

# Le théâtre d'ombres en Orient

Autor(en): **Jeanneret, A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen  
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société  
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **23 (1969)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-146183>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# LE THÉÂTRE D'OMBRES EN ORIENT

A. JEANNERET, BÂLE

Le théâtre d'ombres, qui a atteint un si grand développement en Asie, n'a été révélé que relativement tard en Occident où il n'a jamais connu le même succès qu'en Orient. En Europe, il n'a toujours été qu'un divertissement alors qu'en Asie, à côté de cet aspect spectaculaire, il avait (et a toujours par place) une très importante signification magico-religieuse.

Les auteurs qui se sont occupés du théâtre d'ombres ne sont pas d'accord quant à son origine. Certains prétendent qu'il est né en Chine et que de là il s'est répandu en Asie du Sud-Est, en Inde et en Asie occidentale ; d'autres soutiennent au contraire la thèse de l'origine indienne du théâtre d'ombres et d'autres encore croient à un développement parallèle de cet art en Chine et en Inde. Il n'est toutefois pas possible de tirer des conclusions définitives avec nos connaissances actuelles.

En Chine, le théâtre d'ombres est connu sous le nom de « Ying hi » et il est déjà mentionné dans les vieux textes chinois des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles de notre ère ; il est cependant probable qu'il ait été joué bien avant, mais comme il s'agissait d'un divertissement populaire, les érudits ne l'ont pas mentionné dans leurs écrits avant la dynastie Song (960–1220), époque à laquelle la classe dirigeante s'y est intéressée.

Du temps des Ming (1368–1644), on employait pour la fabrication des figurines de la peau de singe (auparavant on les faisait également en papier), et c'est à cette époque que le style des marionnettes, que l'on peut encore voir aujourd'hui, a plus ou moins été fixé. Sous le règne des Ts'ing (1644–1912), le théâtre d'ombres atteignit son plus grand développement ; toutes les couches de la population s'y intéressaient et à Pékin on comptait de nombreuses troupes dont quelques-unes avaient le privilège de jouer à la Cour impériale.

A la fin de la période mandchoue, les révolutionnaires utilisèrent le

théâtre d'ombres comme moyen de propagande ce qui lui attira la disgrâce du Gouvernement. Lors de la guerre sino-japonaise sa popularité remonta et depuis 1949 le Gouvernement soutint officiellement cet art traditionnel qui connaît actuellement un grand succès, alors qu'il y a vingt ans il était condamné à disparaître.

Les figurines sont faites en parchemin (en peau d'âne ou de bœuf) et dessinées pour la plupart à l'aide de chablons. Elles sont peintes et transparentes. Trois baguettes sont fixées à chaque figure : la première est attachée au cou et sert à présenter le personnage contre l'écran. Les deux autres sont attachées aux mains et servent aux mouvements des bras. Les jambes, articulées, pendent simplement.

Il faut distinguer deux types d'ombres chinoises : les petites figurines de Pékin (jusqu'à 40 cm de haut) et les grandes de la province de Setch'hoan qui ont près de 80 cm de haut.

Les personnages représentés dans ce théâtre d'ombres sont des dieux du Panthéon chinois, des gens de la vie de tous les jours (commerçants, paysans, soldats, rois, princesses, etc.) ainsi que des étrangers, reconnaissables à leurs costumes, venant des pays avec lesquels la Chine est entrée en contact. On utilise également de nombreux décors de parchemin. Les symboles qui caractérisent les types des différents personnages sont à l'origine les mêmes que ceux utilisés dans le théâtre : le méchant a ainsi un visage blanc, le héros un visage rouge, les démons des têtes d'animaux, etc.

Voici comment se déroule de nos jours une représentation : derrière un écran de toile blanche (d'environ 2 m sur 1,5 m) monté sur un cadre de bois se trouvent les acteurs et les musiciens (tous les spectacles sont en effet accompagnés de musique). Une lampe électrique ou à acétylène est placée entre les acteurs et l'écran et elle éclaire les figurines qui sont appliquées contre la toile. Il y a généralement deux acteurs qui chantent et qui récitent la pièce tout en dirigeant le jeu des figurines. Les spectateurs se trouvent naturellement de l'autre côté de la toile.

