst Moritz, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 246, 662, 678, 681, 685, 718, 745, 754
Enthoven, Henri, 190, 191, 257, 274, 275
Estaunié, Edouard, 138, 302, 303
Eudel, Joseph François de Paule, 81, 109, 110, 254, 270, 271, 307, 379, 380, 393, 394, 437, 735

F

Fau, Fernand, 171, 173, 254, 310, 311, 335, 361, 365, 508, 509, 511, 512, 532, 542, 737
Fauchon, (Charles et Magdeleine), 175, 256, 389, 425, 526
Ferny, Jacques, 173, 180, 191, 255, 310, 437, 512, 532, 576
Flamand-Getry, Louis-Victor, 125
Forestier, Henri-Claudius, 195, 196, 197, 199, 574, 638
Fragerolle, Georges, 160, 162, 168, 169, 172, 174, 176, 177, 179, 181, 189, 255, 327, 371, 382, 383, 384, 387, 388, 402, 403, 404, 409, 410, 415, 422, 429, 432, 434, 435, 445, 447, 448, 449, 450, 453, 457, 506, 516, 517, 519, 520, 521, 598, 600, 601, 602, 603, 604, 611, 616,617, 618, 637, 638, 639, 640, 736, 737
Frank, Alphonse, 177
Frazer, James George, 35, 36
Frescara, Francesc, 55, 94, 95, 355, 370, 371, 377
Fuchs, Georg, 157, 232, 233
Fuentes i Lloselles, Enric de, 200, 205, 206, 208

G

Gangel, Charles Nicolas Auguste, 121, 122, 125, 251, 252, 268, 269, 293, 305, 315, 377, 733, 750
Gast, Frans ter, 245, 246, 718
Gay, Joan, 208
Gelder, Peter van, 245, 246
George, Stefan, 217, 222, 223, 226, 597, 618, 619, 623, 624
Gil, Rivero, 692, 699
Giroux (famille), 46, 106, 123, 124, 251, 265, 269, 377, 733, 750
Godefroy (pseudonyme d'Auguste Constantin Viollier), 195, 508, 627, 746
Goethe, Johann Wolfgang von, 129, 133, 135, 141, 146, 147, 148, 203, 209, 228, 231, 257, 513, 752
Goldoni, Carlo, 65, 66
Gonord, François, 129, 130, 134
Goudeau, Emile, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 176, 180, 256, 352, 451, 756
Goudezki, Jean, 189, 190, 254, 335, 365, 737
Grimm (frères), 224, 459
Grimm, Friedrich Melchior, 117, 149, 321, 323, 326, 546, 548, 550, 623, 752

Gual, Adrià, 155, 156, 203, 209
Guillemain, Charles Jacob, 64, 71, 78, 79, 265, 267, 270, 377, 734
Gumppenberg, Hanns von, 216

H

Hannon, Théodore, 188
Haraucourt, Edmond de, 173, 255
Hendrick, Henri-Fidèle, 189, 190
Henry, Marc (Achilles Georges d'Ailly Vaucheret, dit), 214, 215
Herring, Paul, 85, 86, 87, 88
Hirschfeld-Mack, Ludwig, 656, 657
Hoerner, Greta von, 157, 219, 227
Hoerschelmann, Rolf von, 219, 221, 223, 224, 225, 227, 228, 234, 236, 321, 513, 526, 566, 623
Hoogstraten, Samuel von, 47
Hyspa, Vincent, 180, 441, 739

I

Ibels, Henri-Gabriel, 190
Ibn Arabi, 34, 38
Ibn Hazm, 37, 38, 659

J

Jacob, Georg, 12, 17, 21, 48, 50, 51, 52, 54, 88, 228, 229, 232, 247, 370, 517, 597, 612, 744
Jaques-Dalcroze, Émile, 195
Jaspar (Emile et Marcel), 244
Jean, Philippe, 256, 408, 415, 432, 521
Jonson, Ben, 42, 43, 45
Jouard, Henri, 169, 194
Jouy, Jules, 162, 163, 168, 173, 507, 508

K

Kahn, Harry, 238, 239
Kandinsky, Wassily, 153, 217
Kerner, Justinus, 3, 4, 11, 142, 143, 150, 221, 227, 228, 230, 231, 253, 311, 313, 319, 320, 459, 460, 461, 465, 466, 467, 469, 528, 545, 559, 560, 561, 563, 566, 567, 570, 660, 742, 754
Khünel, Anton, 49, 88
Konewka, Paul, 135, 655
Kraemer, Otto, 247, 718
Kruyder, Herman, 245

L

Lambert, Maurice, 180
Lamouche, 176, 327
Landoy, Raphaël, 24, 151, 152, 185, 186, 187, 363, 364, 365, 757
Langen, Albert, 214, 217
Laumann, Ernest Maurice, 169, 611
Lavater, Johann Kaspar, 132, 133, 752, 764
Lavoisier, Antoine, 70
Le Flem, Paul, 408, 411
Le Lorrain, Jacques, 180, 327
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 46, 47, 48
Lemesre, Adolphe, 186, 187, 257, 363, 364, 407, 748
Lempereur, Edmond, 178, 180, 273
Lescot, Jean-Pierre, 7, 723, 724
Leske, Marie, 124
Liliencron, Detlev von, 212
Llorens, Juan, 114, 115, 253, 269, 292, 293, 315, 319, 377, 384, 394, 395, 745, 746
Loïe Fuller (Mary Louise Fuller, dite), 719
Lugné-Poe (Aurélien-Marie Lugné, dit), 156, 571, 624, 625
Lumière, Antoine, 105
Lutens, Fritz, 187, 188
Lynen, Amédée, 155, 186, 187, 188, 190, 257, 346, 347, 407, 748

M

Macke, August, 153, 236, 244
Macklin, Jim, 86, 87
Maeterlinck, Maurice, 155, 156, 203, 216, 407, 689, 694, 696, 697, 698
Maragall, Joan, 3, 4, 203, 205, 207, 209, 257, 523, 524
Marc, Franz, 153, 154, 183, 184

María Jordá i Lafont, Josep, 205, 208
Mayr, Susanna, 128
Méliès, Georges, 24, 103
Métivet, Lucien, 255, 327, 328
Miers, John, 129
Moholy-Nagy, Laszlo, 657, 658, 659, 660
Montecchi, Fabrizio, 7, 661, 662, 698
Montoya, Gabriel, 151, 180, 255, 327, 437, 450, 451, 455, 457, 516, 639
Moreau, 76, 78, 80
Morera i Viura, Enric, 151, 203, 208
Moriamé, V., 241, 256, 276, 278, 279, 285
Mörike, Eduard, 143, 144, 145, 220, 225, 513
Morin, Aurélie, 7, 725
Morin, Louis, 171, 254, 271, 627, 739
Murnau, Wilhelm, 678, 683, 688
Muyden, Henri van, 3, 4, 193, 195, 199, 257, 372, 373, 505, 508, 574, 618, 638, 746

N

Nam, Jacques, 241, 276, 277, 282
Neuville, Lemercier de, 138, 139, 254, 263, 273, 274, 301, 302, 305, 307, 326, 359, 407, 435, 739
Nevas (sombrista), 95, 113

O

Ottonelli, Giovanni Domenico, 41, 42, 250, 388

P

Paris, Tom, 85, 86, 87
Parisau, Pierre Germain, 64
Pellerin (famille), 121, 122, 269, 293, 369, 440
Perrault (Maurice, Paul et Frédéric), 175, 256, 327, 389, 425, 526
Petersen, Wilhelm, 219, 226, 640
Pille, Henri, 168, 272, 309, 536, 537
Pille, Henri Charles, 163, 167, 168, 171, 254, 271, 272, 309, 511, 535, 536, 738, 739
Pitchot, Ramón, 205, 208
Platon, 33, 34, 59
Pline l'Ancien, 34, 332
Pocci, Franz von, 136, 140, 228, 254, 261, 262, 313, 330, 331, 332, 337, 338, 340, 373, 374, 376, 385, 393, 395, 400, 513, 556, 558, 559, 742, 754
Poe, Edgar Allan, 614
Poirier, Jacques, 241, 256, 276, 277, 282
Pollonais, Gaston, 179
Polster, Dora, 219, 223, 224, 227, 236, 240, 356, 586, 649
Pompigny, Maurin de, 63
Potter, Maurice, 196, 199, 257, 362, 363, 747
Preetorius, Emil, 219, 225, 227, 473
Puig i Cadafalch, Josep, 152, 202
Pyburg, 128

Q

Quinquet, Antoine, 70

R

Rath, Willy, 214, 216, 229
Reinhardt, Max, 212, 213, 214, 238, 243, 680
Reiniger, Lotte, 26, 243, 247, 655, 718, 754
Restif de la Bretonne (Nicolas Edme Restif, dit), 58, 60, 61
Revel, Théodore, 102, 103, 104, 105, 119
Rhamsès II (pseudonyme de Raphaël Landoy), 185, 186, 187, 189, 190, 257, 748
Richepin, Jean, 161, 173, 188
Rivas Cherif, Cipriano, 698, 699, 716
Rivière, Henri, 3, 4, 152, 153, 155, 157, 162, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 181, 194, 245, 254, 255, 321, 327, 333, 334, 371, 381, 382, 383, 384, 387, 388, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 410, 415, 422, 429, 434, 437, 440, 505, 506, 507, 511, 514, 515, 516, 517, 519, 520, 521, 532, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 611, 616, 617, 618, 626, 627, 639, 640, 723, 736, 737, 755, 756
Robertson, Etienne-Gaspard, 99, 100, 101, 704
Robida, Albert, 168, 254, 314, 739
Robison, Arthur, 26, 242, 662, 678, 679, 680, 681, 684, 687, 688, 689
Roelofs, Willem, 245, 246
Rollinat, Maurice, 159, 162, 215

Romeu i Borràs, Pere, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209
Rösler, Paula, 258, 483, 487, 488, 592, 622, 629
Roviralta, Josep, 210
Royer, Paul, 80, 81
Rusiñol, Santiago, 155, 156, 201, 203, 204, 205, 208, 209

S

Saint-Yves, 66, 67
Salis, Rodolphe, 152, 158, 160, 162, 163, 164, 166, 167, 173, 174, 177, 180, 184, 191, 193, 194, 197, 200, 202, 441, 506, 509, 532, 534, 535, 544, 739
Sarcey, Francisque, 168, 174, 302, 382, 520, 627, 737
Saussine, Léon, 123, 181, 293
Scheerbart, Paul, 567, 568, 569, 570, 717, 755
Schwerdtfeger, Kurt, 656, 657
Schwitters, Kurt, 567, 569, 570, 717
Séraphin (Séraphin Dominique François, dit), 19, 21, 24, 52, 53, 64, 66, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 105, 108, 109, 110, 120, 122, 124, 125, 132, 134, 247, 250, 251, 252, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 293, 295, 305, 306, 307, 311, 314, 315, 330, 335, 336, 354, 355, 357, 377, 501, 505, 733, 734, 750, 757, 758, 759
Séraphin, Pauline (Pauline François, dite), 81
Somm, Henry, 165, 166, 167, 170, 205, 254, 353, 354, 451, 479, 480, 505, 511, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 543, 544, 575, 576, 577, 578, 579, 737, 738
Steinlein, Théophile Alexandre, 508, 615
Steinlein, Théophile-Alexandre, 162, 165, 167, 172, 511, 615, 738, 739
Stocking, Sarah Lovina, 118, 750
Stop, 137
Stössel, Rudolf, 723
Strauch, Arwed, 126, 127
Stubenberg, Rudolf Wilhelm von, 128
Sybel-Bernus, Adelheid von, 219, 257, 483, 484, 581, 604, 607, 643

