

Université Charles de Gaulle – Lille 3
UFR Humanités – Département Arts

Année universitaire 2016-2017

Le Théâtre Lambe-Lambe
Son histoire et sa poésie du petit

Master 1 Arts
Parcours théories et pratiques du théâtre contemporain

Sous la direction de Mme. Véronique PERRUCHON

Soutenu par Pedro Luiz COBRA SILVA

Juin 2017

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ici celles et ceux qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire :

Tout d'abord Madame Véronique Perruchon, directrice de ce mémoire, pour le suivi et les conseils apportés.

Des remerciements spéciaux à Ismine Lima et Denise Di Santos, créatrices du Théâtre Lambe-Lambe, qui ont partagé leurs histoires et leurs connaissances avec toute humilité et amour.

Un grand merci à l'équipe de production du 4^e FESTILAMBE – *Festival de Teatro Lambe-Lambe de Valparaíso* et aux *lambe-lambeiros* et *lambe-lambeiras* qui ont participé à cet événement au Chili avec moi. Votre passion, vos remarques et vos développements apportés à l'art du Théâtre Lambe-Lambe m'ont beaucoup aidé à écrire ce mémoire.

Merci à mes nouveaux amis et amies de Lille pour leur aide et leur sourire lors de mon adaptation en France.

Merci à ma famille qui me manque beaucoup pour leurs conseils et leur soutien tout au long de mon année universitaire à l'étranger.

Enfin, merci à ma compagne Larissa qui prend ma main dans les voyages de la vie. Merci pour son amour, sa joie et patience.

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
PARTIE 1 : L’historique de la création du Théâtre Lambe-Lambe.....	4
1.1 LES FORMES PRÉCÉDENTES ET LES INSPIRATIONS.....	5
1.1.1 La <i>Camera obscura</i> (la chambre noire).....	5
1.1.2 La Lanterne Magique.....	6
1.1.3 Les <i>Peep shows</i>	8
1.1.4 Le Toy Theatre (Le Théâtre de Papier).....	12
1.1.5 Le Kinetoscope et le Mutoscope.....	14
1.1.6 Les photographes ambulants.....	17
1.2 <i>A DANÇA DO PARTO</i> LE PREMIER SPECTACLE DE THÉÂTRE LAMBE-LAMBE.....	22
1.3 LA DISSÉMINATION DE LA PRATIQUE AU BRÉSIL ET DANS LE MONDE...	26
PARTIE 2 : Les aspects techniques et poétiques du Théâtre Lambe-Lambe.....	33
2.1 LE DISPOSITIF ET LES MINIATURES.....	34
2.2 LE <i>LAMBE-LAMBEIRO</i> EST LE MAÎTRE DE SON THÉÂTRE.....	37
2.3 LE DÉFI DE LA SYNTHÈSE.....	40
CONCLUSION.....	44
BIBLIOGRAPHIE.....	45
RÉFÉRENCES AUDIO-VISUELLES.....	47
ANNEXES.....	48

Passava os dias ali, quieto, no meio das coisas miúdas. E me encantei.

Manoel de Barros

Il faut dépasser la logique pour vivre ce qu'il y a de grand dans le petit.

Gaston Bachelard

INTRODUCTION

En effet, depuis toujours les arts de la marionnette ont des relations étroites avec les autres arts, principalement en ce qui concerne les arts plastiques et les arts du mouvement. La peinture et la sculpture sont les composants les plus évidents de l'aspect plastique de la marionnette ainsi comme le mime et la danse concernent directement à son rapport gestuel dans l'espace. À partir du XX^e siècle, ce bouleversement des frontières entre les genres artistiques s'intensifie avec les nouveaux liens établis avec la photographie et le cinéma. Le monde miniaturisé dans les studios est capturé par les caméras pour amuser l'imaginaire des grandes audiences à la télévision et au cinéma. De cette façon, le caractère inter-artistique de la marionnette, renforcé par ces nouveaux partenaires, stimule la transformation de ses traditions, la multiplication des techniques et l'expansion de ses pratiques.

Dans cette optique, depuis la fin du dernier siècle, les frontières du Théâtre de Marionnettes ont été brouillées et ses limites élargies dans la rencontre avec plusieurs autres langages artistiques. La rupture avec les formes plus traditionnelles et la réinvention des ses structures sont exprimées dans la pluralité de nouveaux formats et techniques qui composent ce qui Ana Maria Amaral a nommé comme le Théâtre de Formes Animées :

Le théâtre d'animation inclut des masques, des marionnettes, des objets. Chacun appartient à un genre théâtral séparément et, quand mêlés de manière hétérogène, ils acquièrent caractéristiques propres et constituent le théâtre de formes animées. (...) Le théâtre de formes animées est un genre dans lequel se fusionnent le théâtre de marionnettes, de masques et d'objets.¹

C'est-à-dire que l'hybridation des plusieurs champs artistiques reformule des anciennes structures esthétiques en impliquant à l'invention de nouvelles démarches. Avec différents rapports au espace de jeux et aussi à la relation avec le public, ces démarches peuvent constituer des nouveaux langages artistiques. C'est dans ce contexte qu'est né au Brésil le Théâtre Lambe-Lambe, selon Apocalypse « la dernière grande invention du Théâtre d'Animation dans le monde »².

Le Théâtre Lambe-Lambe, créée au Brésil en 1989 par les artistes Denise Di Santos et Ismine Lima, est un langage artistique qui est lié au concept de Théâtre en Miniature. Selon

¹ Ana Maria Amaral, *Teatro de Formas Animadas*, São Paulo, Edusp, 1991, p.18-19. (Traduction libre)

² Álvaro Apocalypse, *Dramaturgia para a nova forma da Marionete*, Belo Horizonte, Escola das Artes da Marionete, 2000. (Traduction libre)

Tiago Almeida artiste du Grupo Girino³, le Théâtre en Miniature s'agit de « toutes ces expériences scéniques qui utilisent des petites marionnettes et objets, ou encore, qui se produisent dans des espaces confinés, réduits. Des œuvres qui cherchent une poétique du petit, du simple et du bref. Des spectacles qui se font brièvement, pour peu de gens, dans des espaces très spécifiques »⁴.

Plusieurs sont les techniques employées dans les formes spectaculaires en miniature. On revisite avec des petites silhouettes des formes traditionnelles comme les millénaires ombres chinoises ou le Théâtre de Papier du XVIII^e siècle. On joue avec les aspects du Théâtre d'objets et du Théâtre Visuel, très attachés aux arts plastiques et à l'idée d'objet détourné de sa fonction première et devenu œuvre d'art.

De ce fait, le Théâtre Lambe-Lambe consiste essentiellement à présenter dans la rue et dans les espaces publics un spectacle de courte durée (2 à 5 minutes) qui fait usage des éléments animés à l'intérieur d'une boîte portable pour seulement un spectateur ou une spectatrice à la fois. La création de ce petit théâtre en miniature a été inspiré par des anciens photographes de rue appelés *Lambe-Lambe* (d'où provient le nom du langage) qui travaillaient avec des boîtes-caméras fixées à des trépieds dans les espaces publics au Brésil à la fin du XIX^e et début du XX^e siècle.

Le statut acquis par le Théâtre Lambe-Lambe au cours de presque 30 ans est vraiment extraordinaire. La dissémination de sa pratique au Brésil, à l'Amérique Latine et puis au monde est remarquable. On peut faire connaissance de la multiplicité des expressions de cette nouvelle forme théâtrale au cours des festivals tournés aux formes du Théâtre en Miniature comme le *FETISM – Festival de Teatro em Miniatura*⁵ au Brésil ou dédiés exclusivement au langage du Théâtre Lambe-Lambe notamment le *FESTILAMBE – Festival de Teatro Lambe-Lambe*⁶ au Chili.

Ce nouveau langage chargé de possibilités et en pleine expansion mérite une attention spécial des chercheurs théâtraux. Comme l'a souligné Ismine Lima :

Par rapport à la quantité de groupes constitués qui travaillent en tant que *lambe-lambeiros*⁷, à la qualité des spectacles, et cela sans compter les festivals, expositions, ateliers. Bref, il faudrait une étude planifiée, une recherche sur les diverses facettes de cette nouvelle forme théâtrale.⁸

3 Compagnie de théâtre de marionnettes fondée en 2006 à Belo Horizonte/Brésil. Depuis 2012, la compagnie réalise la publication de la *Revista Anima* et produit le *FESTIM – Festival de Teatro em Miniatura*.

4 Tiago Almeida, « Teatro em Miniatura: considerações especulativas », *Revista Anima*, 2013, n° 01, Belo Horizonte, p. 08. (Traduction libre)

5 Festival réalisé à Belo Horizonte et à São Paulo par le *Grupo Girino* depuis 2012.

6 Festival réalisé à Valparaíso par la *Fundación OANI de Teatro* depuis 2014.

7 Expression qui désigne les artistes du Théâtre Lambe-Lambe (*lambe-lambeiras* au féminin).

8 Ismine Lima, « Gritos e sussurros no Teatro Lambe-Lambe », *Revista Anima*, 2015, n° 03, Belo Horizonte, p. 40. (Traduction libre)

Ce mémoire se dédie à l'importante tâche de présenter et discuter les aspects techniques et esthétiques du Théâtre Lambe-Lambe. À cet effet, on s'utilise de la recherche théorique dans les publications scientifiques et artistiques destinées surtout à l'univers du Théâtre de Formes Animées et Marionnettes contemporain et aussi la recherche sur le terrain à l'occasion du 4^e FESTILAMBE – *Festival de Teatro Lambe-Lambe* à Valparaíso au Chili en avril de cette année. L'écriture de ce mémoire, engagée à l'actualité du sujet choisi, approfondit au cours de deux parties l'étude sur les concepts artistiques et poétiques autour de la pratique de ce langage théâtral miniaturisé.

Premièrement, on abordera l'histoire de la création du Théâtre Lambe-Lambe. On partira des influences des formes artistiques précédentes et les technologies qui ont inspiré directe et indirectement Ismine Lima et Denise Di Santos. On exposera les nombreux dispositifs optiques et les formes de spectacles cachés et/ou miniaturisés. On introduira l'histoire des chambres noires et des lanternes magiques en passant par les *peep shows*, le *toy theatre*, le kinetoscope et le mutoscope. Ensuite, on présentera le contexte de la conception et naissance du premier spectacle à l'intérieur d'une boîte Lambe-Lambe et l'actualité de la pratique du Théâtre Lambe-Lambe après sa dissémination au Brésil et dans le monde.

Deuxièmement, on se penchera sur les aspects techniques et poétiques proprement dits. On discutera les caractéristiques inhérentes au dispositif de la boîte Lambe-Lambe et les effets scéniques de la miniature. Après, on examinera le travail du *lambe-lambeiro* et sa maîtrise de la totalité du processus créatif. C'est-à-dire, sa participation dans toutes les phases de conception du spectacle, de la confection de la boîte et des marionnettes au défi de la synthèse à l'écriture de la dramaturgie. On y abordera aussi, le mystère comme élément dramaturgique et la curiosité qui amène à la singularisation de chaque spectatrice ou spectateur. On discutera la possibilité au Théâtre Lambe-Lambe d'une rencontre par la miniature et son effet dans la stimulation de la subjectivité du public.

Finalement, ce mémoire est une opportunité pour la pensée autour de l'art du Théâtre Lambe-Lambe et de l'originalité de ses derniers développements poétiques. Il est aussi une réflexion sur les rencontres, sur la nécessité de ralentir le rythme quotidien. En tant que mémoire, il est l'expression écrite de souvenirs et morceaux de vies partagés à l'intérieur d'une boîte. Il est un appel au sensible qui habite chez les choses petites.

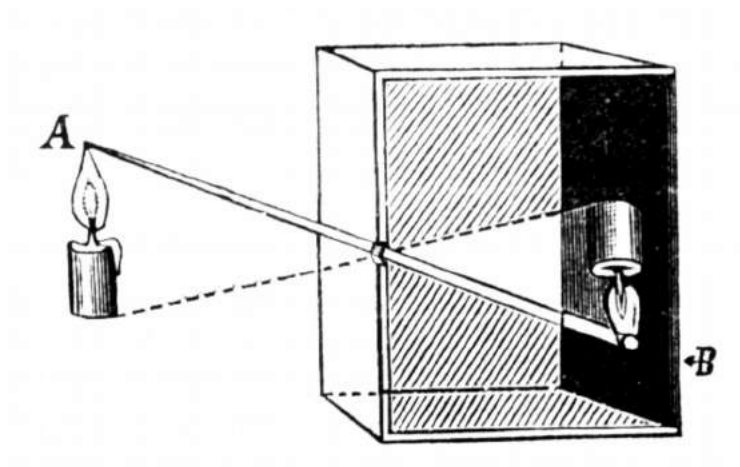
PARTIE 1 : L'historique de la création du Théâtre Lambe-Lambe

1.1 LES FORMES PRÉCÉDENTES ET LES INSPIRATIONS

Les spectacles miniaturisés et cachés dans une boîte existent depuis longtemps. Avant l'invention du Théâtre Lambe-Lambe par Denise Di Santos et Ismine Lima, l'idée d'utiliser une boîte pour représenter et transformer la réalité dehors et de raconter une histoire à un public réduit remonte à l'origine de la photographie, au développement de plusieurs dispositifs optiques et à la culture des *peep shows*. Ces dispositifs et spectacles vont inciter les scientifiques, servir les artistes et amuser les gens de tous les âges.

1.1.1 La *Camera obscura* (la chambre noire)

Sa plus ancienne description est celle fournie par Aristote au IV^e siècle avant J-C. Il relatait déjà, dans ses *Problematica* que la lumière entrant par un petit orifice dans une pièce noire produisait une image de l'extérieur de la pièce sur le mur opposé à l'orifice. Il notait également que cette image était inversée et que sa taille augmentait au fur et à mesure que la surface d'exposition s'éloignait de l'orifice.