Le répertoire du théâtre d'ombres chinois comprend environ 500

pièces qui sont pour la plupart influencées par les opéras. Aux thèmes traditionnels les plus souvent représentés (légendes, contes, romans historiques, etc.) il faut ajouter aujourd'hui ceux qui s'inspirent des idées révolutionnaires.

Le théâtre d'ombres chinois est donc aujourd'hui officiellement soutenu par le Gouvernement et c'est le seul en Asie qui, malgré la concurrence et les possibilités de distractions modernes, continue à se développer.

Le Japon, contrairement à la Chine à laquelle il a emprunté de nombreux éléments culturels, n'a pratiquement pas connu le théâtre d'ombres ; il a été mentionné pour la première fois au XVIII<sup>e</sup> siècle, et les seules figures japonaises connues en Europe ont un tout autre aspect que les chinoises : elles sont découpées d'une seule pièce dans du papier noir et fixées sur une baguette de bois. A côté du théâtre d'ombres proprement dit il existait au Japon, depuis 1800 environ, des représentations de lanterne magique ; tous deux connaissaient encore un certain succès au début du siècle, mais ils n'ont pas pu résister à la concurrence du cinéma.

Il n'a pas encore été possible jusqu'à aujourd'hui de déterminer l'époque à laquelle a débuté le théâtre d'ombres en Inde. Certains auteurs, en s'appuyant sur d'anciens textes sanscrits, la font remonter au II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., alors que d'autres contestent ces sources littéraires car, prétendent-ils, leur traduction n'est pas assez explicite.

Nous ne possédons aucune figure ancienne qui pourrait aider les savants dans leurs recherches ; les seules qui existent sont récentes (les plus anciennes ont 200 ans et la plupart datent de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle) et proviennent du sud de l'Inde. Leurs dimensions varient entre 0,60 m et 2,30 m, elles sont en parchemin, peintes (le rouge étant la couleur dominante) et transparentes.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle le théâtre d'ombres était encore vivant dans le sud de l'Inde. Les représentations avaient généralement lieu dans la

rue d'un village où la troupe (le plus souvent composée des membres d'une seule famille) montait l'écran derrière lequel elle se tenait dans une petite hutte. Deux lampes à huile étaient utilisées comme sources lumineuses. Les pièces jouées étaient des épisodes tirés des deux grandes épopées nationales : le Ramayana et le Mahabharata. Les troupes voyageaient de village en village et donnaient leurs représentations après les moissons. Les spectateurs payaient généralement leur entrée avec des produits agricoles. Le spectacle commençait vers 22 h. et durait jusqu'à 4 h. du matin.

Cette forme de théâtre a aujourd'hui disparu : le cinéma l'a supplantée. Il faut toutefois signaler que de nos jours à Madras on fabrique au « Central Leather Research Institute » de nouvelles figurines de cuir que l'on peut acheter sur le marché ; cependant cette tentative ne réussira probablement pas à ressusciter l'ancien théâtre d'ombres de l'Inde.

A Java, le théâtre est un élément culturel très important ; on l'appelle « wayang » ce qui signifie « ombre ». Les différentes formes théâtrales sont définies par le mot lié à l'expression wayang ; les plus importantes sont les suivantes :

wayang-kulit  
 wayang-kelitik (ou karutjil)  
 wayang-golek  
 wayang-topeng  
 wayang-wong

Les trois premiers wayang sont des théâtres de marionnettes dont les figures sont en cuir (kulit) ou en bois (silhouettes plates pour le wayang-kelitik ; poupées en relief pour le wayang-golek), et les deux derniers sont des genres joués par des acteurs masqués qui dansent sans parler pour le wayang-topeng, et par des acteurs sans masques qui récitent leur rôle pour le wayang-wong.