T

Thorond, Francis, 130
Thylmann, Karl, 219, 223, 226, 483, 518
Tieck, Ludwig, 141, 142, 220, 231, 257
Townshend, Barbara Anne, 128
Trachsel, Albert, 198, 199
Trewey, Félicien, 24, 102, 103, 104, 105, 119, 755
Trombert, François, 176, 178, 180
Truchet, Louis-Abel, 178, 181, 306, 334, 335, 360, 366, 532
Tussenbroek, Otto van, 245

U

Uhlan, Ludwig, 11
Uhland, Ludwig, 11, 142, 143, 147, 230, 528, 559, 566, 567, 660, 742
Utrillo, Miquel, 155, 156, 201, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 254, 365, 523, 531, 532, 738

V

Valle-Inclán, Ramón del, 3, 4, 662, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 708, 716, 717, 745, 755
Vallmitjana, Juli, 205
Velten, Johann, 48, 49
Vély, Adrien, 255, 450, 453
Verbeck, Gustave, 171, 511, 575
Verdun, Paul, 118, 119
Vesper, Will, 219, 220, 257, 483, 487, 528, 581, 593, 619, 620, 635, 636, 644, 645
Vial, Eugène, 257, 407, 435
Vieillard, Paul, 81, 247
Vignola, Amédée, 180, 181, 449, 450, 453, 638
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, 161, 162, 480, 481
Viollier, Auguste Constantin, 192, 193, 195, 198, 199

W

Wagner, Fritz Arno, 678
Wagner, Richard, 154, 155, 203, 218, 219, 220, 224, 383, 403, 687, 759
Weismantel, Leo, 127, 234, 235, 236, 247, 258, 261, 330, 331, 345, 346, 391, 392, 393, 395, 396, 398, 400, 414,

416, 418, 419, 422, 423, 529, 530, 662, 663, 664, 667, 668, 670, 673, 675, 677, 678, 742, 744, 745, 755
Wicheler, Fernand, 190, 191, 257, 274, 275
Wiene, Robert, 679
Willette, Adolphe Léon, 165, 167, 168, 171, 176, 254, 479, 480, 508, 509, 511, 737, 738
Wolfskehl, Karl, 219, 221, 222, 223, 228, 313, 357, 358, 360, 472, 475, 479, 513, 758
Wolzogen, Ernst von, 97, 210, 211, 212, 213, 214, 215

Bibliographie

I. Bibliographie des sources

I.A. Pièces étudiées et sources sur leurs auteurs

I.A.1. En France

Théâtre de Séraphin

Textes publiés (réécritures, commentaires des spectacles)

FLAMAND-GRETRY Louis-Victor, *Théâtre de Séraphin ou des Ombres chinoises*, deux tomes, Paris, Courtat, 1806 :

- « Dialogue 3, le maître d'école », tome 1, p. 39-50
- « Dialogue 4, l'âne et son maître », tome 1, p. 51-66
- « Dialogue 5, la chasse aux canards », tome 1, p. 67-83
- « Dialogue 6, le pont cassé », tome 1, p. 85-95
- « Dialogue 8, Orphée aux enfers », tome 2, p. 19-33
- « Dialogue 9, le magicien Rothomago », tome 2, p. 35-45.

[auteur inconnu] *Le Séraphin de l'enfance, recueil de pièces d'ombres chinoises, dédiées à la jeunesse (1)*, Metz, Dembour et Gangel, [1843] 1850 :

- « Scènes de place public, les crieurs de Paris », p. 8-11
- « Le pont cassé », p. 12-17
- « L'embarras du ménage, p. 25-29
- « Le magicien », p. 46-52
- « Le grand carnaval de Venise », p. 52.

[auteur inconnu] *Répertoire du théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, Paris, Alphonse Giroux, [s. d.] :

- « Le pont cassé, petite action en cinq scènes », p. 3-10
- « La chasse aux canards, petite action en quatre scènes », p. 11-16
- « Les embarras du ménage, action en huit scènes », p. 25-32
- « Le maître d'école, action en huit scènes », p. 33-44
- « L'âne rétif ou l'un portant l'autre, monologue, suivi du passage des animaux », p. 65-68

- « Le magicien Rotomago, diablerie en sept scènes », p. 69-76
- « Les cris de Paris, scènes populaires », p. 86-94
- « Le carnaval, mascarade en deux scènes », p. 95-102.

[auteur inconnu] *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, Lyon, N. Scheuring, 1875 :

- « Le pont cassé », attribuée à Charles-Jacob Guillemain, p. 33-43
- « Arlequin Corsaire, pièce à la silhouette », attribuée à Dorvigny, p. 45-62
- « La manie corrigée ou Arlequin Pluton, pièce féerique en trois actes », attribué à Pierre-Siméon Caron, p. 199-227
- « L'île des perroquets ou il ne faut pas toujours se fier à la parole », attribuée à Capperonnier, p. 253-276.

Articles et comptes rendus de pièces

Le Journal de Paris, numéros de l'année 1785, accessibles sur retronews.fr.

Almanach du Palais-Royal, Paris, Royer, 1785 et 1786, numéros conservés à la Bibliothèque nationale de France (LC31-379).

BERTIN D'...Y, « Mélanges, les Ombres chinoises », *Le Thé ou le Contrôleur général des finances*, 31 août 1797.

Mémoires

CORVEE Flore, *Mémoires de Mlle Flore, actrice des Variétés,* édition établie, présentée et annotée par Théophile Dumersan et J.-J. Gabriel, Société parisienne d'édition, 1903.

Archives

« Note à M. de Lourdoucix », demande du ministère de l'Intérieur pour renouveler le brevet sollicité par le neveu de Séraphin, Paris, 8 mars 1826, copie dactylographiée d'un document des Archives nationales (F21 1156), conservée à Lyon, au musée Gadagne (fonds Léopold Dor, boîte 149, paquet 96).

Arrêt de la Préfecture de police autorisant M. Royer à gérer et à administrer les Ombres chinoises au Palais-Royal, signé G. Delessert, Paris, 11 janvier 1847, copie dactylographiée d'un document des Archives nationales (F21 1156), conservée à Lyon, au musée Gadagne (fonds Léopold Dor, boîte 149, paquet 96).

Joseph-François Eudel

Pièces publiées

EUDEL Paul, *Les Ombres chinoises de mon père*, Paris, Edouard Rouveyre, 1886 :

- « L'âne embourbé », p. 49-53
- « Le savetier », p. 54-61
- « Le petit ramoneur », p. 203-210
- « Les animaux », p. 211-218
- « Une place publique », p. 261-266
- « Robinson Crusoé », p. 90-129
- « Rose de Tanebourg », p. 267-307.

Ecole Polytechnique

Pièce publiée

GROUPE PARISIEN de l'Ecole Polytechnique, *Séance des Ombres des Jeunes Conscrits*, Paris, A. Eymeoud, 1902.

Témoignages

ESTAUNIE Edouard, « La séance des ombres à l'Ecole Polytechnique », *La Revue hebdomadaire*, 19 mai 1894, p. 453-467.

LEVY Albert, « Ombres », *L'Argot de l'X*, Paris, Emile Testard, 1894, p. 212-216.

Théâtre du Chat noir

Pièces publiées

BLANC Claude Blanc, DAUPHIN Léopold, *Sainte Geneviève de Paris, mystère en quatre parties et douze tableaux*, Paris, Heugel et Cie, 1893.

DONNAY Maurice, « Phryné, scènes grecques », *Autour du Chat Noir*, Paris, Grasset, 1926, p. 103-134.

DONNAY Maurice, « Ailleurs, revue symbolique en vingt tableaux », *Autour du Chat Noir*, Paris, Grasset, 1926, p. 135-192.

FAU Fernand (dessin), FERNY Jacques (texte), *Le Secret du manifestant, drame express en cinq actes*, Paris, Fromont, 1894.

FRAGEROLLE Georges (texte et musique), RIVIERE Henri (dessin), *Clairs de lune, féerie en six tableaux*,

Paris, Enoch et Cie, 1897.

FRAGEROLLE Georges (texte et musique), RIVIERE Henri (dessin), *La Marche à l'étoile, mystère en dix tableaux*, Paris, Enoch et Cie, 1899.

FRAGEROLLE Georges (texte et musique), VIGNOLA Amédée (dessin), *Le Sphinx*, Paris, Enoch et Cie, [s. d.].

FRAGEROLLE Georges (texte et musique), BOMBLED Louis (dessin), *Le Rêve de Joël*, Paris, Enoch Frères et Costallat, [s. d.].

FRAGEROLLE Georges (texte et musique), RIVIERE Henri (dessin), *Le Juif errant, légende en huit tableaux*, Paris, Enoch et Cie, 1898.

FRAGEROLLE Georges (texte et musique), RIVIERE Henri (dessin), *L'Enfant prodigue, scènes bibliques en sept tableaux*, Paris, Enoch et Co[stallat ?], 1894.

HARAUCOURT Edmond, *Héro et Léandre, poème dramatique en trois actes*, Paris, Eugène Fasquelle,1902.

RIVIERE Henri (dessin), Georges Fragerolle et Albert Tinchant (musique), *La Tentation de saint Antoine, féerie à grand spectacle en deux actes et quarante tableaux*, Paris, Plon Nourrit et Cie, 1888.

VAUCAIRE Maurice (texte), MORIN Louis (dessin), *Le Carnaval de Venise, deux tableaux en vers*, Paris, imprimé pour l'auteur, 1891.

Articles et comptes rendus de pièces

BENOIST René, « Causerie dramatique, le Chat noir », *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 21 décembre 1896. (Compte rendu de la pièce *Clairs de lune* de Georges Fragerolle et Henri Rivière.)

CARIBERT, « A travers Paris, *L'Epopée* », *Paris*, 29 décembre 1886.

CLARETIE Jules, « La vie à Paris », *Le Temps*, 29 octobre 1896.

FOUQUIER Marcel, « Chronique », *La France*, janvier 1887. (Compte rendu de *L'Epopée* de Caran d'Ache.)

LAZARILLE, « La soirée parisienne, *L'Epopée* », *Gil Blas*, 29 décembre 1886. (Compte rendu de *L'Epopée* de Caran d'Ache.)

LEMAITRE Jules, « La semaine dramatique », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 1886-1996. (Jules Lemaître fait de réguliers comptes rendus de spectacles du Chat noir dans son feuilleton.)

- 13 janvier 1890 : compte rendu de *La Marche à l'étoile* de Georges Fragerolle et Henri Rivière.
- 2 et 3 janvier 1887 : compte rendu de *L'Epopée* de Caran d'Ache.

LE ROUX Hugues, « La vie à Paris », *Le Temps*, 28 décembre 1887. (Compte rendu des pièces *L'Âge d'or*

de Willette et de *La Tentation de saint Antoine* de Henri Rivière, Georges Fragerolle et Albert Tinchant.)

SARCEY Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, entre 1886 et 1896.
(Francisque Sarcey fait de réguliers comptes rendus de spectacles du Chat noir dans son feuilleton.)