Camera obscura (chambre noire). Photo: domaine public.

Sous l'Antiquité, le principe de la chambre noire était utilisé pour l'observation des astres et surtout du soleil. Seulement en 1515, la chambre noire a été transformée en machine à dessiner par Leonardo da Vinci. Avec les développements réalisés au XVIII^e siècle par Robert Boyle et le créateur du microscope Robert Hooke, la chambre a été réduite à une boîte portable et ce procédé fut utilisé par nombreux peintres qui décalquaient les contours de leurs sujets, tels Vermeer ou Canaletto.

La première photographie reconnue date de 1826 et a été réalisée par le français Joseph Nicéphore Niépce. Pour enregistrer la première image permanente, il a utilisé une caméra équipée avec une plaque d'étain recouverte d'un dérivé du pétrole photosensible pendant huit heures d'exposition solaire. Plus tard, Niépce s'associe avec l'inventeur Louis Daguerre qui va développer le daguerréotype. En 1839, le britannique William Fox Talbot invente les papiers photosensibles et le début des films photographiques qui populariseront la photographie.



Point de vue du Gras. Joseph Nicéphore Niépce, 1826.



Chambre noire de Joseph Nicéphore Niépce de 1820, exposée au musée Nicéphore-Niépce de Chalon-sur-Saône. Photo: domaine public.

1.1.2 La Lanterne Magique

En 1646 le jésuite allemand Athanasius Kircher publie *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Le grand art de la lumière et de l'ombre) qui ouvre la voie à la construction des lanternes magiques, un dispositif optique très populaire à l'époque. Sa date de création est estimée entre les années de 1659 et 1662. D'abord appelée « lanterne de peur » par son inventeur, le scientifique hollandais Christian Huygens passionné par les figures de la *Danse Macabre*, elle reçoit aussi

plusieurs noms avant d'être désignée « lanterne magique » en 1668 par le jésuite Francesco Eschinardi.



Lanterne Magique. Photo: Andreas Praefcke, 2006.

Le principe de la chambre noire est inversé, c'est-à-dire amener les images de l'intérieur à l'extérieur par le moyen d'une boîte métallique avec un miroir concave et une source lumineuse. Le soleil comme source lumineuse et les paysages projetés dans la chambre noire sont remplacés ici par des éléments artificiels, une lampe et une plaque de verre peinte. La lumière artificielle de la lampe passe par la plaque de verre, puis par la lentille, pour projeter sur une toile ou une surface extérieure l'image renversée (haut-bas) peinte sur la plaque de verre.

Au fur et à mesure de l'évolution du mécanisme, on en trouve de nombreuses variantes, par exemple la lanterne avec deux objectifs, ce qui permet lors de la projection l'enchaînement simultané de deux images peintes sur deux plaques de verre différentes. Ou encore, les petits mécanismes installés dans les plaques de verre permettant d'animer manuellement les images projetées.

La lanterne magique a été toujours entre la science et le divertissement. D'un côté elle était utilisée comme outil pédagogique dans des conférences et séminaires et d'autre côté elle amusait les gens et effrayait le public des fantasmagories⁹ du XVIII^e siècle.



Spectacle de lanterne magique. Photo: domaine public.

⁹ La fantasmagorie, étymologiquement « l'art de faire parler les fantômes en public », consiste essentiellement à un spectacle de projection sur un écran de toile ou de fumée des images terrifiantes, édifiantes ou obscènes avec l'objectif de frapper l'imagination du public et de provoquer ses réactions sensibles.

1.1.3 Les *Peep*¹⁰ *shows*

À l'origine, les *peep shows* ont commencés comme une curiosité scientifique. D'après les études de la perspective de Leon Battista Alberti¹¹ dans son traité *De Pictura*, Filippo Brunelleschi¹² réalise deux expériences avec des dispositifs qu'il conçoit lui même. Comme l'a décrit Hubert Damich :

La première de ces expérimentations se déroule sur la place du Baptistère de Florence. Brunelleschi conçoit une petite tablette (*tavoletta*) de bois percé d'un trou pour l'œil et au revers duquel, il peint la façade du Baptistère de Florence ; dans sa partie supérieure, il fixe une plaque de métal poli qui reflète le ciel. Le spectateur doit alors se présenter à l'arrière de cette tablette en se saisissant d'un miroir qu'il présente face à la représentation figurant sur la face avant. Ainsi, le spectateur est positionné afin de pouvoir apercevoir la place (qui se situe dans son dos) où le dessin du Baptistère se superpose par le jeu du reflet, au véritable bâtiment, créant l'illusion d'un espace unique et continu. La deuxième expérimentation se déroule quant à elle sur la place de la Seigneurie à Florence. Une nouvelle fois il réalise une peinture de la place sur une tablette dont il découpe la partie supérieure (en suivant une ligne respectant les contours supérieurs des bâtiments). Il positionne ensuite cette tablette sur la place de manière que depuis un point de vue unique, le spectateur ait le sentiment que la peinture coïncide précisément avec les bâtiments de la place.¹³



Représentation du dispositif de perspective de Brunelleschi. Photo: domaine public.

Les premières descriptions des spectacles déambulants à l'intérieur de boîtes d'optique ou retables datent du XVI^e siècle. Premièrement appelés de *Retablos* (retables), en raison de sa similitude avec les peintures religieuses qui s'ouvrent en trois parties, et après désignés *Tuttilimundi*¹⁴, ces spectacles présentaient des images en perspective, des objets ou des

10 Le verbe *to peep* de l'anglais signifie « jeter un coup d'œil » et le nom *peep* désigne « un regard furtif ». (Source : Dictionnaire Larousse et Dictionnaire Reverso)

11 (1404-1472) C'est une des figures les plus importantes de la Renaissance, grand écrivain et philosophe, en latin et en *volgare*, premier théoricien de la perspective.

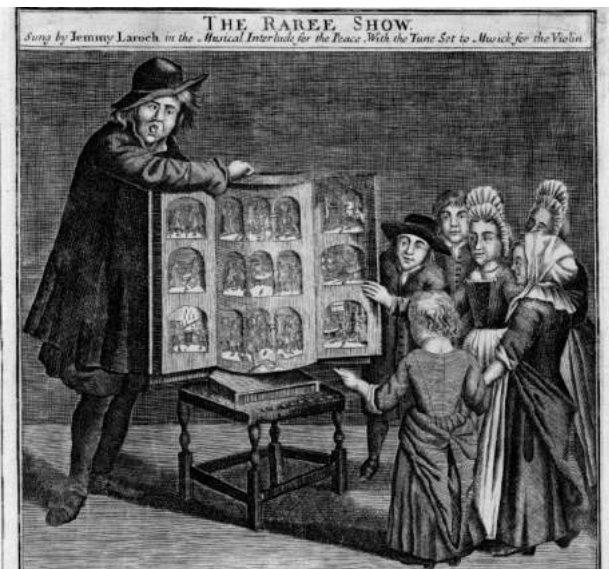
12 (1377-1446) C'est un architecte, sculpteur, peintre et orfèvre de l'École florentine. Il va rationaliser l'espace de la cité moderne et met en place les bases de la perspective. Maître d'Alberti.

13 Hubert Damich, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 107-108.

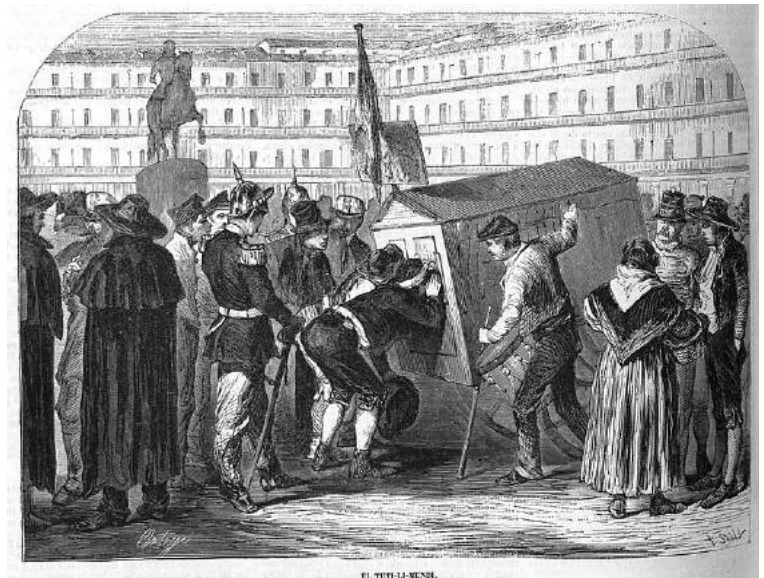
14 De l'italien *tutti li mondi* (tous les mondes), appelé aussi *Mundinovi* ou *Mundonuevo* (monde nouveau) ou encore *Raree shows*, de l'anglais *rare show* (spectacle rare).

marionnettes en mouvement commentés par la narration de l'artiste, le bonimenteur ou, tout simplement, le montreur. D'origine italienne présumée, il s'agissait des grandes boîtes d'optique portables qui réunissaient des figures en mouvement grâce à un effet optique. La portabilité des boîtes et des retables, poussés sur un chariot ou portés sur le dos de l'artiste, lui permettait de voyager de foire en foire, de village en village et de diffuser sa pratique. Comme l'a soulignée Richard Balzer :

Nombre de montreurs des premiers temps vinrent d'Italie du nord et, tandis qu'ils se répandaient en Europe, on pouvait entendre leur appel « *Chi vuol veder il Mondo Nuovo ?* » (Qui veut voir le Nouveau Monde ?). Alors, imaginez ces montreurs itinérants, humbles d'aspect et qui, pour attirer la foule, choisissent un endroit favorable et utilisent un instrument à faire de la musique, sinon musical. (...) Ces montreurs de boîte d'optique devaient être des conteurs de premier ordre s'ils voulaient convaincre des badauds peu aisés de se séparer d'un précieux argent. Il y a peu de récits concernant des montreurs de boîtes d'optique, gens qui, de par la nature même de leur activité, étaient aujourd'hui ici et demain ailleurs, laissant seulement des souvenirs.¹⁵



The Raree Show. Retable ouvert, Photo: domaine public.



El tuti-li-mundi, Francisco Ortego Vereda, 1861. Photo: domaine public.

Le montreurs avaient donc une fonction essentielle dans l'événement artistique des boîtes d'optiques. Avec les quelques boîtes qui restent encore aujourd'hui dans les musées et avec les images dans les livres, on ne peut pas préciser forcément le pouvoir du récit de l'artiste qui transformait les images et les objets à l'intérieur de sa boîte en histoires et poésie. Le bonimenteur devrait faire les images s'agrandir en stimulant l'imagination de son public. Les mécanismes d'animation, très rudimentaires, étaient au service de la capacité du montreur en raconter une aventure au travers des images. Cette caractéristique esthétique se rapproche de quelque façon à la bande dessinée actuelle puisque chaque groupe de peintures ou figures constituaient une histoire complète. Dans son livre, Richard Balzer apporte un poème sur un

¹⁵ Richard Balzer, *Peepshows: a visual history*, New York, Harry N. Abrams, Inc. 1998, p. 146-147.

des rares montreurs connus. Le Old Harry a passé sa vie dans les rues de Londres au XVII^e siècle avec sa boîte sur le dos. Voici une partie du poème en question sur sa vie et son spectacle :

(...) Le son de sa clochette vous appelle,
 Pour venir voir son Raree-Show, vous les spectateurs ;
 Vous serez ravis de venir le voir,
 Et de payer un sou et regarder au travers de la loupe,
 Où chaque objet qu'il vous présente,
 Ravira votre imagination et vous enchantera !
 Des objets étranges en nature et en nombre,
 Tellement divers qu'ils vous émerveilleront ;
 Lorsqu'on regarde au travers de la loupe on jurerait,
 Que d'un coup d'œil on embrasse le vaste monde.¹⁶

Au XVII^e et XVIII^e siècle, ce type de divertissement populaire était connu dans une grande partie de l'Europe mais aussi en Chine et au Japon. Les chinois et les japonais, eux qui ont développé leurs propres notions de perspective appliquées dans ses jardins et ses architectures, ils vont s'intéresser aussi aux boîtes d'optiques apportées par les européens, surtout les hollandais, pourvu que le nom connu là-bas était « Machines Hollandaises » ou pour ces qui étaient en gravures « *Ukiyoe*¹⁷ à Cheveux Roux ». Ainsi que le montre Balzer :

Le développement de la boîte d'optique ne s'est pas limité à l'Occident. (...) Vers le 17^{ème} siècle, des jésuites allemands tels que Aden School von Bell, dans une tentative d'importation du christianisme en Chine, emportaient peut-être des boîtes d'optique. Toutefois, ce n'est pas avant le 18^{ème} siècle que ces idées se développèrent. (...) Selon le journal japonais *Gei-en Nissho*, on a trouvé trace dans la dynastie chinoise Ch'ing d'une optique et d'images optiques appelées « images à perspective ». Vers 1718, au Japon, un commentaire dit que « pour un sen (1/100 de yen), il faut voir le plaisir diabolique de la visionneuse. Ce plaisir vaut un millier de pièces d'or. »¹⁸



Boîte d'optique en Chine à la fin du XVIII^e siècle. Photo: domaine public

Au fil des années, la structure des boîtes d'optique et le mouvement des images et des marionnettes ont évolué à des mécanismes d'horlogerie plus raffinés qui étaient actionné par une série de cordelettes sur un côté de la boîte ou encore par une manivelle qui faisait défiler des images en rouleau. À ce moment là, on divise la pratique des *Tutilimundi*. Les retables, essentiellement manuelles, restent avec son nom et les nouvelles boîtes d'optique mécaniques sont désignées comme *Titirimundi*.

16 Poème cité dans *Handwritten notes in the drawings and print collection*, Guildhall Library, « Old Harry, A Famous Raree-Show-Man », from *Curiosities of Biography* edited by Robert Malcom, London, 1855, p. 2. In : Richard Balzer, *op. cit.*, p. 146.