Le wayang-kulit, qui représente le centre de tout le complexe wayang, se subdivise en wayang-purwa, wayang-gedog et wayang-madjà. Chacun

correspond à un répertoire particulier. Le wayang-purwa est de tous le plus ancien (on en cite déjà des représentations dans la littérature javanaise 1 000 ans ap. J.-C.). C'est le plus connu et le plus populaire et c'est de lui que nous allons parler. Les pièces qu'on y présente sont tirées des deux grandes épopées indiennes déjà mentionnées : le Ramayana et le Mahabharata.

Les figures sont généralement découpées au marteau et au ciseau (on en compte 30 de formes différentes) dans de la peau de bœuf soigneusement préparée. Il existe 12 motifs décoratifs principaux qui sont souvent combinés entre eux. Tous les personnages sont peints et les couleurs, particulièrement celles du visage, ont une signification : elles désignent le caractère des héros. Les figurines sont attachées à une baguette de bois ou de corne ; les bras sont articulés et mobiles grâce à deux baguettes fixées aux mains.

Pour le Dalang (l'acteur responsable de toute la représentation), qui exerce une grande influence morale car il connaît les traditions religieuses et les vieilles légendes, les figures ne sont pas de simples marionnettes mais véritablement des êtres animés possédant certains pouvoirs.

Le nombre de figures d'un wayang-purwa est toujours élevé : il comprend de 100 à 200 pièces (en comptant les décors, les animaux, les armes, etc.). Le Dalang range son matériel dans une caisse (kotak) qui, en plus des figurines, comprend l'écran (kélir), la lampe à huile (belentjong), de l'encens et du paddy destinés aux offrandes faites avant et après la représentation, et des objets de bois et de métal que le Dalang utilise pour rythmer son récit. Il faut encore mentionner deux troncs de bananiers fendus placés, pour la représentation, au pied de l'écran et dans lesquels sont fichées les figures.

Une représentation de wayang-purwa se déroule toujours de la même façon. Le Dalang est assis devant l'écran, sous la lampe à huile, entre les figures qui sont plantées aux extrémités des troncs de bananier, celles de gauche symbolisant le mal et celles de droite le bien. Le kotak se trouve à la gauche du Dalang et contient les personnages qui n'appa-



raissent pas au cours de l'épisode représenté ; à droite repose le couvercle où le Dalang range en cours de représentation les figures dont il n'a plus besoin. Derrière le Dalang se trouve l'orchestre Gamèlan qui accompagne la pièce, et enfin derrière l'orchestre sont assis les spectateurs masculins alors que les femmes, placées de l'autre côté du kelir, n'aperçoivent que les ombres des personnages qui évoluent sur l'écran. Les spectateurs les plus importants semblent par conséquent être les hommes qui non seulement voient le spectacle se dérouler comme le Dalang le raconte (c'est l'inverse pour les femmes), mais encore distinguent les couleurs des figurines qui, nous l'avons vu, ont une grande importance symbolique. L'origine de cette séparation des sexes n'est pas éclaircie, mais il est probable qu'elle est due à l'influence de l'Islam.

Une représentation de wayang-purwa commence peu après le coucher du soleil et dure jusqu'à six heures du matin ; elle se termine toujours par le triomphe du bien sur le mal. Le wayang-purwa est plus qu'un simple divertissement (bien qu'il montre toujours des scènes comiques), il est lié au culte des ancêtres et constitue un véritable rite que l'on doit célébrer à certaines occasions : pour la communauté, lorsque l'ordre cosmique pourrait être perturbé (tremblements de terre, inondations, épidémies, etc.), pour les individus, aux moments importants de leur existence (naissance, circoncision, mariage, maladie, mort).

On peut dire enfin qu'une représentation sert à resserrer les liens entre les vivants et les ancêtres, que ceux-ci soient véritables ou adoptés (tels les grands héros des épopées indiennes). Au cours du spectacle, les figures qui apparaissent sur l'écran ne sont plus, pour le public, de simples morceaux de cuir, mais de véritables êtres vivants, voire des divinités.