SARCEY Francisque, « Chronique », *Le XIXème Siècle*, 11 mars 1890. (Compte rendu de *La Marche à l'étoile* de Georges Fragerolle et Henri Rivière.)

[SARCEY Francisque] « Chronique », *Le Temps*, 23 décembre 1886. (Compte rendu de la pièce *La Rue* de Henri Rivière.)

[auteur inconnu] « Nos artistes, Caran d'Ache à son atelier », *L'Eclair*, 1er octobre 1890.

Mémoires et témoignages

BONNAUD Dominique, DONNAY Maurice, HYSPA Vincent, *L'Esprit montmartrois, interviews et souvenirs*, Joinville-Le-Pont, Laboratoires Carlier, 1938.

DONNAY Maurice, *Autour du Chat Noir*, Paris, Grasset, 1926.

GOUDEAU Emile, *Dix ans de bohème*, édition établie, présentée et annotée par Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, Paris, Champ Vallon, [1888] 2000.

RIVIERE Henri, *Les Détours du chemin, souvenirs, notes et croquis, 1864-1951,* Saint-Rémi-de-Provence, Equinoxe, 2004.

Textes de programme

« *Au Parnasse*, revue en trois tableaux de Jean Goudezki, dessins de Fernand Fau », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Kugelmann, en 1896, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-13787).

« *Cœur inflammable*, Henry Somm », texte imprimé dans un programme du Théâtre des ombres parisiennes pour l'Exposition universelle de Chicago, imprimé à Paris, par Léon Vanier, en 1893, exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France.

« *Cruelle Enigme*, pantomime burlesque par Fernand Fau », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-13783).

« *De Cythère à Montmartre*, pièce à grand spectacle en deux actes et vingt tableaux par Henry Somm, musique nouvelle et arrangée de M. Albert Tinchant », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, en 1889, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (40-YF-16).

« *L'Âge d'or*, pantomime en un acte par Willette », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-14876).

« *L'Arche de Noé*, pantomime en un acte et six tableaux de Georges Moynet, musique de Charles de Sivry », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé au Musée d'art et d'industrie de Châtellerault (1991.171).

« *L'Eléphant*, drame oriental en un acte par Henry Somm », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, non daté, exemplaire conservé au Musée d'art et d'industrie de Châtellerault (2017.0.31).

« *L'Eléphant*, Henry Somm », texte imprimé dans un programme du Théâtre des ombres parisiennes pour l'Exposition universelle de Chicago, imprimé à Paris, par Léon Vanier, en 1893, exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France.

« *La Conquête de l'Algérie*, pièce militaire en deux actes et quarante tableaux par Louis Bombled, musique de M. Albert Tinchant », liste de tableaux indiquée dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, en 1889, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (40-YF-16).

« *La Conquête de la lune*, Miquel Utrillo », texte imprimé dans un programme du Théâtre des ombres parisiennes pour l'Exposition universelle de Chicago, imprimé à Paris, par Léon Vanier, en 1893, exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France.

« *La Potiche*, ballet japonais en un acte par Henry Somm », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, non daté, exemplaire conservé au Musée d'art et d'industrie de Châtellerault (2017.0.31).

« *Le Casque d'or*, comédie en un acte par Henri Pille », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, en 1889, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (40-YF-16).

« *Le Fils de l'eunuque*, drame en un acte et six tableaux par Henry Somm », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-14876).

« *Le Portrait du colonel*, comédie en un acte et en prose par L. Sabatier, musique d'Albert Tinchant », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé au Musée d'art et d'industrie de Châtellerault (1991.171).

« *Le Virtuose*, Steinlein », texte imprimé dans un programme du Théâtre des ombres parisiennes pour l'Exposition universelle de Chicago, imprimé à Paris, par Léon Vanier, en 1893, exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France.

« *Les Oies de Javotte ou le Vestiaire mal gardé*, paysannerie en un acte par Henri Pille », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-13783).

« *Plaisir d'amour*, idylle contemporaine en deux tableaux par Georges Delaw », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Kugelmann, en 1896, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-13787).

« *Une page d'amour*, Steinlein », texte imprimé dans un programme du Théâtre des ombres parisiennes pour l'Exposition universelle de Chicago, imprimé à Paris, par Léon Vanier, en 1893, exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France.

« *Une partie de whist*, pièce en un acte et en prose par Sahib », texte imprimé dans un programme du théâtre du Chat noir, imprimé à Paris, par Charles Blot, non daté, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-14876).

Retranscriptions partielles de pièces

« *La Nuit des temps ou l'Elixir de rajeunissement*, pièce à grand spectacle en deux actes et quarante-deux tableaux, par A. Robida, musique nouvelle et arrangée par M. Albert Tinchant », extraits d'un texte de programme retranscrit par Pierre Dufay dans « Au temps du Chat noir, le théâtre d'ombres », *Le Courrier d'Epidaure*, juillet 1939, p. 81-82.

« *L'Epopée*, pièce militaire en deux actes et cinquante tableaux, ombres de Caran d'Ache, musique de Charles de Sivry, commentaires par Rodolphe Salis », liste de tableaux retranscrite par Paul Jeanne dans *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, Paris, Les Presses modernes, 1937, p. 68-70.

« Le Camp de Boulogne », extrait du boniment de Rodolphe Salis pour un tableau de *L'Epopée* retranscrit par Dominique Bonnaud dans Maurice Donnay, Dominique Bonnaud, Vincent Hyspa, *L'Esprit Montmartrois, interviews et souvenirs*, édité par les laboratoires Carlier, Joinville-le-Pont, 1938, p. 63-65.

« *Pierrot pornographe*, pantomime en sept tableaux de Louis Morin »», texte de programme retranscrit dans Denis Bordat, Francis Boucrot, *Les Théâtres d'ombres*, Paris, L'Arche, 1956, p. 163-165.

Lemercier de Neuville

Pièces publiées

NEUVILLE Lemercier (de), *Les Pupazzi noirs, ombres animées*, Paris, Charles Mendel, 1896 :

- « Types parisiens, intermède en vers » p. 31-36

- « Un changement de ministère, impressions de la rue », p. 39-48
- « Le mariage de Bétinette, féerie en deux actes », p. 51-73.

NEUVILLE Lemercier (de), *Ombres chinoises*, Paris, Le Bailly, 1911.

Mémoires

NEUVILLE Lemercier (de), *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, Paris, Maurice Bauche, 1911.

Autres auteurs

Pièces publiées

ALPHONSE Franck, CAVAILLET Gaston-Arman (de), *Le Loi de l'ombre, revue d'ombres chinées, en trois parties et huit tableaux*, Paris, Paul Ollendorff, 1897.

BLES Numa (texte), TRUCHET Abel (dessin), *Venise ou la Lagune de miel, pièce d'ombres en six tableaux*, Paris, Société d'édition de la Lune rousse, [s. d.].

BLES Numa et BONNAUD Dominique (texte), LEMPEREUR Edmond (dessin) « Le sacre de Clémenceau Ier », publié dans *La Vie moderne*, 27 mai 1907, [non paginé].

BLES Numa, BONNAUD Dominique et BOYER Lucien (texte), GIFFEY et GYANINY Giffey (dessin), « Ulysse à Montmartre, légende néo-grecque en un prologue et trois tableaux », Paris, Société d'éditions de la Lune rousse, 1910.

DESHAYS Emile (texte et dessin), LE REY Frédéric (musique), « Christophe Colomb, ombres symphoniques en quatorze tableaux », publié dans le recueil Emile Deshays, *Les Normands, Christophe Colomb, Daphnis et Cloé*, imprimé par l'auteur, [s. d.], p. 7-14.

DESVEAUX-VERITE (texte), UZES (dessin), FRAGEROLLE Georges (musique), *Lourdes, légende mystique en douze tableaux*, Paris, Enoch et Cie, 1901.

DESVEAUX-VERITE (texte), CALLOT Henri (dessin), FRAGEROLLE Georges (musique), *Paris, sa gloire et ses rayons*, Paris, Hachette et Cie, 1900.

DUROCHER Léon (texte), LEROY Léon (dessin), Georges FRAGEROLLE (musique)*, La Marche au Soleil, épopée de la Mission Marchand*, Paris, Enoch et Cie, 1899.

FAUCHON Charles (livret), PERRAULT Maurice (vers), FAUCHON Magdeleine (musique), PERRAULT Paul (décor et dessin), PERRAULT Frédéric (théâtre), *Le Salut du monde*, Epernay, Raphaël Bonnedame, 1895.

GOMEZ Benjamin, *Bayonne à la Chine*, présenté par Maurice Martin, Bayonne, Impr. du Sud-Ouest, 1916.

GOUDEAU Emile, *La Chanson, revue poétique*, Paris, Paul Ollendorff, 1892.

JEAN Philippe, *La Légende de Mélusine, pièce d'ombres en un prologue et trois actes*, Niort, bureaux du *Mercure poitevin*, 1899.

L. A. et L. V. (texte), G. R. (dessin), *Revue d'ombres en un prologue et quinze tableaux*, Paris, C. Pailhé, 1915.

LE LORRAIN Jacques (texte), LAMBERT Maurice (de) (dessin), DUBREUILH Gaston (musique), *La Barbe Bleue, conte chanté*, Paris, A. Z. Mathot, 1910.

METIVET Lucien (texte et dessin), VIEU Jane (musique), *Aladin, ombres chinoises en quinze tableaux*, Paris, Enoch et Cie, 1904.

MONTOYA Gabriel (texte), BOMBLED Louis (dessin), MULDER Jules (musique), *Les Boers, la moderne Epopée*, Chatelles, Geisler / Paris, Flammarion, [s. d.].

MONTOYA Gabriel (texte), BOUVAL Jules (musique), *La Chaîne d'Amour, pièce d'ombres*, Paris, Alphonse Leduc, 1898.

PARISOT (texte), PERCY (dessin), *Le Poilu,* pièce d'ombres composée-représentée et éditée sur le Front, imprimé à Paris par Ch. Petit, 1915.

POIRIER Jacques (texte), NAM Jacques, *La Baïonnette, ombres de guerre*, 31 janvier 1918.

REVEL Théo, *Les Silhouettes à la main*, présenté par Henri de Graffigny, Paris, A.-L. Guyot, [s. d.], p. 7-10.

VELY Adrien (texte), VIGNOLA Amédée (dessin), MARCEL Paul (musique), *Les Babylones, prophétie lyrique*, Paris, Ph. Maquet, 1899.

I.A.2. En Allemagne

Christoph Breitruck

Annonces

Annonces pour des spectacle de Christoph Breitrück à Augsburg, Cassel, Nuremberg, entre 1791 et 1806, reproduites dans Stephan Oettermann, Lars Rehben, *Biobibliographisches Lexikon zur Geschichte der Öffentlichen Vergnügen,* tapuscrit non corrigé à usage interne, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum, Gerolzhofen, 1998, p. 1772-1783, p. 315-316., p. 2054.

Annonce pour le spectacle de Christoph Breitrück, « Mit gnädigster Erlaubniss wird hiemit bekannt gemacht, dass Herr Breitrück… », *Nördlingisches Wochenblatt*, n°12, 20 mars 1789.

Achim von Arnim, Christian Brentano

Pièces publiées

ARNIM Joachim (von), « Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies », *Schaubühne von Ludwig Achim von Arnim*, édition établie par Wilhelm von Grimm, Berlin, Veit und Co., 1840, vol. 2, p. 1-52.