17 L'*ukiyo-e* (浮世絵, terme japonais signifiant « image du monde flottant ») est un mouvement artistique japonais de l'époque d'Edo (1603-1868) comprenant non seulement une peinture populaire et narrative originale, mais aussi et surtout les estampes japonaises gravées sur bois.

18 Richard Balzer, *op.cit.* p. 146.

Il y avait en fait deux types de boîtes d'optique ou *Titirimundi* :

1. Les boîtes dont la principale caractéristique de construction était la profondeur à cause des orifices d'observation à l'avant qui avaient une lentille. L'image ou les images étaient placées plus loin à l'arrière de l'instrument. Éventuellement, il y avait une avant-scène pour encadrer les images.
2. Les boîtes qui étaient plus hautes que profondes. Appelées aussi de « boîtes à perspective », elles combinaient une lentille frontale et un miroir placé à 45 degrés. Le regard donc était réorienté vers le bas où étaient les images. Également au premier type de boîtes d'optique décrites au dessus, ces boîtes pouvaient avoir une avant-scène qui encadrerait les plusieurs images placées l'une sur l'autre.

Les deux types de boîtes comportaient une sorte de sommet transparent pour la lumière. Les images étaient éclairées par la lumière naturelle diffusé par un parchemin bien lavé et parfois teint pour avoir des couleurs. L'éclairage naturel était renforcé par l'installation de miroirs qui réfléchissaient la lumière à l'intérieur de la boîte. On pouvait remplacer l'éclairage naturelle par celui d'une bougie à l'intérieur de la boîte. Telles boîtes étaient équipées d'une cheminée de ventilation pour la fumée. Il y avait aussi pour certaines boîtes la possibilité d'une deuxième ouverture à l'arrière, ce qui permettait un éclairage aussi à l'arrière de l'image. On pouvait utiliser des bougies également à l'arrière de l'image pour obtenir le même effet.



Boîte d'optique type 1. Photo: domaine public



Boîte d'optique type 2. Photo: domaine public

La fin du XVIII^e et début du XIX^e siècle c'est la période la plus intensive en ce qui concerne la production à grande échelle des images ou vues à perspective qui pouvaient être utilisées avec les boîtes d'optiques. Selon Balzer, les principaux centres de production ont été London, Paris, Bassano en Italie, Augsburg en Allemagne, Amsterdam et Vienna. Les images

étaient imprimées sur papier mince ou sur un carton plus rigide. Les boîtes d'optique arrivent aux Amériques dans cette période.

Peu à peu les boîtes d'optique sont miniaturisées pour devenir disponibles chez soi. Elles sortent des espaces publics et entrent dans les salons des familles bourgeoises.

Ainsi que le montre Balzer :

Vers 1820, les imprimeurs commencèrent à assembler des feuilles de papier les unes avec les autres pour obtenir des boîtes d'optique en accordéon, souvenirs d'événements historiques et d'anniversaires. (...) Vers la fin du 19^{ème} siècle les montreurs itinérants avaient déserté les rues des grandes villes et n'étaient que de simples visiteurs occasionnels dans les villes et villages à l'écart.¹⁹



Boîte d'optique en accordéon. Peepshow: *River Thames and Tunnel*, Angleterre, 1843.
Photo: Victoria and Albert Museum

1.1.4 Le Toy Theatre (Le Théâtre de Papier)

Dans ce contexte de décadence des boîtes d'optiques itinérantes et à mesure que la révolution industrielle s'accélérait au début du XIX^e siècle, le *Toy Theatre* ou *Juvenile Drama* ou encore le Théâtre de Papier est né en Angleterre et a conquis l'Europe entière. Il s'agit d'un théâtre à l'italienne en miniature tenant en général sur une table et accompagné par des figurines à l'échelle du théâtre actionnées latéralement par des tiges en carton ou en fer. Le narrateur manipule les figurines derrière la table pendant qu'il raconte l'histoire de la pièce. Lors de sa création, les théâtres de papier étaient des répliques en miniature de pièces célèbres ou de grands classiques de la littérature adaptés, tels comme *Othello* et *Richard III* de Shakespeare, *Les Frères corses* de Dumas et *Le tour du monde en 80 jours* de Jules Verne. On pouvait acheter l'ensemble du théâtre en noir et blanc (à être peint à la main par l'acheteur) ou en couleurs pour le double du prix, y comprenait les façades du théâtre, les décors et les figurines, tous imprimés en carton pour assembler à la maison. Les séances, quelques fois accompagnées de musique, étaient limitées aux membres de la famille et invités. Selon Garrett Epps :

Les enfants les achetaient comme jouets, mais les adultes les estimaient aussi comme des souvenirs de leurs acteurs préférés et des spectacles bien-aimés. (...) « *Le toy theatre* est bien plus qu'un simple jouet », a déclaré le célèbre acteur britannique Peter Baldwin

¹⁹ Richard Balzer, *op.cit.* p. 149.

en 1992. « L'esprit du théâtre du début du XIX^e siècle ne peut être repris que par la scène et les traits de personnages du *Juvenile Drama* anglais ». ²⁰

La structure d'un théâtre de papier était assez petite. Le plateau avait une largeur d'environ 20 cm et les petits figurines des acteurs avaient une taille d'environ 8 cm. Les figurines pourraient être différents personnages ou simplement le même acteur dans une pose théâtrale et avec des émotions différentes, comme l'exigeaient différents moments du texte. La convention demandait au narrateur de remuer « l'acteur » alors qu'il prononçait les lignes en variant sa voix selon chaque personnage. Des lampes à huile minuscules fournissaient un éclairage théâtral authentique. Les textes du théâtre de papier étaient en générale des brèves adaptations des originaux, cependant il y avait aussi des pièces plus élaborées dont les textes arrivaient à plus de 50 pages et comprenaient des changements de décors et des effets spéciaux !



Toy Theatre de l'époque victorienne de John Redington de Londres, montrant une scène de jeu à deux actes'Isaac Pocock «Le Miller et ses hommes». Au Musée d'Edimbourg de l'enfance. Photo: Kim Traynor

Avec le déclin du théâtre réaliste à la fin du XIX^e et début du XX^e siècle, le théâtre de papier perd sa popularité, ce qui est renforcé par l'arrivée de la télévision après la Seconde Guerre Mondiale. Actuellement, on voit resurgir le théâtre de papier parmi les productions de nombreux marionnettistes, des cinéastes et des auteurs et il est pratiqué dans de nombreux festivals de théâtre internationaux à travers les Amériques et l'Europe.

²⁰ Garrett Epps, « The Rise and Fall of Toy Theatre », *Craftsmanship Magazine*, 2015, [en ligne] <https://craftsmanship.net/the-rise-and-fall-of-toy-theatre/> [page consultée le 01 mai 2017] (Traduction libre).

1.1.5 Le Kinetoscope et le Mutoscope

À la fin du XIX^e et début du XX^e siècle, avec la Révolution Industrielle, le développement de la photographie et la découverte d'électricité, les boîtes d'optique évoluent à un dispositif dans lequel le spectateur voit une succession d'images éclairées par une petite ampoule. L'américain Thomas Edison, inspiré par les jouets optiques communs parmi les enfants de la classe bourgeoise tels que le Phénakistiscope et le Zootrope²¹, travaille sur une façon d'enregistrer l'image en mouvement. Associé avec le franco-britannique William Dickson, ils profitent de l'arrivée du ruban de celluloïd sur le marché en 1888 pour inventer en 1891 le Kinétographe (du grec « écriture du mouvement »). Cet appareil a été l'ancêtre des toutes les caméras de cinéma qu'on connaît aujourd'hui. Après plusieurs versions du fonctionnement des mécanismes de l'appareil, la pellicule de 35mm aux perforations se déroule verticalement grâce à la rotation d'un tambour denté et ses photogrammes sont au format « paysage ». Plus tard, cet format a été accordé comme le standard des films de cinéma qu'on connaît et utilise encore aujourd'hui. Les séries de photos étaient captées en séquence et fixées en ruban de celluloïd. La durée des premiers films varie de 30 à 60 secondes. Selon Laurent Mannoni, « entre 1891 et 1895, Edison réalise quelque soixante-dix films »²².

L'invention du Kinétographe a bouleversé le monde et a stimulé la recherche des industriels de l'époque par les photographies en mouvement. Plus tard, cette course va culminer en 1895 dans le Cinématographe des frères Lumière. Sur le Kinétographe, les journalistes de l'époque Albert Robida et Octave Uzanne ont déclaré en 1894 :

Vous ignorez peut-être la grande découverte de demain, celle qui bientôt nous stupéfiera. Je veux parler du kinétographe de Thomas Edison, dont j'ai pu voir les premiers essais à Orange-Park dans une récente visite faite au grand électricien près de New-Jersey. Le kinétographe enregistrera le mouvement de l'homme et le reproduira exactement comme le phonographe enregistre et reproduit sa voix. D'ici cinq ou six ans, vous apprécierez cette merveille basée sur la composition des gestes par la photographie instantanée ; le kinétographe sera donc l'illustrateur de la vie quotidienne.²³

Après tourner le film, il faut le montrer. Le Kinétoscope (du grec, « observer le mouvement ») était l'invention d'Edison et de Dickson qui permettait l'observation des petits films réalisés avec le Kinétographe. Il s'agissait d'une boîte en bois qui contenait à l'intérieur un mécanisme qui faisait rouler le film de 35mm devant une ampoule électrique (aussi inventée par

21 Le Phénakistiscope (1832) et le Zootrope (1834) étaient des jouets optiques qui offraient des très courts spectacles d'images animées d'environ quelques secondes. L'illusion du mouvement se produisait lors de la rotation d'un disque ou tambour avec des gravures décomposant un mouvement cyclique.

22 Laurent Mannoni, « Lexique », *Libération*, numéro spécial, supplément au n° 4306 du 22 mars 1995, p. 3.

23 Albert Robida et Octave Uzanne, « La Fin des livres », *Contes pour les bibliophiles*, Londres, Globusz Publishing, 1894.

Edison). Devant la lumière, un obturateur tournant à très grande vitesse était installé pour donner l'illusion du mouvement. Ainsi, la lumière puissante illuminait successivement chaque photogramme du film de façon synchronisée. Grâce à un viseur avec une lentille grossissante, un œilleton, on avait l'impression de réalité en observant des scènes d'environ un minute. Tout était entraîné par un moteur électrique.



Thomas Edison (droite) et le Kinétographe avec George Eastman (gauche), fondateur de la *Eastman Kodak Company* qui a aidé à développer le film souple en 35mm. Photo : domaine public



Le Kinétoscope. Photo: National Museum of Science & Media / Science & Society Picture Library.

En 1893, Thomas Edison fonde à New York et d'autres villes des États-Unis, les *Kinetoscope Parlors*. Ceux-ci étaient des endroits où on pouvait trouver plusieurs exemplaires du Kinétoscope, chacun chargé d'un film différent. Le nom commercial de la machine a été désigné comme le *Kinetoscope Peep Show Machine*. Comme l'a soulignée Briselance et Morin, « certains exemplaires présentent des bobineaux réservés aux messieurs seuls, où l'on peut apprécier des dames qui enlèvent leur robe et osent se présenter, suprême audace, en collant et maillot! Tous les autres bobineaux sont des films visibles par un public familial »²⁴.

Plus tard, Edison et Dickson vont tenter de marier le son et l'image dans le Kinétophone ou Kinéto-Phonographe. Cet appareil était la tentative d'associer le film du Kinétoscope et l'enregistrement sonore dans un cylindre de cire gravé du Phonographe (aussi inventé par Thomas Edison). Quelques films et cylindres sont produits mais en 1914 un incendie détruira tous les films et enregistrements sonores dans le complexe Edison de West Orange.

24 Marie-France Briselance et Jean-Claude Morin, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010 p. 26.

Le Mutographe et le Mutoscope seront inventés en 1895 comme une réponse commerciale au Kinétoscope. Financé et fabriqué par l'*American Mutoscope Company* du groupe K.M.C.D. (Elias Bernard Koopman, Harry Norton Marvin, Herman Casler et William Dickson), le Mutographe était une caméra avec un mécanisme différent du Kinétographe qui utilisait une pellicule de 70mm de large, ce qui fournit une plus grande définition à l'image par rapport à la pellicule de 35mm, pour capter des séries de photos en séquence. Après le tournage, les photogrammes étaient reproduits en papier photographique cartonné et fixés en séquence autour d'un axe central. Ainsi que le décrit Charles Musser :

Cette dimension permet ensuite de les tirer sur papier photographique fort avec une bonne qualité et de les rassembler dans l'ordre chronologique sous forme de manchon, comme un énorme Rolodex. Une bobine est composée d'environ 850 photographies qui donnent en visionnement une durée approximative d'une minute.²⁵

Le Mutoscope est muni d'un système actionné par une manivelle qui effeuille l'ensemble de photogrammes éclairés par une lampe. Ainsi que le Kinétoscope, le spectateur voit le film à travers un œilleton. La production de cet appareil était beaucoup moins chère que la production du Kinétoscope, ce qui a permis le Mutoscope de faire une forte concurrence au marché et de se disséminer très vite dans les villes.

En tant que machine à sous et spectacle caché, bientôt les nus féminins et les images érotiques se sont répandus parmi les Kinétoscopes et les Mutoscopes qui sont censurés plusieurs fois. Aujourd'hui les *peep shows* sont synonymes d'attraction érotique. Dans les années 1970, les *peep shows* sont devenus des présentations pas chères des extraits des films pornographiques ou des courts spectacles de *strip-tease* et danses érotiques avec des vraies femmes derrière une vitrine par seulement un spectateur à la fois. Avec l'arrivée de l'internet, cette pratique est en pleine décadence et les spectacles érotiques sont transmis en direct sur des sites en ligne.