Les Balinais ont emprunté le wayang à Java et l'on retrouve dans cette île les mêmes traits caractéristiques que ceux que nous venons de voir. Seul l'aspect extérieur des héros a changé, il a naturellement été influencé par l'art balinais. Bien que Bali soit plus connue par ses danses, le théâtre d'ombres reste dans l'île le divertissement le plus apprécié.



Figurine du théâtre d'ombres chinois représentant un haut dignitaire. Chine, province de Szetschuan. Hauteur 71,5 cm. (Inv. Ild 4017)





Figurine du théâtre d'ombres indien représentant Sakuni, un personnage du Mahabharata.  
Hauteur 135 cm. (Inv. IIa 3147)

Si Java peut être considérée comme le centre principal du théâtre d'ombres en Asie du Sud-Est, la Thaïlande en est le second : on y connaît deux genres : le «Nang-Luong» et le «Nang-Talung».

Nang-Luong est la forme la plus ancienne du théâtre d'ombres en Thaïlande (nang : cuir ; luong : royal) et elle a disparu aujourd'hui. Les figures, qui atteignent parfois 2 m de haut, étaient exécutées selon les mêmes méthodes qu'à Java, et elles représentent des personnages seuls ou des groupes de personnages dont les membres ne sont pas mobiles. Elles sont fixées à deux baguettes de bambou ou de bois qui permettaient aux acteurs de les présenter sur l'écran de toile.

Les représentations avaient toujours lieu de nuit ; on dressait un très grand écran (il pouvait avoir 4 m de haut et 20 m de long), derrière lequel on allumait un grand feu de bois. Lorsque le récitant commençait à déclamer son texte (inspiré du Ramanakien, la version siamoise du Ramayana), les porteurs de figures, qui jusqu'alors restaient dans l'ombre, s'avançaient devant ou derrière l'écran, illustrant et mimant ainsi la pièce représentée. Ces séances avaient lieu autrefois lors des cérémonies accompagnant la crémation des cadavres, avant tout lorsqu'il s'agissait d'un mort célèbre ou d'un prince.

La seconde et la plus récente forme du théâtre d'ombres thaïlandais s'appelle Nang-Talung et a été importée de Java à une époque relativement récente. Le nom Nang-Talung est une abréviation de Nang-Patalung (nang : cuir ; Patalung : nom de l'endroit au sud de la Thaïlande où ce théâtre a été joué à ses débuts).

Les figurines, de par leurs dimensions et leur technique de fabrication, rappellent celles de Java. On ne peut toutefois les confondre avec les javanaises car, du point de vue artistique, elles se rattachent très nettement à la tradition siamoise.

Le Nang-Talung est un véritable spectacle d'ombres pour tous les spectateurs (ce qui n'était pas le cas à Java). Le Dalang se trouve dans une petite hutte, à environ 1,5 m du sol, dont une des parois de toile constitue l'écran. Les spectateurs sont assis à même sur le sol et ne voient

de ce fait que les ombres des figurines. Le répertoire du Nang-Talung est également tiré du Ramanakien et les représentations, qui durent toute la nuit, ont comme à Java un côté magico-religieux.

Aujourd'hui encore on joue le Nang-Talung, surtout au sud du pays, mais, signe des temps, la lampe à huile a été remplacée par une lampe à acétylène et l'orchestre par un magnétophone ! Le Nang-Talung est d'ailleurs en train de perdre sa signification profonde, on ne le considère plus guère que comme un divertissement et seuls les femmes et les enfants assistent encore aux représentations. Lorsqu'il sera totalement dépouillé de sa signification religieuse, pourra-t-il encore résister longtemps au cinéma et à la télévision ? Il n'est pas possible de répondre catégoriquement à cette question, mais, selon toute vraisemblance, si le théâtre d'ombres traditionnel n'est pas soutenu d'une manière ou d'une autre, il ne résistera pas longtemps seul aux assauts de la civilisation moderne.

Ce sont les Mongols qui ont importé le théâtre d'ombres en Asie occidentale (au début du XX<sup>e</sup> siècle on le pratiquait encore en Asie centrale – Tachkent, Boukhara, Samarcande – et aujourd'hui on le joue encore parfois dans les villages iraniens), mais c'est en Turquie qu'il a connu le plus grand succès.