BRENTANO Christian, *Der unglückliche Franzose oder Der Deutschen Freiheit Himmelfarht*, édition présentée par Herbert Levin, Munich, Parcus und Co., [Aschaffenburg, Wailandt's Wittid, 1850] 1923.

Correspondance

ARNIM Bettina (von), *Clemens Brentanos Frühlingskranz*, Charlottenburg, Egbert Bauer, 1844, chapitre 61 en ligne [https://www.projekt-gutenberg.org/arnimb/kranz].

Justinus Kerner

Pièces publiées

KERNER Justinus, *Reiseschatten,* Munich, Hans von Weber, [Heidelberg, Braun, 1811] [s. d.] :

- « Das Nachspiel der ersten Schattenreise König Eginhard, eine chinesisches Schattenspiel », p. 12-34.
- « Das Nachspiel der zweiten Schattenreise oder Der Totengräber von Feldberg », p. 49-73.

Correspondance

MEYER Karl, « Aus Justinus Kerner Hamburgischen Briefen an Ludwig Uhland », *Ludwig Uhland, seine Freinde und Zeitgenossen, Erinnerungen*, Stuttgart, Adolph Krabbe, 1867, vol. 1, p. 138-144.

UHLAND Ludwig, « An Justinus Kerner, Tübingen, den 24[-27] Sept. 09 », *Werke*, édition établie par Walter Scheffler, Munich, Winkler, 1980, vol. 2, p. 488.

Franz von Pocci

Pièces publiées

POCCI Franz (von), *Odoardo*, *Romantisches Schattenspiel in fünf Aufzügen*, Munich, Theodor Ackermann, 1869.

POCCI Franz (von), « Ein neues Schattenspiel », *Was Du willst, Ein Buchelein für Kinder*, Munich, Braun und Schneider, [1854] 1877, p. 131-205.

POCCI Franz (von), « Kasperl ist überall oder Die Geburt der Komödie », pièce rééditée par Leo Weismantel dans *Schattenspielbuch*, Augsburg, Benno Filser, 1930, p. 17-34.

Textes publiés

BERNUS Alexander (von), « Der Dichter, Ein Vorspiel », *Der Dicher, Ein Vorspiel ; Vormitternacht, Ein Schattenspiel der Seele*, Munich, Verlag der Schwabinger Schattenspiele, 1907, p. 1-6.

BERNUS Alexander (von), *Sieben Schattenspiele*, Munich, Georg Müller, 1910 :

- « Vorgedicht », *Sieben Schattenspiele*, p. 1-2
- « Estragon und Pimpernelle, Galantes Schattenspiel », p. 3-21
- « Don Juan, Eine moralische Szene mit einem unmoralischen Nachspiel », p. 23-36
- « St. Anton oder Der Heiligenschein, Ein Hanswurtstspiel », p. 37-56
- « Pan, Romantisches Schattenspiel », p. 57-94
- « Vormitternacht, Ein Schattenspiel der Seele », p. 95-105
- « Masken, Ein mystisches Spiel », p. 107-115
- « Heiliges Spiel », p. 117-133.

SYBEL-BERNUS Adelheid (von), *Wegewart, Ein Märchenspiel*, Munich, Verlag der Schwabinger Schattenspiele, 1907.

VESPER Will, *Der Blinde, ein Narrenspiel*, Munich, Verlag der Schwabinger Schattenspiele, 1907.

WOLFSKEHL Karl, « Die Ruhe des Kalifen », *Gesammelt Werke*, Hambourg, Claassen Verlag, 1960, tome 1, p. 312-322.

WOLFSKEHL Karl, *Thors Hammer*, Munich, Verlag der Schwabinger Schattenspiele, 1908.

WOLFSKEHL Karl, *Wolfdietrich und die Rauhe Els*, Munich, Verlag der Schwabinger Schattenspiele, 1907.

Mémoires

BERNUS Alexander (von), *In Memoriam Alexander von Bernus, Ausgewählte Prosa aus seinem Werke*, édition établie et présentée par par Kasimir Edschmid et Otto Heuschele, Heidelberg, Lambert Schneider, 1966.

BERNUS Alexander (von), *Wachsen am Wunder, Heidelberg Kindheit und Jugend*, édition établie par Franz Anselm Schmitt, Nürnberg, Hans Carl, 1973.

HOERSCHELMANN Rolf (von), *Leben ohne Alltag*, Berlin, Wedding, 1947.

Pièce non publiée

RÖSLER Paula, *Liebe, Ein Schattenspiel*, manuscrit daté de 1907, Münchner Stadtmuseum.

Programmes

Livret de présentation des Schwabinger Schattenspiele pour l'exposition « München 1908 », Munich, 1908, brochure imprimée, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele).

Programme des Schwabinger Schattenspiele, « Es wird gespielt : musikalisches Vorspiel von Rudolf Siegel ; Prolog 'Zu Joseph von Eichendorffs Todestag'... », décembre 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele).

Programme des Schwabinger Schattenspiele, « Es wird gespielt : türkischer Schattenspielprolog, Deutsch von Prof. Dr. Georg Jacob... », tournée à Heidelberg et Francfort de septembre 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele).

Programme des Schwabinger Schattenspiele pour la première saison 1907-1908, « Die günstige anerkennende Aufnahme, welche die verhältnismässig noch unvollkommenen Privatvorstellungen der Schwabinger Schattenspiele im vergangenen Winter fanden... [...] Um die künstlerischen Absichten, die wir beim Schattentheater verfolgen...», Munich, 1907, feuillet imprimé, exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum (fonds Schwabinger Schattenspiele).

Leo Weismantel

Pièces publiées

WEISMANTEL Leo, *Schattenspielbuch*, Augburg, Benno Filser, 1930 :

- « Schattenspiele des weltlichen und geistlichen Jahres », p. 131-200
- « Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte », p. 202-282.

Autres auteurs

Pièces et texte publiés

BLÜMEL Otto, *Hermann Hesses Indienreise, Eine Moritat*, édition présentée par Volker Michels, Francfort, Insel Verlag, 2002.

REINIGER Lotte, *Shadow Puppets, Shadow Theaters and Shadow Films*, Boston, Plays, [1970] 1975.

SHEERBART Paul, « Lachende Giraffen, Ein Schattenspiel », *Immer mutig !*, Berlin, Contumax Hofenberg, [1902] 2020, p. 179.

SCHWITTERS Kurt, « Schattenspiel », *Das literarische Werk, Schauspiele und Szenen (4)*, Köln, Dumont

Buchverlag, 1977.

ZACHARIA August Wilhelm, *Die Reise um die Welt*, édition établie par Leo Weismantel Leipzig, Otto Bener, [pièce datée de 1821] 1925.

ENGERT Ernst Moritz (dessins), *Die Schöne Galathee mit Scherenschnitten von M. Engert, Komisch-mythologische Oper in einem Aufzugen von Franz von Suppé, Text von Poly Henrion*, Munich, Bayerischen Radiozeitung, [s. d.].

I.A.3. En Espagne et Catalogne

Théâtre des Quatre Gats

Retranscription partielle

MARAGALL Joan, « Montserrat », extrait retranscrit dans Enric Jardí Casany, *Història de Els Quatre Gats*, Barcelone, Aedos, 1972, p. 50.

Ramón del Valle-Inclán

Pièce publiée

VALLE-INCLAN Ramón (del), « Ligazón », *La Novela Mundial*, Madrid, Rivadeneyra, 26 août 1926, p. 3-37.

Autres auteurs

Pièces publiées

ROBRENYO Josep, « Lo alcalde sabater, entremès per sombras chinescas », *Obras poéticas de Jose Robreño*, Barcelone, J. A. Oliveres, 1855, p. 337-338.

[auteur inconnu] *Celestina ó los dos trabajadores, pieza moral en un acto y tres cuadros para representarse en sombras*, Barcelone, Llorens, [s. d.].

[auteur inconnu] *El camino de presidio, ejemplo moral en un acto y tres cuadros para representarse en sombras*, Barcelone, Llorens, 1869.

[auteur inconnu] *El diablo de la cesta, pieza en un acto para representarse en sombras*, Barcelone, Llorens, 1870.

[auteur inconnu] *La exposición de fieras, descripción instructiva é histórica-natural de las principales propiedades de los animales*, en vente chez Antonio Borrás, [s. d.].

[auteur inconnu] *Leonardo y Luisilla, nobles y villanos, pieza en un acto para representarse en sombras*, Barcelone, Llorens, 1865.

[auteur inconnu] *Los lances de carnaval, pieza en un acto y tres cuadros para representarse en sombras*, en vente chez Antonio Borrás, [s. d.].

[auteur inconnu] *Merlín el encantador, pieza en un acto y tres cuadros para representarse en sombras*, en vente chez Antonio Borrás, [s. d.].

I.A.4. En Suisse

Théâtre du Sapajou

Pièce publiée

COUGNARD Jules (texte), RAYMOND Eugène (musique), MUYDEN Henri (van) et FORESTIER Henri (décors et ombres), *Le Saint-Bernard, pièce lyrique en douze tableaux*, Genève, Henn, [s.d.].

Comptes rendus de pièces

SEIPPEL Paul, « Causerie, le Sapajou », *Journal de Genève, supplément du lundi publié pendant l'Exposition nationale*, 11 mai 1896. (Compte rendu de la pièce *En Valais* de Henri van Muyden.)

COUGNARD Jules, « Le théâtre du Sapajou (2) », *Journal officiel illustré de l'Exposition nationale suisse de Genève*, 24 juillet 1896. (Compte rendu des pièces *L'Empereur Adrien* de Godefroy, *En Valais* de Henri van Muyden, *L'Armée suisse à travers les âges* de Louis Dunki.)

COUGNARD Jules, « Le théâtre du Sapajou, pièces nouvelles », *Journal officiel illustré de l'Exposition nationale suisse de Genève*, 11 septembre 1896. (Compte rendu des pièces *Un mariage au désert* de Maurice Potter, *Le Saint-Bernard* de Jules Cougnard)

SEIPEL Paul, « Causerie, le Sapajou », *Journal de Genève, supplément du lundi publié pendant l'Exposition nationale*, 11 mai 1896.

[Auteur inconnu] « Ça et là, au Sapajou », *Journal de Genève*, supplément du 15 juin 1896. (Compte Rendu de *L'Armée suisse à travers les âges* de Louis Dunki et de *Recette* d'Emile Jacques-Dalcroze et Hyppolite Couteau.)

Textes de programme

« *En Valais*, silhouettes montagnardes en un acte et trente-cinq tableaux par H. van Muyden », liste de tableaux indiquée dans un programme du théâtre du Diable au corps, publié dans *Le Sapajou*, 30 avril 1896.

« *L'Armée suisse à travers les âges*, silhouettes militaires en vingt-quatre tableaux, par Louis Dunki », liste de tableaux indiquée dans un programme du théâtre du Diable au corps, publié dans *Le Sapajou*, 11 juin 1896.

« *Un mariage au désert*, pièce héroï-comique en dix tableaux, de Maurice Potter », liste de tableaux indiquée dans un programme du théâtre du Diable au corps, publié dans *Le Sapajou*, 6 août 1896.

Emmanuel Cottier

Pièces non publiées

COTTIER Jean-Pierre, *Le Théâtre d'ombres d'Emmanuel Cottier*, album inédit daté de 2003, conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève, [non paginé] :

- « Les fausses économies »
- « Les travaux »
- « Le lac »
- « L'Escalade ».