Le Mutoscope (fermé et ouvert). Photo: disponible sur <http://www.darrahglass.com/779> consulté le 07/05/2017

²⁵ Charles Musser, *History of the American Cinema, Volume 1, The Emergence of Cinema, The American Screen to 1907*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1990, p. 146-147. (Traduction libre)

1.1.6 Les photographes ambulants

L'origine des photographes ambulants ou photographes de rue remonte à la moitié du XIX^e siècle en Europe où Adolphe-Alexandre Martin développe une nouvelle technique photographique appelé la ferrotypie. Peu à peu, cette technique va remplacer la daguerréotypie à cause du faible coût des matériaux utilisés et de la rapidité du procédé. L'adoption de la ferrotypie par les photographes a permis l'accessibilité des classes populaires à la photographie qui était jusqu'alors restreinte aux familles les plus riches, les seules qui pouvaient payer les hauts prix des grands et sophistiqués studios photographiques. Selon Abílio Afonso da Águeda, « l'usage de plaques métalliques par le ferrotypie, incassables et qui permettaient d'obtenir directement des images en positif, rend possible aux photographes ambulants de travailler dans divers espaces publics des villes »²⁶. Ainsi, très vite les photographes ambulants seront dans les foires et fêtes populaires européennes en attirant l'attention du public curieux. À côté des cinématographes et des jeux d'optique, les photographes ambulants seront aussi au regard du public entre la magie et les progrès scientifiques de l'époque.



Paris pittoresque - Le photographe ambulant. Gravure parue dans *Le Monde illustré*, n° 1890, 17 juin 1893, p. 381, Bibliothèque nationale de France. Nadernhy (dessinateur), H. Dochy (graveur)

C'est intéressant d'établir ici une différenciation entre les photographes ambulants et les photographes voyageurs. Depuis ses premières décennies, l'histoire officielle de la photographie s'appuie sur les diverses expéditions de photographes voyageurs. Issus généralement de la classe

²⁶ Abílio Afonso da Águeda, (sous la direction de Clarice Ehlers Peixoto) *O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade*, Rio de Janeiro, UERJ, 2008, p. 65. (Traduction libre)

dominante, ces photographes explorateurs vont parcourir le monde avec leurs ateliers mobiles en cherchant capturer des images des réalités différentes des siennes (ceux qu'ils appelleront d'exotique ou pittoresque) ou encore des moments historiques remarquables. Le but de ces expéditions était de faire un rapport du monde d'ailleurs aux milieux intellectualisés de l'élite sociale. Comme l'a soulignée Ilse About :

Ces expériences inaugurent une pratique courante qui consiste à élaborer les moyens techniques d'un voyage destiné à la réalisation et au transport d'images photographiques rapportées, dans la plupart des cas, vers le siège des sociétés savantes, des journaux ou des institutions scientifiques des États qui financent, dès la fin des années 1830, ces expéditions photographiques.²⁷

Quand le ferrotypage permet aux classes populaires d'avoir leurs propres moyens de fabriquer des images photographiques avec le surgissement des photographes ambulants dans les villes, l'élite intellectualisée va dénoncer et marginaliser cette pratique. Selon About :

En 1858, Ernest Lacan, grand promoteur de la photographie comme art, raconte dans un petit texte plein de colère l'apparition à Paris de ceux qu'il qualifie dédaigneusement de « saltimbanques de la photographie » (Lacan 1858). En dénonçant « les petits marchands qui vendent au rabais des épreuves de nature à dégoûter le public de la photographie », ce pamphlet rend compte des premières échoppes improvisées installées près du Châtelet, sur les espaces laissés en friche, ou au bois de Boulogne (...) Observateur involontaire de la naissance d'une pratique qui s'étend par la suite au monde entier, Lacan déplore le triste sort de ces photographes, dénonce leur ignorance, leur façon vulgaire d'attirer le client, leurs tarifs exorbitants et leurs manières d'escrocs. Mais il s'insurge principalement contre la piètre qualité esthétique des épreuves ainsi produites.²⁸

Alors, les photographes ambulants exerçaient un métier dont les procédés et les techniques n'étaient pas très éloignés du travail des photographes voyageurs. Évidemment, la différence était dans la production, la vente et la consommation des images photographiques par des individus d'une classe défavorisée, ce qui beaucoup dérangeait l'élite. Le rôle fondamental des photographes ambulants dans la popularisation de la photographie va condamner sa pratique à la marginalisation dans l'histoire racontée par les institutions savantes de l'élite intellectualisée jusqu'au présent.

Avec le photographe de rue, le peuple obtenait l'opportunité, parfois la seule opportunité de toute sa vie, d'avoir son propre portrait, de connaître son propre image et surtout de garder sa mémoire au fil des années. Comme Afonso da Águeda propose de voir :

Au-delà de la possibilité de la construction visuelle de l'auto-image des individus des classes populaires grâce aux photos vendues par les photographes ambulants, les fêtes populaires, par le biais d'une grande collection d'images photographiques exposées et

²⁷ Ilse About, « Les photographes ambulants. Conditions et pratiques professionnelles d'un métier itinérant, des années 1880 aux années 1930 », *Techniques & Culture* 2015/2 (n° 64), p. 240-243

²⁸ *Idem.*

mis en vente, permettaient le contact visuel du public avec des autres peuples, cultures et territoires, ainsi que l'observation de scènes pornographiques ou humoristiques.²⁹

Dans cette période historique, les photographes ambulants se consolident donc comme les gardiens quotidiens de l'image des gens et de leur temps. Rapidement ils se répandront en tous les continents en suivant les habitudes de chaque culture. À la fin du XIX^e et début du XX^e, les dispositifs des photographes ambulants fonctionnent au même temps comme des caméras photographiques et comme des petits laboratoires de révélation. Les caméras passent pour diverses modifications selon les nouvelles technologies, la ferrotypie est substituée par le négatifs en verre, en gélatine ou en papier. L'extérieur de la caméra est souvent utilisé pour exposer exemplaires de la production photographique de son propriétaire.



Le photographe ambulant/Small Trades of Paris. Carte postale, 1920, Collection particulière. Auteur inconnu.

Les photographes ambulants se déplaçaient de plusieurs manières. Selon About (2015), la plupart portait ses outils sur l'épaule d'un lieu à l'autre. Pour les trajets plus longs, souvent ils voyageaient accompagnés d'un chariot à bras, en bicyclette ou encore avec un wagon mobile attelé par des chevaux. Aux États-Unis, il y a quelques rapports des photographes ambulants circulant dans des wagons ferroviaires privatisés. Parfois ils faisaient des annonces de leur travail, ainsi que le montre About, « Ils disposent souvent d'une tente pliante, d'une mallette de transport et préparent leur arrivée en envoyant à l'avance des annonces dans les journaux locaux publiés dans les régions et les villes de passage »³⁰.

Selon Afonso da Águeda (2008), jusqu'aux années 1960, il n'était pas rare de trouver dans les villes d'Europe et des États-Unis des photographes ambulants avec leurs caméras

²⁹ Abílio Afonso da Águeda, *op. cit.*, p. 65. (Traduction libre)

³⁰ Ilse About, *op. cit.*, p. 240-243.

munies de trépieds. Actuellement, ce métier est en pleine décadence mais on peut les trouver en activité encore aujourd'hui dans quelques pays de l'Amérique Latine, de l'Afrique, du Moyen-Orient et de l'Asie.

Au Brésil, les photographes ambulants, connus populairement comme les photographes Lambe-Lambe³¹, surgissent majoritairement au début du XX^e siècle. La fin de l'esclavage en 1888, ouvre la voie à l'immigration au pays qui cherchait les postes du travail libre. Cette nouvelle main-d'œuvre stimule l'industrialisation des grands centres urbains, notamment São Paulo et Rio de Janeiro, ce qui opère une significative transformation socio-économique du pays. À ce moment là, on voit surgir les ouvriers et la classe moyenne, un nouveau public consommateur d'une infinitude de services offerts dans les villes modernes. Ce nouveau marché favorise l'actuation du photographe Lambe-Lambe qui s'installe dans les places et dans les parcs. Comme le montre Afonso da Águeda :

Les premiers photographes ambulants à agir au Brésil étaient, dans leur grande majorité, des immigrants qui apportaient les caméras qu'ils utilisaient dans leurs pays d'origine. Le métier de photographe ambulant s'adaptait parfaitement à l'esprit aventureux qui motivait l'immigration vers des continents et des pays lointains et inconnus. Le Brésil, tant par les conditions socio-économiques du début du siècle, que par le stimulate gouvernemental donné à l'immigration, attirait un énorme nombre d'aventuriers en cherchant un avenir meilleur. (...) Dans les années 30, la politique nationaliste et les réformes sociales et du travail de l'ère Vargas ont stimulé la migration interne et l'exode rural dans le pays. En succédant les immigrants, une génération de photographes Lambe-Lambe brésiliens, surtout des migrants du Nord-Est lors des années 1940 et 1950, a commencé à substituer les premiers photographes ambulants étrangers qui se sont installés à Rio de Janeiro.³²

Également en Europe, le photographe Lambe-Lambe au Brésil va populariser la photographie parmi les secteurs sociaux les plus modestes. Il brise le monopole de la photographie détenu par les riches et se présente comme une alternative de travail autonome. Ainsi, plusieurs hommes et quelques femmes s'aventurent comme des photographes Lambe-Lambe attirés par l'indépendance des patrons, l'itinérance et la fascination par l'artisanat d'images. Au fil des années, ce métier s'instaure de façon déterminante dans les paysages urbains brésiliens.

Les caméras étaient fabriquées par les propres photographes ou elles pouvaient être achetées prêtes avec tous les composants pour les révélations et un manuel d'instructions

31 Le nom officiel du métier au Brésil est *fotógrafo de jardim* (photographe de jardin). Plusieurs théories existent sur l'origine du terme *Lambe-Lambe* qui signifie littéralement « lèche-lèche », les plus diffusées s'appuient sur le fait que ces photographes utilisaient la langue pour aider dans le processus de révélation des photos. Premièrement, le terme *Lambe-Lambe* était une dénomination péjorative, actuellement ce nom est devenu un patrimoine historique et culturel. Dans les autres pays de l'Amérique Latine les photographes *Lambe-Lambe* sont connus par le nom *fotógrafos minuterios* (photographes à la minute).

32 Abílio Afonso da Águeda, *op. cit.*, p. 79-80. (Traduction libre)

accessible à toutes les personnes intéressées à apprendre le métier. La profession était transmise de père en fils et les caméras ainsi comme les endroits de travail étaient hérités à chaque génération. De ce fait, les photographes Lambe-Lambe suivent les transformations sociales et les changements de leurs villes en enregistrant ses mémoires. Afonso da Águeda explique, « les utilisateurs de ses services sont, en réalité, en train de composer un grand album de souvenirs de leur ville. Le travail du photographe Lambe-Lambe exerce une influence très significative sur la question de la préservation de l'histoire de la communauté dans laquelle il est inséré »³³.

GANHE \$200 POR MEZ

Si V. Sa. está ganhando menos de \$50.00 moeda americana, por semana, deve escrever-nos hoje mesmo. Nós podemos auxiliar-lhe a ganhar uma fortuna e a se tornar independente com nossos planos. V. Sa. poderá trabalhar quando desejar, onde desejar, ter continuamente dinheiro e obter os métodos de ganhar aos barões.

Somente preste atenção a isto. Senhor Lloyd começou em São Francisco, California, e viajou até Nova York, pernoitando nos melhores hotéis, vivendo como Lord em todos os lugares que esteve e ganhou mais de \$10.00 moeda americana, em cada dia de trabalho. Outro homem, trabalhou em exposições e recreios de verão, quando não tinha algum serviço determinado a fazer, percorria qualquer rua que acontecia seleccionar e deste modo ganhou \$8.00, moeda americana, por dia, durante meses e meses. Estes factos interessam-lhe, não?

MINHA OFFERTA

é uma maravilhosa máquina photographica com a qual V. Sa. pode instantaneamente tirar e revelar retratos em cartões postais ou chapas de zinco. Todas as photographias são reveladas sem precisar de películas ou negativas e em um minuto após a exposição, ficam prontas para serem entregues os seus freguezes. Esta extraordinária invenção tira 100 retratos por hora e dar-lhe-há um lucro de 500 a 1500 por cento. Todos desejam ter as suas photographias, portanto cada venda que fizer não somente servirá de anúncio como também proporcionará a vendas de outras. Instruções simples acompanham a cada equipamento, habilitando-lhe a dar início ao negocio pouco tempo após a chegada do aparelho.

CONFIAMOS EM V. SA. — Tanta confiança temos em nossa oferta que confiamos-lhe uma parte do custo do equipamento. O preço desta máquina com equipamento completo de trabalho é razoável. Os seus lucros são tantos, tão rápidos e tão certos, que V. Sa. poderia pagar seu inteiro custo si lhe solicitássemos a fazer assim. Porém temos tanta certeza que V. Sa. poderá ganhar muito dinheiro desde o principio, que confiamos-lhe uma boa somma a qual não nos terá que pagar si não fizer, no primeiro mez \$200.00, moeda americana.

Não demore um minuto, escreva-nos hoje mesmo solicitando o nosso catalogo, gratis, e todos os pormenores.

L. LASCELLE, Mgr. 627 West 43d Street, Dept. 573, Nova York (E. U da A.).

Gagnez 200 \$ par mois et soyez votre propre patron. Annonce des caméras ambulants des années 1910. Source: Revista Fon Fon

Le déclin de cette pratique au cours de la dernière moitié du XX^e siècle est due aux nouvelles technologies qui peu à peu ont permis au gens d'avoir leurs propres caméras portables automatiques. Les changements sociaux dans la vie urbaine, notamment le vidage des espaces publics vers les grands centres commerciaux, contribueront aussi à la disparition de la figure du photographe Lambe-Lambe dans les villes. Actuellement, au XXI^e siècle, l'ère de la digitalisation de la photographie et des autres aspects de la vie, il reste encore quelques photographes Lambe-Lambe actifs au Brésil. Ils sont les derniers représentants d'un temps passé, les derniers conteurs photographiques de la mémoire d'une ville. Ces professionnels aujourd'hui travaillent avec des caméras Polaroid à côté de leurs caméras artisanales. Les personnes qui les cherchent pour prendre une photo le font par curiosité ou nostalgie.