De nos jours le théâtre d'ombres turc, que l'on appelle Karagöz du nom du principal protagoniste, a disparu dans les grandes villes et l'on en voit encore peut-être des représentations dans les campagnes lors des réjouissances populaires. Il a connu autrefois un très grand développement en Turquie et dans tout l'Empire ottoman et les montreurs jouaient même à la cour des sultans. Il s'est répandu en Afrique du Nord jusqu'à Mostaganem et en Grèce il existe aujourd'hui encore des représentations de Karagöz. Comme partout ailleurs, c'est le cinéma qui a beaucoup contribué à la décadence et à la disparition du théâtre d'ombres.

Le répertoire du Karagöz est tout différent de celui joué en Asie orientale ; on peut le comparer à notre théâtre Guignol et c'est le théâtre

d'ombres le plus compréhensible pour des esprits occidentaux. Il a un caractère profane assez prononcé (Karagöz se moque ainsi souvent des Mollah), et un côté licencieux qu'il faut aussi signaler, mais que les premiers observateurs européens ont beaucoup exagéré. Le répertoire classique comprend environ 40 pièces qui ont reçu au cours des siècles leur forme définitive. Chaque présentateur (appelé Karagöschi) devait au moins en connaître 28 car les représentations avaient généralement lieu pendant le mois du Ramadan (jeûne musulman qui dure 28 jours) ou lors des cérémonies accompagnant la circoncision des jeunes garçons. La structure de la pièce, une sorte de canevas, est seule traditionnelle, l'acteur pouvant ainsi introduire dans son texte des allusions à des faits contemporains et de cette manière, critiquer son époque. La satire sociale ou politique a donc joué un grand rôle dans le Karagöz et il fallait du courage pour oser critiquer le régime alors que les sultans et le clergé étaient tout puissants ; les montreurs eurent souvent d'ailleurs des démêlés avec les autorités civiles et religieuses.

Les deux personnages principaux qui apparaissent dans chaque pièce sont Karagöz (littéralement : œil noir) et son compagnon Hadschiwad. Selon la légende, Karagöz et Hadschiwad auraient vécu à Bursa à l'époque du sultan Ohran (1326-1359), le premier comme forgeron, le second comme maçon. Ils auraient travaillé tous deux à la construction d'une mosquée que le sultan avait commandée, mais comme ils étaient de joyeux drilles et qu'ils racontaient sans cesse des plaisanteries la construction de la mosquée n'avancait pas car les autres ouvriers étaient constamment distraits par les deux compagnons. Le sultan l'apprit et furieux les fit condamner à mort tous les deux. Peu après il se repentit de sa sévérité et c'est alors qu'un certain Seyh Küsteri, pour consoler son maître, aurait dressé un écran de toile dans le palais où, grâce à des ombres, il aurait fait revivre les condamnés et raconté leurs plaisanteries. Cette légende est répandue dans la Turquie et dans tous les pays voisins où Karagöz a été joué.

Les figures sont en général fabriquées avec de la peau de chameau ren-



due transparente et peinte des deux côtés. Elles ont de 20 à 30 cm de haut et sont pour la plupart articulées. Chaque figure est percée d'un trou, à la hauteur de la poitrine ou du cou, dans lequel on fixe un bâtonnet de 40 cm de long. (Il existe parfois un second bâtonnet pour mouvoir un bras.) Le montreur peut ainsi appuyer la marionnette contre l'écran et lui faire exécuter les mouvements qu'il désire.

Les représentations avaient généralement lieu dans un café et n'exigeaient pas beaucoup de matériel. Le présentateur, qui travaillait généralement seul, montait l'écran dans un coin de la salle et il n'avait besoin que d'une lampe à huile (on a employé plus tard des ampoules électriques) pour éclairer ses personnages. Un spectacle d'ombres requérait une très grande habileté manuelle et des dons d'acteur de la part du Karagöschî qui devait faire évoluer seul tous les personnages et réciter tous les rôles en changeant de voix.