Témoignages, entretiens

CHAPUIS Alfred, « Les anciens ateliers », *Le Livre d'or de l'horlogerie, cinquantenaire du Journal suisse de l'horlogerie*, Genève/Neuchâtel, [1926], p. 5-9.

CHAPUIS Alfred, « Emmanuel Cottier, l'ami des collectionneurs », *A travers les collections d'horlogerie*, Neuchâtel, La Baconnière, [s. d.], p. 261-271.

HAUBRECHTS Albert, « Les petits bonshommes de laiton de 'papa Cottier', horloger genevois », *La Tribune de Genève*, 23 janvier 1927.

I.A.5. En Belgique

Théâtre du Diable au corps

Pièces publiées

NEUVILLE Valentin (musique), VIAL Eugène (texte), *Le Trèfle à quatre feuilles, pièce d'ombres en trois actes et treize tableaux pour récitant, orchestre et chœur*, Paris, Alphonse Leduc, 1898.

ENTHOVEN Henri, WICHELER Fernand, *Bruxelles au Diable ! revue en un prologue, quatre acte et six tableaux*, numéro spécial édité par Bruxelles Mondain, [s. d.].

Comptes rendus de presse

[auteur inconnu] « Au Diable au corps », *La Jeune Belgique*, 19 septembre 1896. (Compte rendu de la pièce *Godefroid de Bouillon à travers les âges* de Rhamsès II, Amédée Lynen et L. Martinz.)

[auteur inconnu] « Au Diable au corps », *L'Art moderne*, 20 septembre 1896. (Compte rendu de la pièce *Godefroid de Bouillon à travers les âges* de Rhamsès II, Amédée Lynen et L. Martinz.)

Mémoires et témoignages

CROISSET Francis (de), « Au Diable au corps», *La Jeune Belgique*, 15 août 1896.

PRIST Paul, *1900 Souvenirs littéraires*, Bruxelles, J. Lebègue et Cie, 1949.

Textes de programme

« *La Légende de saint Guidon*, naïveté villageoise en quatre tableaux, dessins d'Amédée Lynen, musique de Jules Baur, récitant L.-A. Lemesre », liste de tableaux indiquée dans un programme du théâtre du Diable au corps de septembre 1896, « Répertoire du théâtre d'ombres », imprimé à Bruxelles, par J.-E. Goossens, en 1896, exemplaire conservé à la Bibliothèque royale de Belgique (R/23321/3).

« *Godefroid de Bouillon à travers les âges*, fantaisie lyrique en sept tableaux, poème de Rhamsès II, musique de L. Martinz, dessins d'Amédée Lynen », liste de tableaux indiquée dans un programme du théâtre du Diable au corps de septembre 1896, « Répertoire du théâtre d'ombres », imprimé à Bruxelles, par J.-E. Goossens, en 1896, exemplaire conservé à la Bibliothèque royale de Belgique (R/23321/3).

Annonce

Annonce pour un spectacle du Diable au corps, « Ville de Liège, salle de l'Emulation, samedi 27 et dimanche 28 mai 1899, deux représentations organisée par l'Ancienne compagnie artistique du Diable au Corps de Bruxelles…». (L'annonce cite un compte rendu paru dans *L'Etoile belge* du *Cortège alimentaire* d'Amédée Lynen et M. Lutens.)

I.A.6. En Angleterre

Ambroise

Annonces

Annonce pour un spectacle d'Ambroise et Brunn, « To the nobility and gentry. Mess. Ambroise and Brunn beg leave to give notice, that they will exhibit every day this week… », Londres, 1775, papier imprimé, exemplaire conservé à la Bodleian Library, John Johnson Collection (Miniature Theatre 7, 40b).

Annonce pour un spectacle d'Ambroise et Brunn, « To the nobility and gentry. Mess. Ambroise and Brunn beg leave to give notice, that they begin to perform on Thursday… », Londres, 1775, papier imprimé, exemplaire conservé à la Bodleian Library, John Johnson Collection (Miniature Theatre 7, 41g).

Annonce pour un spectacle d'Ambroise et Brunn « Les Ombres Chinoises. Mess. Ambroise and Brunn beg leave to acquaint the Public, that they will exhibit… », Londres, 1776, papier imprimé, exemplaire conservé à la Bodleian Library, John Johnson Collection (Miniature Theatre 7, 40e).

Autres auteurs

Pièces publiées

JONSON Ben, *A Tale of a Tub*, édition établie, présentée et annotée par Florence May Snell, New York, Longmans, Green and Co., 1915.

TREWEY Félicien, *How it is done*, Middlesbrough, Jordison and Co., 1894.

[auteur inconnu] *The Enraged Cobbler, A Comic Interlude in One Act*, Londres, J. Murray, [s. d.].

[auteur inconnu] *Barney and the Bull, A Serio-comic Drama*, Londres, H. G. Clarke, [s. d.].

[auteur inconnu] *Billy Button, An Equestrian Extravaganza in One Act*, Londres, H. G. Clarke, [s. d.].

[auteur inconnu] *Sukey and the Cat, A Domestic Drama in One Act*, Londres, H. G. Clarke, [s. d.].

Retranscriptions partielles

MAYHEW Henry, « The Chinese Shades », *London Labour and the London Poor*, Londres, Griffin, Bohn and Co., [1851] 1861, vol. 3, p. 74-77 :

- « Kitty Biling the Pot or The Woodchopper's Frolic », p.74-75
- « Cobbler Jobson », p.75-76.

OXBERRY William, « Theatrical Anecdotes, Les Ombres Chinoises », *The Theatrical Banquet or the*

Actor's Budget, consisting of monologues, prologues, adresses, tales, etc. etc. serious and comic, together with Collins's Evening Brush, and a rare and genuine collection of Theatrical Anecdotes, comic songs, etc. etc., Londres, W. Calvers, 1809, p. 129-131.

I.A.7. En Italie

Giacomo Campi

Texte publié

CAMPI Giacomo, *Ombre*, Roma, A. Sommaruga, 1883.

Témoignage

GATTI Umberto, « Per ricordare Giacomo Campi », *Storia di Milano*, janvier 2008, en ligne [https://www.storiadimilano.it/Arte/giacomocampi/giacomocampi.htm], consulté le 19 avril 2024.

I.B. Autres sources utilisées

Manuels et recueils de pièces pour enfants

ALBERT-GRAVES, « Les ombres faites avec les mains », *Les Petits secrets amusants*, Paris, Hachette et Vie, 1908, p. 9-35.

BERTRAND Victor Effendi, *Les Silhouettes animées à la main*, Paris, Charles Mendel, 1892.

BURSILL Henry, *Hand Shadows*, Londres, Griffith and Farran, 1859-1860.

LESKE Marie, *Illustriertes Spielbuch für Mädchen*, Leipzig, Otto Spamer, 1865.

M. T.-T., *Petit Théâtre des ombres chinoises*, Paris, Alphonse Giroux, 1825.

STOCKING Sarah Lovina, *Shadow Pictures, Pantomimes, Charades, Tableaux,* Chicago, T.S. Denison, 1887.

[auteur inconnu] *Le Séraphin de l'enfance, recueil de pièces d'ombres chinoises, dédiées à la jeunesse (1)*, Metz, Dembour et Gangel, [1843] 1850.

[auteur inconnu] *Théâtre transparent à l'instar des Ombres chinoises*, Paris, Alphonse Giroux, [s. d.].

[auteur inconnu] *Comédie et vaudevilles faits pour le théâtre transparent à l'instar des Ombres Chinoises*, Paris, Rabiot, [s. d.].

[auteur inconnu] *Spectres, fantômes, apparitions, suivi des différents procédés d'exécutions facile à employer au théâtre ou chez soi*, Paris, Chez tous libraires, 1863.

[auteur inconnu] *Ombromanie*, Paris, St. Aubin, 1860.

Pièces pour théâtre d'acteurs

AUTRAN Joseph, « Petit dialogue entre deux ombres », *Œuvres complètes (6)*, Paris, Calmann-Lévy, 1877.

GOLDONI Carlo, *Il Genio Buono e il Genio Cattivo, con Arlecchino a Tripoli*, Venise, G. Scarabellin, 1912.

GUILLEMAIN Charles-Jacob, *Le Mariage de Janot, avec la pantomime des ombres*, Paris, Cailleau, 1783.

PARISAU Pierre-Germain, *Mercure et les Ombres*, Paris, Brunet, 1783.

POMPIGNY Maurin (de), *Les Ombres anciennes et modernes ou les Champs Elisées*, Paris, Cailleau,1783.

SAINT-YVES, *Les Ombres chinoises*, Paris, J. Bréauté, 1837.

[auteur inconnu] *L'Heureuse Pêche, comédie pour les ombres à scènes changeantes*, Paris, Le Jay, 1770. (Pièce pour ombres humaines.)

VERDUN Paul, *La Plaisante aventure d'Arlequin*, Paris, Bibliothèque des Soirées en famille, 1905. (Pièce pour ombres humaines.)

VERDUN Paul, *La Dispute au café*, Paris, Bibliothèque des Soirées en famille, 1905. (Pièce pour ombres humaines.)

Articles de presse

[auteur inconnu] « Ein Wunderliches Schattenspiel », *Der Sammler*, n°8, p. 126.

[auteur inconnu] « Une messe de minuit dans l'église Saint-Etienne-du-Mont », *L'Artiste*, 1er janvier 1834, première série, tome 8, p. 170.

Revues de cabarets

Le Chat noir, Paris, 1882-1891, cinq cent vingt-deux numéros, exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France et accessibles en ligne [gallica.bnf.fr].

Le Diable au corps, Bruxelles, 1893-1895, cent vingt-sept numéros numérisés par les Archives et les Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles et accessibles en ligne [digitheque.ulb.ac.be].

Le Sapajou, organe hebdomadaire illustré des quadrumanes et du Landsturm, Genève, 12 décembre 1895-26 novembre 1896, n°1 à 51, exemplaires conservés à la Bibliothèque de Genève (BGE Rc 146 w).

Quatre Gats, publicació artística-literària, Barcelone, février 1899-25 mai 1899, n°1 à 15, exemplaires conservés à la Biblioteca de Catalunya et accessible en ligne [arca.bnc.cat].

Témoignages, mémoires, correspondances

DELLA VALLE Pietro, *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino...*, Rome, Apresso Vitale Mascardi, 1650.

GRIMM, Friedrich Melchior, Lettre du 15 août 1770, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris, Furne, 1829, tome 7, p. 49-50.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Briefe von Goethe an Lavater, aus den Jahren 1774 bis 1783*, édition établie par Heinrich Hirzel, Leipzig, Weidmann'sche Buchhandlung, 1833, lettres 32 et 33.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Leibnizens nachgelassene Schriften physikalischen, mechanischen und technischen Inhalts*, édition établie par Ernst Gerland, Leipzig, Teubner, 1906, p. 246-252.

ROBERTSON Etienne-Gaspard, Chapitre 11, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, Paris, Wurtz, 1831, tome 1, p. 272-310.

HOLTEI Karl (von), *Die Vagabunden*, Breslau, Eduard Trewendt, [1851] 1898.

ZOLLER August, *Bildern aus Schwaben*, Stuttgart, Hallberger'sche, 1834.

Autres œuvres littéraires et publications d'artistes

ALLAIS Alphonse, *A se tordre*, édition établie, présentée et annotée par Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, 2002.