33 Abílio Afonso da Águeda, *op. cit.*, p. 74. (Traduction libre)



Le dernier photographe Lambe-Lambe de Porto Alegre, Mauricio Varseli de Freitas explique le fonctionnement de sa caméra. Photo: Gabriele Rocha, 2012.



Photo: Maurício Martins, 2012.

1.2 A DANÇA DO PARTO

LE PREMIER SPECTACLE DE THÉÂTRE LAMBE-LAMBE

*Navio Negroiro*³⁴

*Lá vem o navio negreiro
Lá vem ele sobre o mar
Lá vem o navio negreiro
Vamos minha gente olhar...*

*Lá vem o navio negreiro
Por água brasileira
Lá vem o navio negreiro
Trazendo carga humana...*

*Lá vem o navio negreiro
Cheio de melancolia
Lá vem o navio negreiro
Cheinbo de poesia...*

*Lá vem o navio negreiro
Com carga de resistência
Lá vem o navio negreiro
Cheinbo de inteligência...*

Navire Négrier

Voici le navire négrier
Voici il vient sur la mer
Voici le navire négrier
Venez, mes gens, le regarder...

Voici le navire négrier
Par de l'eau brésilienne
Voici le navire négrier
Apportant de la cargaison humaine...

Voici le navire négrier
Plein de mélancolie
Voici le navire négrier
Plein de poésie...

Voici le navire négrier
Chargé de résistance
Voici le navire négrier
Plein d'intelligence...

³⁴ Poésie de Solano Trindade, 1961, récitée par Denise Di Santos et Ismine Lima lors d'une conférence sur le Théâtre Lambe-Lambe au 4^e FESTILAMBE à Valparaíso/Chili. Source : Raquel Trindade (org.), *Solano Trindade : o poeta do povo*, São Paulo, Cantos e Prantos Editora, 1999. (Traduction libre à côté)

Selon les propres créatrices du Théâtre Lambe-Lambe, son histoire commence avec les femmes noires amenées au Brésil par les navires négriers. Pendant la période du XVI^e à la fin du XIX^e siècle, le trafic négrier a approvisionné des esclaves africains pour les plantations de canne à sucre, de café, de tabac, de coton et aussi, à partir du XVIII^e siècle, pour les mines d'or. La plupart des plantations qui importaient des noirs étaient placées au Nord-Est du pays, lieu de naissance du Théâtre Lambe-Lambe un siècle après l'abolition de l'esclavage au Brésil en 1888. Malgré les conditions inhumaines des navires négriers et les horreurs de l'esclavage, Solano Trindade évoque toute la force, la beauté et l'intelligence qui sont allées au Brésil avec plus de trois millions d'africains trafiqués. Quoique cela était explicitement interdit à l'époque, les esclaves ont réussi à cultiver secrètement leurs coutumes, leurs fêtes et leurs religions. Ainsi, les diverses cultures des peuples de l'Afrique, tels comme les *benguelas*, les *bacongos*, les *iorubás*, les *jejes* et les *minas*, vont constituer l'une des bases les plus solides de la riche culture brésilienne contemporaine.

Au Nord-Est du Brésil, dans l'état essentiellement noir de Bahia, est né en 1989 le Théâtre Lambe-Lambe. La conception du premier spectacle de Théâtre Lambe Lambe *A Dança do Parto* (La danse de l'accouchement) est attribué à une série de circonstances et nécessités du travail que Ismine Lima et Denise Di Santos réalisaient à ce moment là avec l'enseignement des enfants et des adolescents. À l'époque, Denise était coordinatrice et enseignante à une école à Salvador, Bahia et elle voulait aborder avec ses élèves le sujet de la sexualité et de la santé des femmes par le biais d'une représentation avec une petite marionnette. De ce fait, Denise a confectionné une petite femme noire en mousse avec un trou dans la région du vagin d'où sortait un petit bébé fait également en mousse. Premièrement, la scène de l'accouchement était réalisée sur une table et quand Denise l'a présenté à son amie Ismine, cette dernière a dit : « Ah ! Denise, ce travail est très beau pour vous de le faire comme ça, il doit être fait en secret. Il doit être fait caché, gardé. On va chercher ça ! On va le faire différemment ! »³⁵. Inspirées par les photographes Lambe-Lambe qui travaillaient encore dans les rues de Salvador, elles décident de présenter la scène de l'accouchement cachée à l'intérieur d'une boîte similaire à leurs caméras. La référence aux photographes ambulants était si grande qu'elles ont même acheté un trépied d'un photographe à l'époque pour appuyer la boîte du spectacle. C'est le trépied qu'elles utilisent jusqu'aujourd'hui en hommage à la mémoire des photographes Lambe-Lambe. Denise a beaucoup présenté ce spectacle aux élèves, à leurs parents et même aux autres enseignants de l'école.

35 Denise Di Santos. (2017). *Conférence au 4^e FESTILAMBE à Valparaíso/Chili* [Fichier audio] Enregistrement personnel. (Traduction libre)

Le Théâtre Lambe-Lambe est baptisé avec ce nom lors d'un événement en septembre de 1989 de l'*Associação de Teatro de Bonecos da Bahia* (Association de Théâtre de Marionnettes de Bahia) dans l'intérieur de l'État de Bahia. Ismine et Denise qui étaient déjà connues par leur travail avec des marionnettes, ont été invitées à cette foire pour présenter quelque chose mais l'organisation de l'événement n'avait pas des moyens pour rémunérer les artistes. Très engagées avec son art, elles décident d'y aller et de participer à la foire avec leur boîte. La répercussion et le succès de ce spectacle caché et mystérieux ont été si grands et inattendus que Denise et Ismine ont travaillé pendant les dix jours de l'événement et ont gagné beaucoup d'argent. Comme le montre Ismine Lima :

Ce qui a affirmé qu'un secret avait se révélé là-bas, quelque chose de nouveau est né, cela était une certitude, un affiche a été fait avec les mots : REGARDEZ LA DANSE DE L'ACCOUCHEMENT, SPECTACLE DE LAMBE-LAMBE, on a produit une carte postale avec la date de l'événement et les articles des quatre journaux présents à la foire qui indiquaient le Théâtre Lambe-Lambe comme la grande attraction de l'événement.³⁶



A Dança do Parto (l'intérieur de la boîte) 2017.
Photo: archive personnel.



Denise Di Santos et Ismine Lima à côté de leur boîte.
2017. Photo: archive personnel.

Ensuite, Ismine et Denise ont créé un autre spectacle Lambe-Lambe, *O Império dos Sentidos* (l'Empire des Sens). Elles suivent l'aspect de l'intimité de la boîte pour continuer à développer les sujets de l'éducation sexuelle. Ce spectacle s'agissait fondamentalement d'un homme et d'une femme dans une relation sexuelle. Il y avait beaucoup des gémissements, ce qui rendait les hommes fous selon Ismine (2017). Elles ont participé avec leurs boîtes à quelques événements à Salvador mais c'est au Festival Internationale de l'*Associação Brasileira de Teatro de Bonecos* (Association Brésilienne de Théâtre de Marionnettes) à Nova Friburgo, Rio de Janeiro en 1990 que le Théâtre Lambe-Lambe est consacré par les académiciens et les chercheurs du Théâtre de Formes Animées au Brésil. Sur cette occasion, Ismine raconte :

³⁶ Ismine Lima, « Gritos e sussurros no Teatro Lambe-Lambe », *Revista Anima*, 2015, n° 03, Belo Horizonte, p. 40 (Traduction libre)

Étaient présents les plus importantes personnes du Théâtre de Marionnettes au Brésil (...) Tous ont assisté et ont applaudi le travail. Ana Maria Amaral a fait référence au Lambe-Lambe comme « un rideau de lumière naturelle » et Álvaro Apocalypse l'a salué courageusement, mais Magda Modesto a été catégorique : « Vous avez créé une nouvelle forme de théâtre d'animation et son plus grand mérite est d'abriter quelque chose qui ne peut pas souffrir une intrusion ».³⁷

À partir de ce moment là, au cours de presque 30 ans d'existence du Théâtre Lambe-Lambe, Denise et Ismine s'engagent à affirmer son langage avec des ateliers, des conférences et avec des textes sur ses propos esthétiques et sociaux (voir le manifeste en annexe). Elles soulignent toujours l'importance de son origine noire, venue du Nord-Est du Brésil et surtout des deux femmes qui ne sont pas issues de la académie ou du théâtre conventionnel et institutionnalisé. Dans les mots de Ismine :

Nous devons valoriser l'histoire du Lambe-Lambe parce qu'il vient des femmes et des femmes qui cousaient. Je suis du Ceará, mon père était cordonnier, ainsi tous ce que je fais avec le Théâtre de Marionnettes naît du marteau, de la colle, de plusieurs choses. De ce fait, on vient de cette origine pauvre et la plus grande forteresse du Théâtre de Marionnettes au Brésil est là au Nord-Est avec le *mamulengo*.^{38, 39}

Le Théâtre Lambe-Lambe est donc une expression populaire par excellence ! Il est pour les rues et accessible à toutes sortes de gens. Le Théâtre Lambe-Lambe porte de son naissance l'humilité et la résilience de Ismine et Denise. Des photographes ambulants, le Théâtre Lambe-Lambe a hérité, au-delà du nom, la marginalité.



Ismine Lima et Denise Di Santos et leur boîte. 2017.
Photo: archive personnel.

³⁷ *Ibid.* p.41 (Traduction libre)

³⁸ *Mamulengo* est un type de marionnette à gant traditionnelle du Nord-Est brésilien et constitue une des plus importants représentants de la culture populaire brésilienne. Similaire aux guignols en France, au *Punch and Judy* à l'Angleterre et au *Polichinelle* à l'Italie, les spectacles de *Mamulengo* sont faits généralement dans la rue par un seul marionnettiste dans un castelet avec un contenu comique et satirique.

³⁹ Ismine Lima. (2017). *Conférence au 4^e FESTILAMBE à Valparaíso/Chili* [Fichier audio] Enregistrement personnel. (Traduction libre)

1.3 LA DISSÉMINATION DE LA PRATIQUE AU BRÉSIL ET DANS LE MONDE

Après la reconnaissance du Théâtre Lambe-Lambe comme une nouvelle discipline du Théâtre de Formes Animées, à partir des années 1990, Ismine Lima, Denise Di Santos et quelques chercheurs ont beaucoup diffusé ce langage au Brésil et aussi dans autres pays. Le processus d'apprentissage de ce langage en miniature par des nouveaux artistes n'était pas très conventionnel. À part les initiatives de Denise et de Ismine, il n'y avait pas des cours ou des ateliers de formation de Théâtre Lambe-Lambe. La grande majorité des artistes qui ont commencé à travailler avec ce langage, ils ont fait ces premiers spectacles de façon autodidacte après avoir regardé un spectacle dans la rue. Ainsi, on peut dire que c'est la capacité du Théâtre Lambe-Lambe de fasciner et de contagionner les gens qui est la principale responsable de la diffusion du langage encore aujourd'hui. Il n'est pas rare de voir des *lambe-lambeiros* et des *lambe-lambeiras* issus de différents domaines professionnels autres que le théâtre ou les arts en générale. De ce fait, il n'est pas l'artiste qui choisit le Théâtre Lambe-Lambe, c'est le Théâtre Lambe-Lambe qui choisit l'artiste. Selon Ismine Lima :

Je ne crois pas trop au gens qui font du théâtre. Parce que l'acteur est une personne très vaniteuse et difficilement il abandonne sa carrière pour se dédier à une petite boîte. Alors, ce que Denise dit est approprié, il faut être choisi. Moi, je préfère quelqu'un qui ne fait pas du théâtre. Ces gens là, ils feront des beaux travaux.⁴⁰

À l'encontre de ce discours va la trajectoire de Antonio Bonequeiro⁴¹. D'abord acteur, metteur-en-scène et scénographe, il connaît le Théâtre Lambe-Lambe en 1999 lors d'un atelier de Denise Di Santos à Arcozelo, Rio de Janeiro. Fasciné par le potentiel de ce langage, il décide d'abandonner son travail pour se dédier au Théâtre Lambe-Lambe. Très vite, il est devenu le porte-parole de Denise et de Ismine dans la dissémination de la pratique du Théâtre Lambe-Lambe au Sud du Brésil, plus spécifiquement dans l'État de Santa Catarina. À propos de la formation théâtrale de Antonio Bonequeiro, Denise Di Santos raconte :

Il (Antonio Bonequeiro) apporte son arsenal, sa connaissance en fonction du Lambe-Lambe. Ça arrive aussi. Tout à coup on est choisi, on veut le faire et on va utiliser ce qu'on a du théâtre, de l'art, du cinéma en faveur du Lambe-Lambe. (...) C'est le processus d'étudier toujours.⁴²

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Antônio Leopolski (1958-2010), populairement connu comme Antonio Bonequeiro, a été un marionnettiste et artiste multiculturel du Sud du Brésil engagé avec les questions écologiques. Il est connu comme le premier *lambe-lambeiro* de l'État de Santa Catarina.

⁴² Denise Di Santos. (2017). *Conférence au 4^e FESTILAMBE à Valparaíso/Chili* [Fichier audio] Enregistrement personnel. (Traduction libre)

Antonio Bonequeiro amène le Théâtre Lambe-Lambe au Sud du Brésil où plusieurs artistes et compagnies sont influencés au cours des années 2000. Grâce à son pouvoir d'enchantement, à l'autosuffisance de sa structure et à l'indépendance conférée aux artistes, rapidement le Théâtre Lambe-Lambe conquiert des nouveaux territoires à l'Amérique Latine et au monde.