Le théâtre de Karagöz comprend, en plus des deux héros principaux déjà cités, une cinquantaine de décors et de personnages qui représentent des types plutôt que des modèles vivants (comme ceux de la *Commedia dell'arte*). On y voit ainsi Tiryaki, le fumeur d'opium ; Celebi, le jeune homme amoureux ; Zenne, la jeune-fille ; le médecin grec ; le gardien du harem ; l'esclave nègre, etc. Karagöz, lui, apparaît sous différents costumes : il est parfois roi, mendiant, voleur de grand chemin, etc., mais il est toujours accompagné de Hadschiwad, et c'est lui qui est le véritable ressort comique de toutes les pièces.

Le théâtre d'ombres a donc disparu en Turquie car il n'a pas pu résister à la concurrence du cinéma, mais paradoxalement il va peut-être ressusciter grâce à la télévision ! Un spectacle d'ombres ne coûte en effet pas très cher et de ce fait, il semble que les producteurs de la télévision turque s'intéressent aujourd'hui à Karagöz et qu'ils désirent enregistrer et filmer les montreurs qui savent encore pratiquer leur art. Ainsi Karagöz pourra peut-être commencer une nouvelle carrière qui, nous l'espérons, sera aussi brillante que par le passé.



Les conclusions que l'on peut tirer après ce rapide coup d'œil sur le théâtre d'ombres oriental ne sont guère optimistes quant à sa survie : il a déjà disparu ou est en train de disparaître. Existe-t-il un moyen de le sauver ? Comme nous l'avons déjà dit, le théâtre d'ombres est plus qu'un simple divertissement : il est lié aux traditions religieuses des populations au sein desquelles il vit. Or, nous assistons dans le monde d'aujourd'hui à une révolution technique et scientifique qui remet en question dans presque tous les pays les fondements de la culture et des croyances religieuses traditionnelles. De plus, la technique moderne offre de nouvelles possibilités de distraction. Les deux aspects du théâtre d'ombres sont donc concernés : les croyances religieuses sont ébranlées et souvent abandonnées ; le cinéma et la télévision (à l'exception de la Turquie peut-être) sont des concurrents contre lesquels il est difficile de lutter. Dans ces conditions le théâtre d'ombres a peu de chances de se maintenir.

Il n'existe, à notre avis, qu'un seul moyen pour empêcher le théâtre d'ombres de disparaître : que les gouvernements des pays où il existe encore reconnaissent sa grande valeur culturelle et qu'ils soutiennent efficacement les artistes qui pratiquent encore leur art. Jusqu'à maintenant seule la Chine s'est engagée dans cette voie avec succès.

Voici, pour terminer, la liste des figurines de théâtre d'ombres que possède le Musée d'Ethnographie de Bâle :

Chine :	27
Inde :	48
Java :	50
Bali :	37
Thaïlande :	50
Turquie :	8
<hr/>	
Total :	220

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- And, Metin, *A history of theatre and popular entertainment in Turkey*. Ankara, Forum, 1963-1964.
- Cuisinier, Jeanne, *Le théâtre d'ombres à Kelantan*. Paris, Gallimard, 1957.
- Gall, Günter, *Das indische Schattenspiel*. In: *Offenbach heute und morgen* 7, Heft 4, 1968.
- Hejzlar, Josef, *The magic of coloured shadows*. In: *New Orient* 2, Prague, 1967.
- Hoenerbach, Wilhelm, *Das nordafrikanische Schattentheater*. Mainz 1959.
- Hoepfner, Gerd, *Südostasiatische Schattenspiele. Masken und Figuren aus Java und Thailand*. Museumsführung, Museum für Völkerkunde Berlin, 1967.
- Jacob, Georg, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*. Hannover 1925.
- Jeanneret, Alain, *Schattenspiele. Führer durch das Museum für Völkerkunde und Schweizerische Museum für Volkskunde Basel*, 1967.
- Mellema, R. L., *Wayang puppets. Carving, colouring and symbolism*. Koninklijk Instituut voor de Tropen, 1954.