BRETONNE Restif (de la), *Le Drame de la vie contenant un homme tout entier*, édition présentée par Jean Goldzink, Paris, Imprimerie nationale, 1991.

DIDEROT Denis, *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Paris, Bauche, 1751.

DIDEROT Denis, *Salon de 1765*, Paris, Garnier, 1876.

FLAUBERT Gustave, *La Tentation de saint Antoine*, Paris, Charpentier et Cie, 1874.

GEORG Stefan, *Choix de poèmes, première période 1890-1900*, traduit et présenté par Maurice Boucher, Paris, Editions Montaigne, 1941.

KANDINSKY, MARC Franz, *Die Blaue Reiter*, Munich, R. Piper, [1912] 1914.

KONEWKA Paul, *12 Blätter zu Goethe's Faust*, Stuttgart, Emil Müller, [s. d.].

KONEWKA Paul, *Ein Sommernachtraum*, Munich, Callwey, [s. d.].

MÖRIKE Eduard, « Der letzte König von Orplid », *Maler Nolten*, Stuttgart, Schweizerbartz, 1832, en ligne [https://www.projekt-gutenberg.org/moerike/nolten/orplid01.html].

MOHOLY-NAGY Laszlo, *The New Vision and Abstract of an Artiste*, New-York, Wittenborn and Co., 1946.

POE Edgar Allan, « L'homme des foule », *Nouvelles Histoires extraordinaires*, traduit par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 1974, p. 98-110.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste (de), « Sentimentalisme », *Contes cruels*, Calmann Lévy, 1893, p. 155-167.

II. Bibliographie des textes critiques et théoriques

II.A. Sur les auteurs, les artistes et les établissements

II.A.1. Les auteurs et les artistes

Achim von Arnim

Article et chapitre d'ouvrage

HETTNER Hermann, « Arnim, Ludwig Joachim », dans *Allgemeine Deutsche Biographie*, [imprimé par la Commission historique auprès de l'Académie bavaroise des sciences], 1875, vol. 1, p. 557-558.

KLUGE Gerhard, « Materialien zum Verständnis des Textes », dans Ludwig Achim von Arnim, *Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies*, édition critique établie par Gerhard Kluge, Berlin, De Gruyter, 1968, p. 69-105.

Christoph Breitruck

Monographie

HOCHADEL Oliver, *Öffentliche Wissenschaft, Elektrizität in der deutschen Aufklärung*, Göttingen, Peter Heering, 2003.

Articles

OETTERMANN Stephan, SPIEGEL Sibylle, « Breitrück, Christophe », *Bio-bibliographisches Lexikon der Zauberkünstler*, Offenbach, Volker Huber, 2004, p. 61.

BRÄUNING Peter, « Christoph Breitrück », *Circus und Artverwandte Künste*, Falkenstein, The Researcher, [s.d.], vol. 1, p.252-254.

Christian Brentano

Article et chapitre d'ouvrage

LILIENCRON Rochus (von), « Brentano, Christian », dans *Allgemeine Deutsche Biographie*, [imprimé par la Commission historique auprès de l'Académie bavaroise des sciences], 1876, vol. 3, p. 309-310.

LEVIN Herbert, « Einleitung », dans Christian Brentano, *Der unglückliche Franzose oder Der Deutschen*

Freiheit Himmelfarht, édition présentée par Herbert Levin, Munich, Parcus und Co., 1923, p. 5-20.

Paul Claudel

Monographie

FLEURY Raphaëlle, « Théâtres d'ombres », *Paul Claudel et les arts populaires, le paradoxe du pantin*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 295-351.

Ernst Moritz Engert

Monographie et ouvrage collectif

DRENKER-NAGELS Klara, HAMM Franz Josef (dir.), *Ernst Moritz Engert, Bohemien, Silhouettist und Schattenspieler*, Bonn, August Macke Haus, 2014.

WALDEGG Joachim Heusiger (von), *E.M. Engert, Monographie mit Dokumentation*, Cologne, Rheinland Verlag GmbH, 1977.

Justinus Kerner

Articles

BOEHM Jacob, « Kerner, Justinus », dans *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Traugott Bautz, 1992, vol. 3, p. 1403-1407.

ELSCHENBROICH Adalbert, « Kerner, Justinus », *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1977, vol. 11, p. 524-527.

Franz von Pocci

Monographie

LUCAS Anna, *Franz Pocci und das Kinderbuch*, Munster, Regensberg, 1929.

Lotte Reiniger

Monographie

HAPP Alfred, *Lotte Reiniger, Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst*, Université de Tübingen, 2004.

Catalogue d'exposition

BLATTNER Evamarie, WIEGMANN Karlheinz, *Lotte Reiniger, « mit zaubernden Händen geboren », Drei Scherenschnittfolgen*, Tübingen, Wasmuth, 2010.

Paul Scheerbart

Article

GRAZIOLI Cristina, « Un théâtre astral et 'révolutionnaire', les visions 'fanta-scientifiques' de Paul Scheerbart », *Res Futurae* , 2021, en ligne [https://doi.org/10.4000/resf.10087], consulté le 1er octobre 2024.

Félicien Trewey

Article

CHEVALDONNE Yves, « *L'homme en morceaux, raccommodé*, de Félicien Trewey au Professeur Trewey », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°36, 2002, en ligne [http://journals.openedition.org/1895/132], consulté le 16 avril 2022.

Ramón del Valle-Inclán

Monographies

GREENFIELD Sumner, *Valle-Inclán, anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972.

CUETO ASIN Elena, *'Autos para siluetas' de Valle-Inclán, simbolisme y caos sobre el espejo cóncavo*, Pontevedra, Mirabel, 2005.

Leo Weismantel

Chapitre d'ouvrage

HAPP Alfred, « Ausgangspunkt, Bühnenvolksbund, Leo Weismantel », Alfred Happ (dir.), *Licht und Schatten*, Munich, Wolf und Sohn, [1983], p. 50-55.

II.A.2. Les établissements

Théâtre du Chat noir

Monographies, ouvrages collectifs, catalogues d'exposition

CREPIAT Caroline, SAINT-AMAND Denis, SCHUH Julien (dir.), *Poétique du Chat noir (1882-1897)*, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2021.

DENIS CATE Philip, SHAW Mary, *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, New Brunswick, Rutgers, 1996.

FIELDS Armond, *Henri Rivière*, édition présentée par Victoria Dailey, traduit par Marie Leroy-Crèvecoeur, Paris, Hubschmid et Bouret, [1983] 1985.

GUSTAVE-TOUDOUZE Georges, *Henri Rivière, peintre et imagier*, Paris, H. Floury, 1907.

JANICOT Eric, *Le Chat noir et la bande dessinée,* Paris, You-Pheng, 2018.

JEANNE Paul, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, Paris, Les Presses modernes, 1937.

OBERTHÜR Mariel, *Le Cabaret du Chat noir à Montmartre (1881-1897)*, Genève, Slatkine, 2007.

OBERTHÜR Mariel, *Napoléon au Chat Noir, L'Epopée vue par Caran d'Ache*, Paris, Adam Biro, 1999.

SUEUR-HERMEL Valérie, *Henri Rivière, entre impressionnisme et japonisme*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2009.

SEIGEL Jerrold, *Paris Bohème 1830-1930*, Paris, Gallimard, [1986] 1991.

Articles et chapitres d'ouvrage

GOLFIER Michel, WAGNEUR Jean-Didier, « Introduction », dans Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, édition établie, présentée et annotée par Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, Paris, Champ Vallon, [1888] 2000, p. 7-76.

GROJNOWSKI Daniel, « Des groupes et des œuvres, Zutiques, Hydropathes, Incohérents », *Littératures*, n°70, 2014, p. 165-177.

LUCET Sophie, « Tentation des ombres à l'époque symboliste, l'attraction du Chat noir », dans Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la Belle Epoque*, Paris, CNRS Editions, 2006, p. 138-146

PILLET Elisabeth, « Cafés-concerts et cabarets », *Romantisme*, n°75, 1992, p. 43-50.

VEDRINE Hélène, « Le Chat noir sous l'œil noir de l'homme de Constantinople », dans Sophie Basch, Pierre Chuvin (dir.), *Pitres et Pantins, transformations du masque comique de l'Antiquité aux théâtres d'ombres*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 287-311.

Anthologie

Les Poètes du Chat noir, textes réunis et présentés par André Velter, Paris, Gallimard, 1996.

Théâtre du Diable au corps

Monographies, ouvrages collectifs, catalogues d'exposition

BERGER Daniel, COLARD Didier COLARD, REYMAEKER Michael (de), DESMYTHER Alain, FESTRE Marina, TISMITER Yves, *L'Heure bleue, la vie nocturne à Bruxelles de 1830 à 1940*, Bruxelles, Crédit Communal, 1987, p. 55-63.

EDEN Eliane (van den) (dir.), *Zwanze, fantaisie et burlesque*, Naumur, Colophon, 2018.

Article et chapitres d'ouvrage

RENIEU Lionel, « Le Diable au corps », « La Maison de l'étoile », « La Maison de la louve », *Histoire des théâtres de Bruxelles, depuis leur origine jusqu'à ce jour*, Paris, Ducharte et Buggenhoudt, vol. 1, 1928, p. 221-226, 255-256, 259-262.

ARON Paul, « Raphaël Landoy et le *Diable au corps*, les correspondants belges du *Chat noir* », dans Caroline Crépiat, Denis Saint-Amand, Julien Schuh (dir.), *Poétique du Chat noir (1882-1897)*, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2021, p. 367-385.

Théâtre des Quatre Gats

Monographie et catalogue d'exposition

JARDI CASANY Enric, *Història de Els Quatre Gats*, Barcelone, Aedos, 1972.

SANJUAN Charo (dir.), *Quatre Gats de Casa a Picasso*, Fondation Bancaja, 2005.

Article

ARTIGAS Jordi, « Les ombres xineses d'els Quatre Gats (1897-1898) i l'ambient de l'espectacle a la Barcelona de la fi segle », *Congrès d'Història de Barcelona*, 2007, communication en ligne [http://w110.bcn.cat/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/artigastext.pdf].

Théâtre du Sapajou

Article

AGUET Joël, « Grimaces de jeunes singes », *Mimos, théâtre de marionnettes*, 1996, p. 28-33.

Catalogue d'exposition

BARBLAN Marc-A., *Edouard Castre et Louis Dunki, peintres de batailles*, [s. n.], [document dactylographié], 1975.

Théâtre de Séraphin

Monographies

FOURNEL Victor, *Le Vieux Paris, fêtes, jeux et spectacles*, Tours, Alfred Mame et Fils, 1887, p. 312-320.

LE ROI Joseph-Adrien, *Histoire de Versailles, de ses rues, places et avenues depuis l'origine de cette ville jusqu'à nos jours*, Versailles, P. Oswald, 1868, tome 2, p. 212-213.

[auteur inconnu] *Feu Séraphin, histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition, 1776-1870*, Lyon, N. Scheuring, 1875.

Articles et chapitres d'ouvrage

CAMPARDON Emile, « Séraphin (Séraphin Dominique François, dit) », *Les Spectacles de la Foire (J-Z)*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1877, vol. 2, p. 393-394.

JAL Auguste , « Séraphin (Séraphin Dominique François, dit) », *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 1123-1125.