Antonio Bonequeiro et sa boîte Lambe-Lambe. Photo: ABTB - UNIMA Brésil

Basée à Valparaíso, la Compagnie et Fondation OANI de Teatro est la pionnière avec le développement du Théâtre Lambe-Lambe au Chili. Dirigée par l'artiste et *lambe-lambeira* Camila Landon, la compagnie existe depuis plus de 18 ans et a résidé au Sud du Brésil pendant la période de 2002 à 2006. Camila raconte que pendant ces cinq ans au Brésil elle va observer le travail de plusieurs *lambe-lambeiros*. De retour au Chili en 2007, elle construit sa propre boîte et elle fait son premier spectacle Lambe-Lambe. Au cours de nombreuses années, Camila diffuse les techniques du Théâtre Lambe-Lambe parmi ses collègues marionnettistes à Valparaíso. Ce n'est qu'en 2014 que Camila et ses partenaires de la Cie. OANI de Teatro arrivent à réaliser le 1^{er} FESTILAMBE (Festival International de Teatro Lambe-Lambe). Le festival a rassemblé 25 spectacles Lambe-Lambe de 14 compagnies ibéro-américaines. Soutenu par le gouvernement et la communauté de Valparaíso la première édition du festival a eu beaucoup de succès et la Cie. OANI de Teatro n'a pas cessé de le produire annuellement. Actuellement, la Cie. OANI de Teatro a six spectacles Lambe-Lambe dans son répertoire et le FESTILAMBE, dans sa quatrième édition en 2017, est le plus grande et le plus important festival de Théâtre Lambe-Lambe dans le monde. Comme l'a souligné Camila Landon :

En tant qu'une organisation, nous sommes convaincus que ce que nous faisons est guérissant et nous sommes déjà en train de travailler pour financer l'édition de 2018. C'est le festival le plus grand de l'Amérique Latine, on ne connaît pas d'autre et même les créatrices du Théâtre Lambe-Lambe s'inspirent de nous pour mettre en place leur propre festival à Salvador, Bahia au Brésil, ainsi, il est une immense fierté pour Valparaíso et pour nous en tant que Fondation OANI de Teatro.⁴³

La Cie. OANI de Teatro réalise aussi un travail de formation avec des résidences pour les artistes intéressés au langage du Théâtre Lambe-Lambe et des ateliers dans les écoles destinés aux enfants. En novembre de 2016, la Cie. OANI de Teatro a publié sur l'internet un tutoriel de Théâtre Lambe-Lambe divisé en huit parties qui envisageait une formation à distance pour les enfants de 10 à 14 ans. Ces activités de formation ont abouti au premier

43 Camila Landon. (2017). *Gran cierre tuvo FESTILAMBE 2017*. Repéré à <http://oaniteatro.com/hoy-en-festilambe/#more-2279>

Festival de Théâtre Lambe-Lambe Infanto-juvénile de Valparaíso au 21 et 22 de janvier de 2017. De ce fait, avec toutes ces actions de diffusion de la pratique du Théâtre Lambe-Lambe, que ce soit pour les intérêts professionnels ou éducatifs, on voit une réelle croissance des adeptes de ce langage. Aujourd'hui, Valparaíso est officiellement la capital culturelle du Théâtre Lambe-Lambe au Chili.



25 spectacles Lambe-Lambe de sept pays du monde dans le 4^e FESTILAMBE 2017. Photo: Felipe Zacchi



Affiche 4^e FESTILAMBE 2017

Il y a aussi quelques artistes *lambe-lambeiros* qui ont connu ce langage d'une autre manière et qui ont fait d'autres chemins pour y arriver. C'est le cas du mexicain César Tavera de la Compagnie Baúl Teatro fondée à Monterrey en 1986. Il a connu le Théâtre Lambe-Lambe en 1994 et puis en 2000 dans le Festival de Marionnettes à Charleville-Mézières en France. En 2001, au Mexique, il réalise son premier spectacle en miniature à l'intérieur d'une boîte, ce qu'il baptise de *Cajas Misteriosas* (Boîtes Mystérieuses).

La compagnie allemande Theater LAKU PAKA est arrivé au Théâtre Lambe-Lambe ou, comme ils le désignent, *Theater für Einzelgänger* (Théâtre pour des solitaires) par une voie curieuse. Après avoir lu les mots du poète Karl Valentin : *Nur noch volle Theater!! Wenn's sein muss zwei Millionen Theater mit je einem Zuschauerplatz* (Seulement un théâtre complet ! S'il faut que ce soit deux millions de théâtres avec un spectateur chacun), le directeur artistique de la compagnie Günter Staniewski a décidé en 1995 de réduire son théâtre à une boîte pour un seul spectateur. Il n'avait jamais vu un spectacle comme ça en Allemagne ou entendu parler de Théâtre Lambe-Lambe, de Ismine Lima ou de Denise Di Santos. Depuis 1995, la Cie. Theater LAKU PAKA a

produit 25 spectacles Lambe-Lambe. Son théâtre est un peu différent en ce qui concerne la structure de la boîte. Il utilise des boîtes petites ouvertes, avec l'intérieur à vue de tous, sur les genoux du spectateur. Cependant, l'aspect de la miniature, de la surprise et le mystère restent les mêmes.

En 2005, Günter Staniewski invite les anglais Liz et Daniel Lempen de la Lempen Puppet Theatre Company à produire des spectacles pour un spectateur, ce qui les anglais appelleront de *Theatre for one* (Théâtre pour un). Ils renouvelleront aussi la structure de la boîte en créant des extensions attachables au corps avec des marionnettes en miniature à l'intérieur. Là encore, quoi que ce soit l'origine, le langage du Théâtre Lambe-Lambe, *Theater für Einzelgänger* ou *Theatre for one* se montre comme une nouvelle possibilité scénique et continue à conquérir des nouveaux territoires et des différents publics.



Liz Lempen joue le spectacle *Riverbed dive. Theatre for one*. Photo: Lempen Puppet Theatre Company.



Günter Staniewski joue le spectacle *Filet ohne Knochen. Theater für Einzelgänger*. Photo: 4° FESTILAMBE.

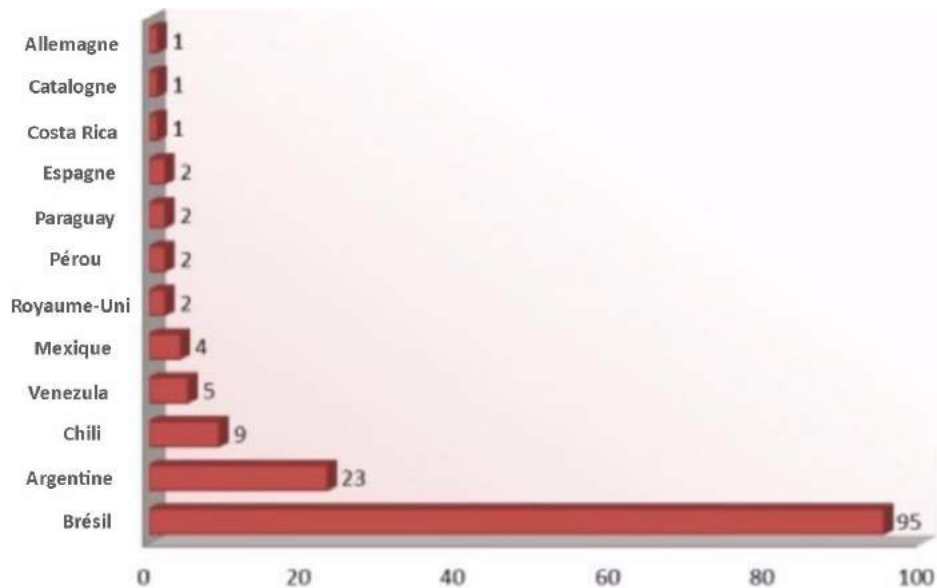


Daniel Lempen joue le spectacle *Dan's Baby. Theatre for one*. Photo: 4° FESTILAMBE.

Alors, actuellement, plusieurs groupes de Théâtre de Marionnettes du Brésil et du monde se sont appropriés de ce langage et ont élargi ses possibilités scéniques en incorporant des éléments d'autres domaines des arts de formes animées comme le théâtre d'ombres et le théâtre d'objets. On peut faire connaissance de la multiplicité des expressions de cette nouvelle forme théâtrale par l'étude de la dernière cartographie réalisée en 2016 par le FESTIM (Festival de Théâtre en Miniature) au Brésil et publié dans la *Revista Anima*.

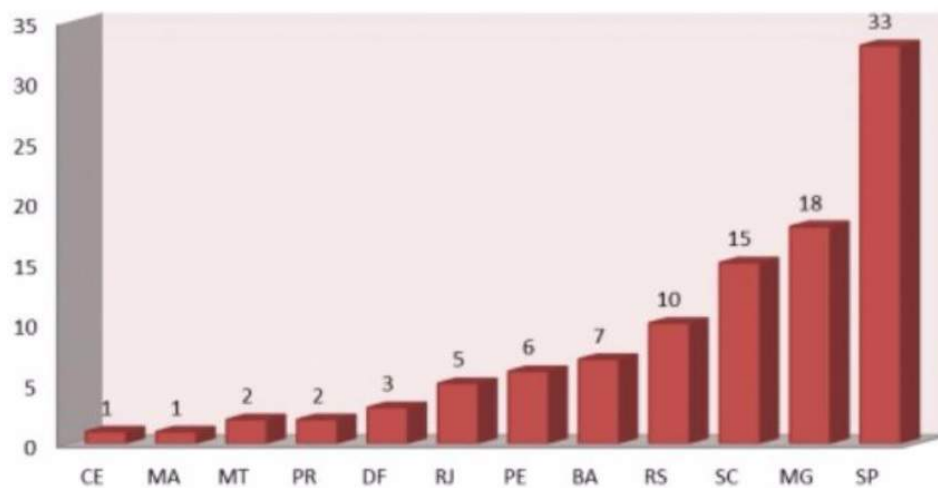
Pendant la période de novembre de 2015 à mai de 2016, 106 compagnies et 147 spectacles ont été enregistrés par le biais d'un formulaire d'inscription disponible sur le site internet du FESTIM (Festival de Théâtre en Miniature). Parmi les 147 spectacles enregistrés, 95 sont brésiliens, suivis par 23 spectacles argentins et 09 spectacles chiliens (voir graphique 1). Entre la majorité brésilienne, se démarquent l'État de São Paulo avec 33 spectacles enregistrés,

l'État de Minas Gerais avec 18 spectacles et l'État de Santa Catarina avec 15 spectacles, ces trois états représentent ensemble 64 % de la totalité de spectacles enregistrés (voir graphique 2). De ce fait, on peut dire que la majorité des spectacles enregistrés sont concentrés plus au Sud de l'Amérique Latine où le Théâtre Lambe-Lambe a trouvé plus d'espace de développement parmi les artistes et les communautés régionales après la diffusion faite par Ismine Lima, Denise Di Santos et Antonio Bonequeiro. L'État de Bahia, lieu de naissance du Théâtre Lambe-Lambe, est le cinquième avec 07 spectacles enregistrés.



Graphique 1.

Source : *II Mapeamento do Teatro em Miniatura 2016. Revista Anima*, 2016, n° 05.

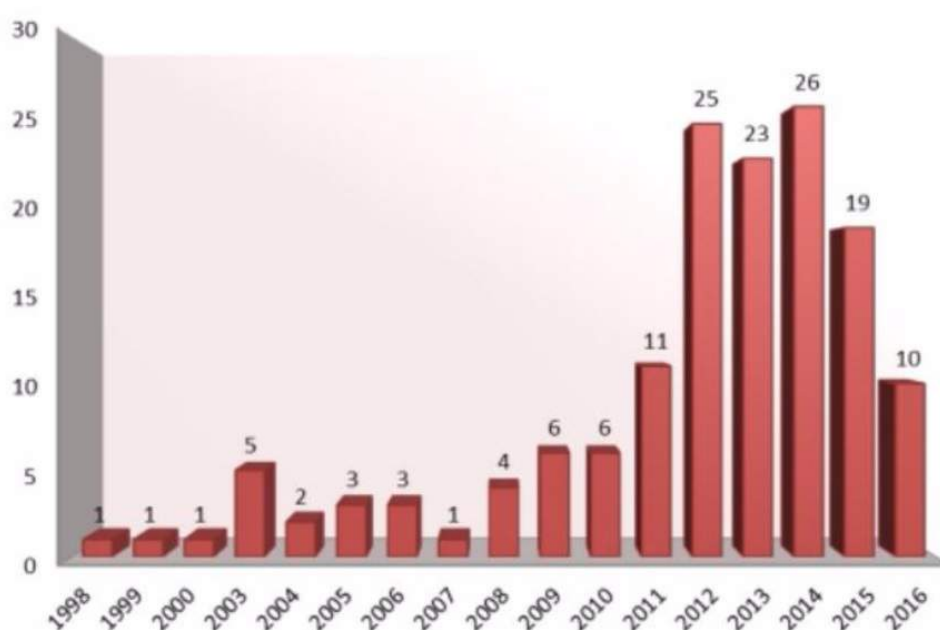


Graphique 2.

Source : *II Mapeamento do Teatro em Miniatura 2016. Revista Anima*, 2016, n° 05.

En outre, selon les études de l'enregistrement publié dans la *Revista Anima*, en ce qui concerne la production de nouveaux spectacles, de façon constante pendant les années de 1998 à 2010, on a peu produit. La période de 2011 à 2014, on peut noter une croissance remarquable des nouvelles créations probablement en raison de la croissance d'activités de formation et la

consolidation du langage parmi le scénario artistique latino-américain (voir graphique 3). En 2010, Ismine Lima et Denise Di Santos sont attribuées la première place au *Prêmio Cultura Viva* (Prix Culture Vivante) par le Ministère de l'Éducation du Brésil, on voit ainsi la notoriété que le Théâtre Lambe-Lambe commence à avoir à partir de cette époque. Également, de 2013 à 2015, il y a eu lieu les premières éditions de plusieurs festivals et rencontres de Théâtre Lambe-Lambe, tels comme la Fête Mondiale du Réseau du Théâtre Lambe-Lambe, le FESTILAMBE et le FESTIM, ce qui a certainement contribué pour la diffusion et l'ascendance du nombre de productions à cette période. Les dernières années, on voit diminuer le nombre de nouvelles productions enregistrées. Est-ce que les artistes continuent à développer les possibilités scéniques avec leurs anciens spectacles ? Est-ce que les *lambe-lambeiros* et *lambe-lambeiras* sont en train de découvrir le public de plusieurs endroits en voyageant de ville en ville ? Est-ce que les nouveaux artistes qui ont adhéré au langage récemment ne connaissent pas encore le réseau du Théâtre Lambe-Lambe pour y être enregistrés ?



Graphique 3.

Source : *II Mapeamento do Teatro em Miniatura 2016. Revista Anima*, 2016, n° 05.

Par ailleurs, l'enregistrement de la *Revista Anima* montre que 27 des 106 compagnies inscrites ont plus d'un spectacle. Si on additionne tous les spectacles de ces 27 compagnies on arrive à 68 spectacles, presque la moitié de la totalité des spectacles enregistrés. Ça démontre l'engagement des compagnies et le renforcement de la recherche du Théâtre Lambe-Lambe.

De plus en plus on voit les concepts du Théâtre Lambe-Lambe en développement par plusieurs artistes. Aujourd'hui, le Théâtre Lambe-Lambe s'est consolidé comme un langage plein de possibilités plastiques et esthétiques. Les artistes qui explorent ce langage sont déjà

articulés dans un vrai réseau qui continue d'élargir ses limites internationalement. Au-delà du Brésil et de l'Amérique Latine, le Théâtre Lambe-Lambe rencontre souvent sa façon d'exister tout en conservant sa personnalité humble et démocratique. Un exemple de l'adaptabilité de cette expression artistique est l'histoire du MILL – Mouvement International Lambe-Lambe. Fondé en 2014 à Cuenca, Équateur par la compagnie péruvienne APU TEATRO, le MILL a réalisé plusieurs présentations et rencontres internationales de Théâtre Lambe-Lambe dans divers pays tels comme Équateur, Pérou, Italie et Espagne. Aujourd'hui, le MILL est basé à Barcelona où il réalise aussi des ateliers de formation de Théâtre Lambe-Lambe. Au-delà des activités formatives, le MILL propose d'offrir des bonnes conditions de travail aux *lambe-lambeiros* et *lambe-lambeiras* en les aidant avec une sorte de plate-forme économique et sociale dans les plusieurs pays qu'ils sont passés.

Finalement, c'est évident que le Théâtre Lambe-Lambe est en pleine expansion et maturation. En revisitant les formes itinérantes précédentes il revient par offrir au public des espaces quotidiens un moment d'émerveillement miniaturisé. Tout en préservant son origine de résistance noire, brésilienne et latino-américaine, les frontières ne divisent pas cette pratique qui s'installe facilement à n'importe où et qui a souvent quelque chose à dire à n'importe qui.

PARTIE 2 : Les aspects techniques et poétiques du Théâtre Lambe-Lambe

2.1 LE DISPOSITIF ET LES MINIATURES

L'espace théâtral a été toujours un lieu avec lequel on peut jouer. Les avant-gardes modernes et la contemporanéité ont transformé le théâtre en un vrai laboratoire d'expériences esthétiques. De ce fait, la boîte Lambe-Lambe est une version miniaturisée et itinérante de ce laboratoire. L'objet boîte, interminable source de fictions, confère aussi à ce laboratoire une atmosphère de mystère et d'excitation. Depuis l'Antiquité, l'humanité utilise des boîtes pour garder, cacher, sauver et stoker une infinité de choses. Quoique ce soit son matériel et son propos, l'objet boîte a été toujours présent, des situations quotidiennes aux moments sacrés et mythiques des diverses cultures humaines. Selon Gorgati :

Simple, l'objet boîte a été l'enveloppe de plusieurs contenus, tels comme des livres, des chaussures, des cristaux, des couronnes, des fleurs, des cartes, des épices, des fantômes, des comtes, des loups, des villes et des planètes. En dépit de sa simplicité et d'être si commun, fait en carton, en bois, en pierre, en plastique ou en acier, cet objet est au centre du secret, en tant que solide qui promet son intérieur, perméable par le moyen de quelque fissure qu'on obtient par l'astuce, la patience, l'approche, par quelque questionnement, une fenêtre ou par sa propre clé.⁴⁴

Dans les derniers siècles, la société capitaliste-industrielle a créé la fétichisation généralisée de l'emballage. L'acte de cacher quelque chose à l'intérieur d'une boîte, d'un sac ou d'un paquet génère une attente chez le consommateur qui attribue plus d'intérêt à la chose cachée. Ainsi, la chose cachée acquiert plus d'importance et, donc, plus de valeur grâce à la curiosité suscitée par une attractive emballage. C'est le principe du trésor, comme Gaston Bachelard le rend sensible, « dans le coffret sont les choses *inoubliables*, inoubliables pour nous, mais inoubliables pour ceux auxquels nous donnerons nos trésors. Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. Et ainsi, le coffret est la mémoire de l'immémorial »⁴⁵.

Le caractère polysémique de l'objet boîte, ce récipient de secrets, se configure chez le Théâtre Lambe-Lambe comme un espace scénique, une surface de médiation et aussi un champ d'expériences. Faites généralement en bois ou en carton, les boîtes Lambe-Lambe ont des ouvertures pour la manipulation des éléments qui sont à son intérieur. Ces ouvertures sont installées selon les exigences du type de manipulation travaillée par l'artiste. Située à l'avant de la boîte, il y a une autre ouverture qui sert comme viseur pour la spectatrice ou le spectateur. Dans l'autre côté, il y a aussi un viseur pour l'artiste. Ces viseurs peuvent être accompagnés d'un tissu

44 Roberto Gorgati, « O Teatro Lambe-Lambe e as narrativas da distância », *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, 2011, n° 08, Jaraguá do Sul, p. 211 (Traduction libre)

45 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1961 [1957], p.111.

qui sert comme une couverture pour réduire l'interférence de la lumière externe. L'ensemble de la boîte Lambe-Lambe est appuyé sur un trépied ou une table avec des sièges pliables.

L'éclairage du spectacle Lambe-Lambe peut varier entre la lumière naturelle ou artificielle. Dans le cas où on fait usage d'un éclairage naturel, la boîte Lambe-Lambe a quelques ouvertures supérieures par lesquelles la lumière du soleil peut pénétrer. Ces ouvertures peuvent avoir des filtres ou gélamines pour avoir des couleurs. Dans le cas de l'éclairage artificiel, les boîtes sont équipées avec un système de LED à batterie avec toutes les possibilités de couleurs ou encore avec des lampes torche qui permettent la manipulation de la lumière sur scène.

En ce qui concerne la sonorisation du spectacle, les boîtes Lambe-Lambe sont équipées plus généralement avec deux casques, un pour l'artiste et l'autre pour le public, connectés à un lecteur mp3. Les bandes sonores peuvent varier entre des chansons de la culture de masse, des textes enregistrés, des bruits et des musiques originaux.

Couramment, la boîte Lambe-Lambe sert à un seul spectacle parce que chaque boîte est construite selon les exigences esthétiques et techniques de ce qui sera à son intérieur. L'extérieur de la boîte est souvent décoré selon la thématique de son spectacle aussi. De ce fait, on ne voit pas deux boîtes identiques, même quand il a une association ou une série de boîtes d'une même compagnie, chacune a sa particularité. On peut dire donc que la singularité est un des aspects les plus importants des boîtes Lambe-Lambe.



Différentes boîtes Lambe-Lambe. Photos: Felipe Zacchi et 4º FESTILAMBE

Le format de la boîte Lambe-Lambe pose des questions sur son intérieur, ce qui concerne les éléments animés, et sur son extérieur, ce qui comprend le dialogue de la boîte avec l'environnement dans lequel elle est insérée. Le côté plastique de ce dialogue est fondé dans les relations entre différentes échelles. De quelque façon, le public découvre à l'intérieur de la boîte une représentation en miniature du monde qu'il connaît et qu'il habite tous les jours. C'est cette tension plastique entre le petit et le grand, entre un monde en miniature à l'intérieur du monde à taille réelle qui provoque l'émerveillement chez le spectateur. C'est les nouvelles règles propres de ce monde miniaturisé qui fera la spectatrice rêver son nouveau monde possible. Comme l'a montré Bachelard, « ainsi, le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. La miniature est une des gîtes de la grandeur »⁴⁶.

Alors, dans cette corrélation entre le macrocosme et le microcosme autour de la boîte Lambe-Lambe, les éléments animés portent une fonction essentielle à l'intérieur de ce laboratoire portable : ils émotionnent les gens avec leur charge affective. Leur image et le jeu de manipulation invitent le public à revisiter ses références, ses souvenirs et ses conflits personnels. Comme Christian Carrignon propose de voir, « L'objet, de la taille d'une main, a cette fonction d'ouvrir l'imaginaire tout en concentrant le regard et l'écoute, une respiration entre le monde et l'intime »⁴⁷. Le travail de manipulation avec des éléments miniaturisés exige une attention spéciale à leur dynamisme scénique, c'est-à-dire, il est nécessaire de travailler la lenteur, les actions justes, les détails, on doit épurer le mouvement d'objet en supprimant les bruits des actions superflues. Plus l'objet ou la marionnette est petite, plus grande est l'exigence de son animation. Comme l'a souligné Bachelard, « dans la contemplation de la miniature, il faut une attention rebondissante pour intégrer le détail »⁴⁸. Les miniatures à l'intérieur de la boîte condensent les valeurs du monde à l'extérieur, ainsi, on peut dire que la délicatesse du Théâtre Lambe-Lambe est aux détails. Plus l'artiste est engagé avec les détails de construction et de manipulation, plus le spectacle est vivant.

Le Théâtre Lambe-Lambe, grâce à l'incomparable proximité avec le public, est une machine théâtrale qui ne fonctionne qu'avec l'intense triangulation entre l'artiste, les éléments animés et chaque spectatrice ou spectateur. De ce fait, on doit considérer le public comme un élément de plus dans le processus créatif, ce qui confère un autre lien avec le spectateur ou la spectatrice. Ainsi, au moment de création et lors des présentations, on doit penser à la place du

⁴⁶ *Ibid*, p.182.

⁴⁷ Christian Carrignon et Jean-Luc Mattéoli, *Le théâtre d'objet – A la recherche du théâtre d'objet*. Paris, THEMMAA, 2009, p.39.

⁴⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 186.

public dans la spatialité de la boîte. Le point de vue du public détermine le travail de la manipulation et les actions du spectacle. Par ailleurs, il est important que l'artiste puisse voir les yeux de son public, avec ce contact le *lambe-lambeiro* ou *lambe-lambeira* peut sentir ce qui se passe avec lui et il peut doser les émotions dans la manipulation en personnalisant l'expérience du spectacle. Ismine Lima et Denise Di Santos affirment souvent que ce contact visuel renforce le travail de l'artiste du Théâtre Lambe-Lambe.

2.2 LE *LAMBE-LAMBEIRO* EST LE MAÎTRE DE SON THÉÂTRE

Les dimensions réduites et les aspects poétiques du Théâtre Lambe-Lambe exigent de l'artiste une grande efficacité technique et plastique. Généralement, ces nécessités amènent l'artiste à un travail plutôt solitaire de création. Évidemment, il y a des *lambe-lambeiros* et des *lambe-lambeiras* qui cherchent les services d'autres professionnels pour les aider dans la construction du spectacle et des ses structures. De toute façon, l'artiste invariablement participe de la totalité du processus créatif de son œuvre. Les *lambe-lambeiras* et les *lambe-lambeiros* deviennent donc les responsables pour tous les aspects techniques et artistiques de son spectacle, de la construction de la boîte, avec ses systèmes sonores et d'éclairage, à l'écriture de la dramaturgie et la confection des marionnettes et des décors. Cette domination du processus créatif liée à la singularité des dispositifs qui fait de chaque boîte une salle de spectacle exclusive à une seule mise-en-scène, confèrent aux *lambe-lambeiros* le statut de directeurs de leurs propres théâtres. Selon Hurtado, Pascoal et Baeta, intégrantes de la compagnie brésilienne *As Caixearas Cia. de Bonecas*, « Nous avons le théâtre dans les mains ! Nous étions les maîtresses de nos propres salles de spectacles et nous dominions tous les processus : la dramaturgie, la direction d'acteurs, la mise-en-scène, l'éclairage, le décor, la bande sonore. Il était magique et beau »⁴⁹.

On peut dire donc que le Théâtre Lambe-Lambe est une forme théâtrale basée sur l'autogestion. La portabilité de sa structure apporte une grande indépendance pour l'artiste qui peut voyager facilement avec son spectacle et s'installer n'importe où dans les villes. Cette itinérance oblige les *lambe-lambeiros* et les *lambe-lambeiras* à devenir les entrepreneurs de leur propre travail. L'artiste construit son théâtre, elle crée son spectacle, elle fait la production et la diffusion de son art dans les rues, les foires et les festivals, elle le présente et elle s'occupe de l'argent. La brièveté du spectacle et son format pratique et fonctionnel permettent à l'artiste de

49 Amara Hurtado, Jirlene Pascoal et Mariana Baeta, « As Caixearas Cia. de Bonecas : percursos da miniatura », *Revista Anima*, 2013, n° 01, São Paulo, p. 14. (Traduction libre)

faire plusieurs présentations en peu de temps et, conséquemment, de gagner de l'argent pour financier ses voyages.