POUGIN Arthur, « Un théâtre enfantin, les Ombres chinoises de Séraphin », *La Revue universelle illustrée*, 1er janvier 1890, p. 12-22.

POUGIN Arthur, « Le théâtre à l'exposition universelle de 1889 (4) », *Le Ménestrel*, 24 novembre 1889, p. 371-373.

[auteur inconnu] « Séraphin et son théâtre », *Magasin pittoresque*, janvier 1867, p. 123-125.

Schwabinger Schattenspiele

Monographies, ouvrages collectifs, catalogues d'exposition

BAUER Helmut, *Schwabing, Kunst und Leben um 1900 (1)*, Munich, Nazraeli, 1998.

BAUER Helmut, TWOREK Elisabeth (dir.), *Schwabing, Kunst und Leben um 1900 (2), Essays*, Munich, Münchner Stadtmuseum, 1998.

METZGER Rainer, BRANDSTÄTTER Christian, *Munich 1900*, [Paris], Hazan, 2009.

SCHMITT Franz Anselm (dir), *Alexander von Bernus, Dichter und Alchymist, Leben und Werk*, documents réunis et présentés par Franz Anselm Schmitt, Nürnberg, Hans Carl, 1971.

SCHLÖSSER Manfred, *Karl Wolfskehl 1869-1969, Leben und Werk in Dokumenten*, Darmstadt, Agora, 1969.

Articles

KLUNCKER Aachen Karlhans, « Die Schwabinger Schattenspiele », dans Hans-Peter Bayerdörfer, Karl Otto Conrady, Helmut Schanze (dir.), *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Tübingen, Max Niemeyer, 1978, p. 326-345.

SCHOTT Sonia, « Karl Wolfskehl et la modernité poétique », *Germanica*, 2016, p. 67-81.

Travail universitaire non publié

HEISEL Benno Constantin, *Schwabinger Schattenspiele*, travail académique sous la direction de Christopher Balme et Meike Wagner, université Louis-et-Maximilien de Munich, 2013.

II.B. Sur les spectacles d'ombres et de figures

Monographies et ouvrages collectifs

AMADES Joan, *Titelles i Ombres xineses*, Biblioteca de tradicions populars, 2004.

AND Metin, *Karagöz, théâtre d'ombres turc*, Ankara, Editions Dost, [1975] 1977.

BORDAT Denis, BOUCROT Francis, *Les Théâtres d'ombres*, Paris, L'Arche, 1956.

CHAPUIS Alfred, GELIS Edouard, *Le Monde des automates*, Genève, Slatkine, 1984.

GRAZIOLI Cristina, *Lo specchio grottesco, marionette e automi nel teatro tedesco del primo 1900*, Padoue, Esedra, 1999.

JACOB Georg, *Geschichte des Schattentheaters*, Berlin, Mayer und Müller, 1907.

JACOB Georg, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen-und Abendland (2), Völlig umgearbeitete Auflage mit bibliographischen Anhang*, Hanovre, Lafaire, 1925.

JURKOWSKY Henryk, *A History of European Puppetry (1), From its Origins to the End of the Nineteenth Century*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1996.

MAGNIN Charles , *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, La Librairie Nouvelle, [1852] 1862.

MAINDRON Ernest, *Marionnettes et guignols, les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, Paris, Félix Juven, 1900.

MONTECCHI Fabrizio, *Au-delà de l'écran, pour un théâtre d'ombres contemporain*, publication numérique de l'Institut international de la marionnette, 2024.

McCORMICK John, CIPOLLA Alfonso, NAPOLI Alessandro, *The Italian Puppet Theater, A History*, McFarland and Co., Jefferson, 2010.

OBERTHÜR Mariel, *Ombre et lumière au théâtre, de Séraphin au Chat noir*, Genève, Slatkine, 2020.

PORRAS Francisco, *Titelles, teatro popular,* Madrid, Nacional, 1981.

REMISE Jac et Pascale, *Magie Lumineuse, du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Paris, Balland, 1979.

SPEAIGHT Georges, *The History of the English Puppet Theater*, New York, John de Graff, [1955].

VIEILLARD Paul, *Répertoire des pièces d'ombres de langue française*, texte dactylographié, 1949, exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (4-RO-13751).

VAREY John Earl, *Historia de los títeres en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

Articles et chapitres d'ouvrages

BERTONASSO Giorgio, « Burattini, marionette, ombre dal *Giornale d'Asti* (1776-1819) », *Linea teatrale*, n°3, février 1982, p. 18-20.

HAPP Alfred, « Scherenschnitt und Schattentheater im 20. Jahrhundert », dans *Licht und Schatten*, Munich, Wolf und Sohn, [1983], p. 8-85.

PONZETTO Valentina, « Proverbes et transparents, les théâtres d'ombres de Carmontelle », dans Clara Leri (dir.), *Metamorfosi dei lumni, il corpo, l'ombra, l'eco*, Turin, Accademia University Press, 2014, p. 144-163.

Anthologie

Les Mains de lumière, anthologie des écrits sur la marionnette, anthologie établie par Didier Plassard, Charleville-Mézières, Institut Internationale de la Marionnette, [1996] 2004.

III.C. Généralités

III.C.1. Etudes théâtrales et des arts du spectacle

Monographies et ouvrages collectifs

BEAUCHAMP Hélène, *La Marionnette, laboratoire du théâtre*, Montpellier, Deuxième époque, 2018.

BERGER Daniel, COLARD Didier COLARD, REYMAEKER Michael (de), DESMYTHER Alain, FESTRE Marina, TISMITER Yves, *L'Heure bleue, la vie nocturne à Bruxelles de 1830 à 1940*, Bruxelles, Crédit Communal, 1987.

CHARLES Christophe, *Théâtres en capitales, naissance d'une société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, [Paris], Albin Michel, 2008.

DUBOR Françoise, *L'Art de parler pour ne rien dire, le monologue fumiste fin de siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2005.

FAZIO Mario, FRANTZ Pierre, *La Fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Desjonquères, 2010.

HÖSCH Rudolf, *Kabarett von gestern 1900-1933*, Berlin, Henschel, 1967.

JELAVICH Peter, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, 1996.

KEMP Judith, *« Ein winzig Bild vom grossen Leben. » Zur Kulturgeschichte von Münchens erstern Kabarett Die Elf Scharfrichter (1901-1904)*, Munich, Allitera, 2017.

LECERCLE François, LAVOCAT Françoise (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Presses universitaires de Rennes, 2005.

LECUCQ Alain, *Le Théâtre de papier*, Tolosa, Topic, 2021.

LOSCO-LENA Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896), pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.

MARTIN Roxane, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007.

MOINDROT Isabelle, *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle-Epoque*, Paris, CNRS Editions, 2006.

OTONELLI Giovanni Domenico, *Della Christiana moderazione del Theatro*, Florence, Giovanni Antonio Benzallinella, 1652.

PIANA Romain, *La Revue théâtrale de fin d'année en France au XIXème siècle*, Paris, Hermann, 2024.

PERRUCHON Véronique, *Noir, lumière et théâtralité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, France, 2016.

PLAGNOL Marie-Emmanuelle, QUERO Dominique (dir.), *Théâtres de société au XVIIIème siècle*, Editions de l'Université de Bruxelles, 2005, p. 7-10.

PONZETTO Valentina, RUIMINI Jennifer (dir.), *Espaces des théâtres de société, définitions, enjeux, postérité*, Presses Universitaires de Rennes, 2020.

POUGIN Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1885.

PLASSARD Didier, *L'Acteur en effigie*, Institut international de la marionnette /L'Age d'Homme, 1992.

RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*, Editions théâtrales, 2006.

SEGEL Harold Bernard, *Turn-of-the-Century Cabaret*, New York, Columbia University Press, 1987.

VINAVER Michel (dir.), *Ecritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993.

YON Jean-Claude, LE GONIDEC Nathalie, *Tréteaux et paravents, le théâtre de société au XIXème siècle*, Creaphis Editions, 2012 p. 13-29.

Articles et chapitres d'ouvrage

CALDERONE Amélie, « Au croisement du vaudeville anecdotique et de la féerie, naissance du genre de la revue de fin d'année sous la monarchie de Juillet », *Revue d'histoire du théâtre*, 2015, en ligne [https://shs.hal.science/halshs-01545188].

PLASSARD Didier, « Ni théâtre ni cinéma, les jeux de lumière colorée au Bahaus », dans Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Théâtre et cinéma années vingt, une quête de la modernité*, Paris, L'Age d'Homme, 1990, p. 25-38.

RUIZ COMIN Núria, « El teatro de sala y alcoba en la Catalunya del siglo XVIII, un acto social en un espacio privado e íntimo », *Revista de historia moderna* , n°30, 2012, p. 251-265.

III.C.2. Etudes littéraires

Monographies, ouvrages collectifs, catalogues d'exposition

HAMON Philippe, *Imageries, littérature et image au XIXème siècle*, Paris, José Corti, 2007.

GROJNOWSKI Daniel, *Aux commencements du rire moderne, l'esprit fumiste*, Paris, Corti, 1990.

JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990.

MILNER Max, *L'Envers du visible, essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.

ACHE Josep, *Carregat de romanços ! Plecs de fil i canya del llegat Pau Vila de la Fundació Bosch i Cardellach*, Fundació Bosch i Cardellach, 2013.

STEAD Evanghélia, VEDRINE Hélène, *L'Europe des revues (1), 1880-1920, estampes, photographies, illustrations*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008 ; *L'Europe des revues (2), 1860-1930, réseaux et circulations des modèles*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018.

III.C.3. Histoire de l'art

Monographies, ouvrages collectifs, catalogues d'exposition

GOMBRICH Ernst, *Ombres portées, leur représentation dans l'art occidental*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, [1995] 2016.

GROENEN Marc, *Ombre et lumière dans l'art des grottes*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1997.

GRÜNSTEIN Leo, *Silhouetten aus der Goethezeit*, Vienne, J. Löwy, 1909.

HAPP Alfred (dir.), *Licht und Schatten*, Munich, Wolf und Sohn, [1983].

MÜHLING Matthias, HOBERG Annagret, STRAETMANS Anna, *The Blue Rider*, Berlin, Hatje Cantz, 2021.

RUTHEFORD Emma, *Silhouette, The Art of the Shadow*, New York, Rizzoli, [2009],

SADION Martine (dir.), *Ombres chinoises et autres variations*, Epinal, Musée de l'image, 2016.

STOICHITA Victor Ieronim, *Brève Histoire de l'ombre*, Genève, Droz, [1997] 2019.

FRIEDEL Helmut (dir.), *Schattenrisse, Silhouetten und Cutouts*, Munich, Lenbachhaus, 2001.

Articles

BLANCO PEREZ Miguel, « Música e imagen en las artes gráficas de la etapa modernista », *Revista de Musicología*, décembre 2005, vol. 28, n°2, p. 1165-1185.

FORGIONE Nancy, « 'The Shadow Only', Shadow and Silhouette in Late Nineteenth-Century Paris », *The Art Bulletin*, septembre 1999, vol. 81, n°3, p. 490-512.

GUEDRON Martial, « L'ombre révélatrice : caricature, personnification, allégorie », *Romantisme*, n°152, 2011/2, p. 61-74.

III.C.4. Etudes cinématographiques, archéologie des médias

Monographies, ouvrages collectifs, catalogues d'exposition

BALZER Richard, *Peepshows, A Visual History*, New York, Harry N. Abrams, 1998.

DAGUERRE, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, Paris, Susse Frères, 1839.

EISNER Lotte H., *L'Ecran démoniaque*, Paris, Ramsay, 1985.

MANNONI Laurent, *Le Grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1999.

MANNONI Laurent, *Lanterne magique et film peint*, Paris, La Martinière, 2009.

MARS François, *Le Gag*, Editions du Cerf, 1964.

SCHÖNEMAN Heide, WEGENER Paul, *Frühe Moderne im Film*, Stuttgart, Londres, 2003.

ZIELINSKI Siegfried, *Deep Time of The Media, Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge, MIT Press, 2006.

Article

GLEIZES Delphine Gleizes, « 'Tout est optique ou jeu d'optique', machines à images et morale de l'histoire », *Écrire l'histoire*, printemps 2010, p. 72-73.

Anthologies

Le Cinéma, naissance d'un art (1895-1920), anthologie établie par Daniel Banda et José Moure, Paris, Flammarion, 2008.

Machines à voir, pour une histoire du regard instrumenté (XVIIème-XIXème siècles), anthologie établie par Delphine Gleizes et Denis Reynaud, Presses universitaires de Lyon, 2017.

III.C.5. Histoire des sciences

Monographies

FIGUIER Louis, *L'Art de l'éclairage*, Paris, Jouvet et Cie, 1887.

H. F. T., *Observations sur les ombres colorées*, Paris, Duchesne, 1782.

Monographies et ouvrages collectifs

HAZARD Paul, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Fayard, 1961.

FRIANORO Rafaele, *Il Vagabondo overo sferza di bianti e vagabondi*, Venise, Giovanni Antonio Remondini, [XVIIème siècle].

LAVATER Johann Kaspar , *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig/Winterthur, Bey Weidmanns Erben und Reich, quatre volumes, 1775-1778.

BECCHI Egle, JULIA Dominique (dir.), *Histoire de l'enfance en occident du XVIIIème siècle à nos jours*, Paris, Seuil, [1996] 1998.

BERGSON Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, [1899] 1938.

LAMBOURNE Lionel, *Japonisme, échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, traduit de l'anglais par Jacques Guiod, Paris, Phaidon, 2006.

MERCIER Louis-Sébastien, *Le Tableau de Paris*, édition établie par Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, deux volumes.

THIESSE Anne-Marie, *La Création des identités nationales*, Paris, Seuil, [1999] 2001.

VIGARELLO Georges, *La Silhouette, naissance d'un défi du XVIIIème siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2012.

Article

MARX Jacques , « De la Chine à la chinoiserie, échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVIIème-XVIIIème siècles) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 85, fasc. 3-4, 2007, p. 735-777.

Table des matières

Sommaire 9

Introduction 11

Eléments d'histoire 11

Définitions et terminologie 15

Etat de l'art 17

Hypothèse et démarche 28

Chapitre 1. Une histoire des spectacles et des théâtres d'ombres 31

I. Aux origines des spectacles d'ombres en Occident : des mythes à l'Histoire 33

I.A. Les mythes de l'Antiquité 33

I.B. Hypothèse anthropologique 35

I.C. Hypothèses historiques 37

I.C.1. Premières traces : des dispositifs variés 38

I.C.2. Diffusion des pratiques depuis la péninsule italienne 51

« Ombres italiennes » 51

Quelques itinéraires 54

Des curiosités parmi d'autres 56

II. Le succès des ombres : un phénomène de société 57

II.A. L'engouement pour les spectacles visuels 57

II.A.1. Promouvoir un théâtre pour les yeux : Diderot et Restif de La Bretonne 58

II.A.2. Le goût des effets : les ombres au théâtre 62

II.A.3. La mode des « ombres chinoises » 68

...à Paris 71

...à Londres 82

...dans les régions germaniques 88

...au nord de la péninsule italienne 93
...à Barcelone 94
II.A.4. Ombres polymorphes à l'âge d'or des spectacles optiques 96
Ombres optiques des lanternes magiques 98
Ombres avec les mains des prestidigitateurs 102
Quelle place pour les ombres de figures ? 105
II.B. L'essor des théâtres de société et des pratiques privées 106
II.B.1. Les spectacles d'ombres « en » société 107
Théâtres de figures professionnels et amateurs 108
Jeux d'ombres corporelles 116
II.B.2. Les jeux d'enfants 120
II.C. La vogue des silhouettes 127
II.C.1. L'expression d'une nouvelle vision de l'Homme 127
L'émergence d'une pratique spécifique : le portrait « à la silhouette » 127
Représenter la singularité et la diversité 131
II.C.2. Le succès d'une esthétique 134
Sobriété et raffinement 134
Synthèse et dynamisme 136
Silhouettes et théâtre d'ombres 137
III. Les théâtres d'ombres d'artistes : entre variétés et ambitions poétiques 141
III.A. Un contexte artistique propice 141
III.A.1. Valorisation des pratiques populaires et artisanales 141
Par les Romantiques 141
Dans les cercles modernistes 151
III.A.2. Symbolisme et Art nouveau 154
III.B. Le cabaret du Chat noir : naissance d'un lieu et d'un art 158
III.B.1. Un « cabaret artistique » 158
III.B.2. Le théâtre d'ombres 165

III.B.3. La mode des ombres « chanoiresques » 175
III.C. Exportation du modèle chanoiresque 181
III.C.1. A Bruxelles, le Diable au corps 184
III.C.2. A Genève, le Sapajou 192
III.C.3. A Barcelone, les Quatre Gats 200
III.C.4. De Berlin à Munich 210
III.D. Les Schwabinger Schattenspiele 216
III.D.1. Un théâtre d'artistes 219
III.D.2. Intimité et poésie 226
III.D.3. « Un nouvel art de la petite scène » : les ambitions d'Alexander von Bernus 229
III.D.4. Filiations : Leo Weismantel et Ernst Moritz Engert 234
IV. Quel héritage ? 241
IV.A. *Ombres de guerre* 241
IV.B. Ombres de figures et silhouettes au cinéma 242
IV.C. Les théâtres d'ombres d'artistes au cours des années 1920 244

Chapitre 2. **Les genres du théâtre d'ombres** 249
I. Faire rire 261
Le primat des mots 261
I.A. Réalités schématisées 263
I.A.1. Farces et vaudevilles 264
I.A.2. Revues et pièces satiriques 272
I.A.3. Procédés saillants 292
Oppositions contrastées 292
Sérialité 296
Micro-actions 306
I.B. Fantaisies composites 311
I.B.1. Féeries et diableries comiques 314

I.B.2. Mythes et épopées burlesques 328
I.B.3. Revues « fantastiques » et « poétiques » 346
I.B.4. Procédés saillants 354
Métamorphoses et accumulations 354
Mélange générique, imagerie hétéroclite, termes discordants 360
II. Emerveiller 367
Le primat des images 367
II.A. Le spectacle du monde 368
II.A.1. Tableaux et panoramas commentés 369
II.A.2. Revues exotiques et pittoresques 377
II.A.3. Quelques procédés saillants 381
Variations 381
Emphase oratoire 383
II.B. Féeries et légendes 387
II.B.1. Mystères 388
II.B.2. Contes, moralités, paraboles 393
II.B.3. Quelques procédés saillants 409
Lyrisme 409
Symboles 428
II.C. Fresques historiques 436
II.C.1. Epopées 436
II.C.2. Histoires universelles 449
II.C.3. Quelques procédés saillants 452
Discontinuité chronologique et tableaux 452
Personnages collectifs 455
III. Troubler 459
III.A. Fantaisies macabres 459
III.A.1. Mélodrames funèbres 459

III.A.2. Petits drames et saynètes d'humour noir 472
III.B. Romances mystiques 482

Chapitre 3. Un laboratoire de formes 501
I. Transmédiation 505
I.A. Théâtralisation des images fixes 505
I.A.1. ...de peintures, de photographies 505
I.A.2. ...des dessins de presse et d'ouvrages illustrés 507
I.A.3....d'icônes, de vitraux, d'estampes 514
I.4. Ekphrasis théâtrales 519
I.B. Les textes de programme du Chat noir : des boniments littéraires ? 533
II. Distorsion 545
III. Réduction et extension 571
III.A. ...de la fable 572
III.A.1. L'Histoire en synthèses 572
III.A.2. Péripéties dérisoires 575
III.A.3. Tensions désirantes 580
III.A.4. « Pièces-paysages » 597
III.B. ...des personnages 612
III.B.1. « Figures » 613
III.B.2. Foules et doubles 625
Foules 625
Doubles 629
III.C. ...de l'espace-temps 637
III.C.1. Réminiscences et dilatations 637
III.C.2. « Le monde dématérialisé des rêves éveillés » 640
IV. Reconfiguration 655
IV.A. Les voies de l'abstraction 656

IV.B. « Au-delà de l'écran » 661
IV.B.1. Die Geheimnisse der zwölf heiligen Nächte (1930) de Leo Weismantel 663
IV.B.3. Schatten (1923) d'Arthur Robison 678
IV.B.3. Ligazón (1926) de Ramón del Valle-Inclán 689

Conclusion 721

Index des noms 727

Bibliographie 733
I. Bibliographie des sources 733
I.A. Pièces étudiées et sources sur leurs auteurs 733
I.A.1. En France 733
Théâtre de Séraphin 733
Joseph-François Eudel 735
Ecole Polytechnique 735
Théâtre du Chat noir 735
Lemercier de Neuville 739
Autres auteurs 740
I.A.2. En Allemagne 741
Christoph Breitruck 741
Achim von Arnim, Christian Brentano 742
Justinus Kerner 742
Franz von Pocci 742
Schwabinger Schattenspiele 743
Leo Weismantel 744
Autres auteurs 744
I.A.3. En Espagne 745

Théâtre des Quatre Gats 745
Ramón del Valle-Inclán 745
Autres auteurs 745
I.A.4. En Suisse 746
Théâtre du Sapajou 746
Emmanuel Cottier 747
I.A.5. En Belgique 747
Théâtre du Diable au corps 747
I.A.6. En Angleterre 749
Ambroise 749
Autres auteurs 749
I.A.7. En Italie 750
Giacomo Campi 750
I.B. Autres sources utilisées 750
II. Bibliographie des textes critiques et théoriques 753
II.A. Sur les auteurs, les artistes et les établissements 753
II.A.1. Les auteurs et les artistes 753
Achim von Arnim 753
Christoph Breitruck 753
Christian Brentano 753
Paul Claudel 754
Ernst Moritz Engert 754
Justinus Kerner 754
Franz von Pocci 754
Lotte Reiniger 754
Paul Scheerbart 755
Félicien Trewey 755
Ramón del Valle-Inclán 755

Leo Weismantel 755
II.A.2. Les établissements 755
Théâtre du Chat noir 755
Théâtre du Diable au corps 756
Théâtre des Quatre Gats 757
Théâtre du Sapajou 757
Théâtre de Séraphin 757
Schwabinger Schattenspiele 758
II.B. Sur les spectacles d'ombres et de figures 759
III.C. Généralités 760
III.C.1. Etudes théâtrales et des arts du spectacle 760
III.C.2. Etudes littéraires 762
III.C.3. Histoire de l'art 762
III.C.4. Etudes cinématographiques, archéologie des médias 763
III.C.5. Histoire des sciences 763
III.C.6. Histoires des sociétés, de la culture et des idées 764

Table des matières 765