La curiosité que la boîte suscite chez le public est une importante alliée de la propagande du travail des *lambe-lambeiros* et des *lambe-lambeiras*. Le mystère autour de la figure de l'artiste du Théâtre Lambe-Lambe fonctionne comme un appel pour attirer les gens. Les *lambe-lambeiros* et les *lambe-lambeiras* renforcent souvent ce mystère en utilisant des costumes qui combinent avec la boîte et avec le thème de son spectacle. Une autre stratégie est l'utilisation des panneaux ou des affiches avec le titre du spectacle et des mots qui invitent le public. Il y a même quelques artistes qui annoncent leur travail comme les présentateurs de cirque. L'artiste assume ainsi sa place de médium entre le spectacle et le spectateur, une sorte de magicien des miniatures.



Lambe-lambeiros avec des costumes et leurs boîtes Lambe-Lambe. Photo: Cia. Avenida Lamparina

La rue est une source interminable de stimulus et d'information, l'artiste du Théâtre Lambe-Lambe doit être ouvert à la spontanéité du quotidien et il doit apprendre à jouer esthétiquement avec elle. Ainsi que le montre Bachelard, « je possède d'autant mieux le monde que je suis plus habile à le miniaturiser »⁵⁰. L'observation du monde et de ses gens confère au travail des *lambe-lambeiros* et des *lambe-lambeiras* plus de complexité. Il faut savoir envahir les espaces publics et enchanter les personnes par le biais de sa passion artistique. S'infiltrer dans les villes avec la tendresse de la miniature n'est pas une tâche facile d'accomplir, surtout quand les villes sont bombardées avec la massification de la culture. Selon Ismine Lima, « le *lambe-lambeiro* doit être un guerrier parce qu'il doit trouver ses propres espaces. Il est la personne de l'avenir, parce que le futur sera de ceux qui ouvrent une voie, un espace et qui disent : voici mon travail ! Inventez votre travail ! »⁵¹.

Maîtriser le Théâtre Lambe-Lambe est un travail en constant développement, ce qui met l'artiste en permanente apprentissage. Il faut toujours étudier, approfondir ses connaissances pour transformer en miniature sa compréhension du monde et puis l'offrir affectueusement à quelqu'un. Comme l'a soulignée Denise Di Santos :

Vous (les *lambe-lambeiros*) avez conquis, vous êtes entrepreneur, vous êtes son propre instructeur mais vous avez besoin d'apprendre aussi. Lors qu'on étudie, on apporte

⁵⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.177.

⁵¹ Ismine Lima. (2017). *Conférence au 4º FESTILAMBE à Valparaíso/Chili* [Fichier audio] Enregistrement personnel. (Traduction libre)

plus de charge, plus d'éléments et on resignifie les choses. Parce que resignifier fait partie du grandir et il faut grandir toujours. Il faut évoluer parce que sinon on est ostracisé.⁵²

De plus, les *lambe-lambeiras* et les *lambe-lambeiros* sont aussi des ouvrières et des ouvriers des rues, de la culture urbaine. Alors qu'Ismine Lima travaille avec sa boîte et pendant les festivals et les ateliers qu'elle participe, elle utilise souvent un tablier comme un symbole de sa condition d'ouvrière. Selon ses propres mots, « nous (les *lambe-lambeiros*) ne sommes que des ouvriers comme l'est le cuisinier. Nous nourrissons les gens aussi. Tous les arts nourrissent et nous avons décidé de travailler avec le tablier »⁵³. Ainsi que tous les artistes de tous les domaines, les *lambe-lambeiras* et les *lambe-lambeiros* n'ont pas une fonction utilitaire dans la société contemporaine, mais un rôle de médiateurs d'idées, de possibilités et des rêves. L'artiste du Théâtre Lambe-Lambe est un médium pour faire communiquer par le biais d'un spectacle caché en miniature ce qui nous rend humaines.



Thiago Barba, Denise Di Santos, Pedro Cobra et Ismine Lima avec le tablier du Théâtre Lambe-Lambe. Photo: Felipe Zacchi.

52 Denise Di Santos. (2017). *Conférence au 4^o FESTILAMBE à Valparaíso/Chili* [Fichier audio] Enregistrement personnel. (Traduction libre)

53 Ismine Lima. (2017). *Conférence au 4^o FESTILAMBE à Valparaíso/Chili* [Fichier audio] Enregistrement personnel. (Traduction libre)

2.3 LE DÉFI DE LA SYNTHÈSE

Les dimensions réduites de la boîte Lambe-Lambe et la courte durée du spectacle, d'environ deux à cinq minutes, exigent une efficacité technique et une forte synthèse poétique des *lambe-lambeiras* et des *lambe-lambeiros*. La dramaturgie doit en peu de temps présenter les enjeux du spectacle et captiver le public. Mis à part la petite durée du spectacle, il n'y a pas un modèle dramaturgique pour le Théâtre Lambe-Lambe. Les artistes développent la dramaturgie selon leurs projets, leurs préférences esthétiques et leurs propres nécessités. Également, il n'y a pas de sujet prédéterminé, toutes les thématiques peuvent être abordées à l'intérieur de la boîte Lambe-Lambe. Il y a des artistes qui décident d'écrire leurs histoires originales ou d'adapter des contes déjà connus et de les présenter de façon linéaire. Dans ce cas, les actions se développent selon une chronologie très marquée et l'histoire peut se diviser en plusieurs boîtes d'une même compagnie, ainsi chaque boîte raconte un épisode de l'histoire. Un exemple est la trilogie *Mistérios de Elêusis* (Les Mystères d'Éléusis) de la compagnie brésilienne Eranos Círculo de Arte, divisé en trois épisodes/boîtes la compagnie raconte avec des objets et des projections multimédia le mythe grec du Rapt de Perséphone. Les spectateurs doivent suivre le trajet prédéfini de l'ordre des boîtes pour assister chaque épisode. Il y a aussi des compagnies qui créent des histoires autonomes à partir d'une même thématique, dans ce cas il n'y a pas une ordre pour regarder les spectacles mais les boîtes sont associées. Un exemple c'est le spectacle *Baús do Tesouro* (Coffrets au Trésor) de la compagnie Avenida Lamparina, inspirés par les aventures des pirates, les artistes racontent trois histoires différentes en trois boîtes Lambe-Lambe, chacune construite selon une technique différente de manipulation : théâtre d'ombres, théâtre d'objets et marionnettes. C'est intéressant de remarquer ici que la dramaturgie de ce spectacle commence avant même que les spectateurs soient à l'intérieur des boîtes. Les *lambe-lambeiras* et le *lambe-lambeiro* vêtus en pirates présentent une petite scène avant de commencer à travailler chacun avec sa boîte. Pendant cette scène, les boîtes sont utilisées en tant que décor avec une structure d'un navire pirate.

Différemment, il y a des *lambe-lambeiros* qui préfèrent développer une dramaturgie plus engagé à susciter une émotion ou une idée chez la spectatrice. Dans ce cas, les actions des éléments sur scène sont travaillées plus sur le côté symbolique et métaphorique. Généralement, ces artistes créent des dramaturgies plus énigmatiques basées sur la polysémie, ce qui ouvre la voie à plusieurs interprétations et lectures de leur public. Un exemple c'est l'œuvre argentine

Mariposario (Le Papillonneraie) de la Cie. De Teatro Numen où le spectateur voyage à l'intérieur d'un livre, dans un univers fait de papier et d'idées fertiles. De une autre façon, le spectacle *Quarto de bebê* (La chambre du bébé) de la Trágica Cia. De Arte présente avec la manipulation d'objets, des marionnettes et d'ombres les rêves et les cauchemars d'un bébé qui ne peut pas dormir. Un dernier exemple, c'est le spectacle *A Cripta* (La Crypte) de la compagnie Turma do Papum qui présente une séquence d'images fantasmagoriques et macabres avec l'intention de terroriser et d'effrayer le public.

Ainsi, on peut constater que le limite de la dramaturgie du Théâtre Lambe-Lambe est la créativité de l'artiste. Il s'agit donc d'une dramaturgie du possible où il faut travailler les idées, les sentiments, les mémoires et les matériaux jusqu'à ce qu'ils acquièrent la forme des minutes. Le travail de synthèse est une quête de l'essentiel, c'est une recherche de ce qui est prioritaire dans les matériaux plastiques et poétiques qui constitueront la dramaturgie. C'est aussi un travail de collecte des graines des sentiments, des mémoires et des sensations. Il faut savoir les cultiver dans les choix des éléments pour raconter une histoire et à chaque mouvement de leur manipulation. Il faut identifier ce qui est superflu dans sa propre création, dans sa pensée artistique et il faut de la force pour le supprimer. Synthétiser c'est surtout un exercice d'humilité. Selon Beltrame :

Dans le Théâtre Lambe Lambe l'idée de synthèse, de dépouillement et de simplicité constitue une option qui suppose l'élimination des excès, le choix de ce qui est essentiel. Ça n'a rien à voir avec simplification ou négligence. La prémisse « économie des moyens », qui conduit depuis des années le travail de metteurs-en-scène contemporains, est considérée comme élément fondamentale. Cette prémisse exige une capacité de condensation et synthèse qui défie les poètes. Les « artistes des boîtes » vivent le constant enjeu de « dire beaucoup en peu de mots ». Et il suffit de rappeler qu'en art, le simple est souvent le plus difficile à se concrétiser.⁵⁴

La dramaturgie du Théâtre Lambe-Lambe est aussi une dramaturgie du petit, de ce qui est caché. La curiosité suscitée au public fait partie de cette dramaturgie. On pourrait dire que le spectacle Lambe-Lambe commence dans la séduction du spectateur. L'effet que la visualité de l'ensemble de la boîte et du *lambe-lambeiro* a sur le public constitue déjà un premier aspect de cette dramaturgie qui n'a pas des mots. C'est une écriture visuelle qui veut inviter les gens par le mystère des choses cachées. Qu'est-ce que c'est plus séduisant qu'un secret ?

Une fois à l'intérieur de la boîte, on peut remarquer quelques points structurels en commun dans les dramaturgies des spectacles Lambe-Lambe. Selon Valeria Correa Rojas, une des fondatrices de la Cie. OANI de Teatro, les points clés de la dramaturgie Lambe-Lambe sont

⁵⁴ Valmor Níni Beltrame, « Teatro Lambe Lambe : peculiaridades e desafios », *Revista Anima*, 2014, n° 03, Belo Horizonte, p. 13. (Traduction libre)

« le conflit/la tension, la surprise, l'échange/la transformation et la simplicité/la rapidité »⁵⁵. Les tensions plastiques et symboliques entre les objets, les marionnettes et les autres éléments du spectacle vont gérer et développer les conflits et les métaphores dans la dramaturgie. Il faut d'abord bien choisir les matériaux, les couleurs et les textures de ces éléments pour que ce soit cohérent avec l'idée et le thème du spectacle. La surprise est l'aspect dramaturgique qui va amuser le public. Elle a ce pouvoir d'enchantement par la révélation du secret que les spectateurs sont venus chercher. La surprise est très attachée à la transformation de la situation initiale des personnages et du spectacle lors de sa présentation. Le public accompagne les échanges que la dramaturgie propose à ses éléments animés et, à la fin du spectacle, il doit aussi sortir de la boîte transformé de quelque façon. La simplicité est l'âme du Théâtre Lambe-Lambe. Il faut synthétiser l'événement esthétique à l'intérieur de la boîte en fonction aussi de la rotation du public. Il faut que ça soit rapide pour que le prochain puisse regarder sans attendre trop de temps.

En tant que discipline du Théâtre de Formes Animées, la dramaturgie du Théâtre Lambe-Lambe est essentiellement une dramaturgie d'images. Son écriture est concernée avec les relations des images avec l'espace scénique et son pouvoir de stimuler l'imaginaire du public. Il n'y a pas une seule technique pour réaliser cette écriture, il n'y a pas des règles ni des codes stricts pour construire une dramaturgie Lambe-Lambe. Le Théâtre Lambe-Lambe n'est pas une technique, mais un langage de possibilités poétiques. Un langage qui se nourrit de toutes les contributions qu'on peut l'apporter. Véritablement brésilien, le Théâtre Lambe-Lambe s'approprie et s'enrichit de toutes les connaissances qui lui arrivent.

La dramaturgie du petit priorise les rencontres artistiques et humaines. Selon la *lambe-lambeira* Cássia Macieira, « sa dramaturgie est une invitation aux autres langages, ce qui l'approxime des dialogues avec les arts »⁵⁶. Grâce à la versatilité du Théâtre Lambe-Lambe, les artistes d'autres domaines peuvent apporter ses connaissances et les transformer en dramaturgie. Le musicien Felipe Zacchi, par exemple, a composé une musique avec le processus de création du spectacle Lambe-Lambe *Saudade...* de la Cie. PlastikOnirica. L'action conjointe de composition de la musique avec la création des mouvements de la marionnette a attribué à la bande sonore un statut dramaturgique, c'est-à-dire que la musique n'est pas tout simplement un fond sonore, mais elle indique et suit précisément les actions sur scène.

55 Valeria Correa Rojas, « Dramaturgia en Lambe-Lambe », *Revista Anima*, 2015, n° 04, Belo Horizonte, p. 16. (Traduction libre)

56 Cássia Macieira, « Dramaturgia curta, antiburguesa e eficaz », *Revista Anima*, 2016, n° 05, Belo Horizonte, p. 06. (Traduction libre)

C'est une dramaturgie qui invente des nouvelles relations avec l'environnement. Ses micro-histoires s'opposent directement à la macro-réalité de la vie urbaine. Les spectateurs se lancent à l'inconnu au moment de son installation devant la boîte Lambe-Lambe pour ensuite faire un court voyage, une aventure en miniature. La proximité que le Théâtre Lambe-Lambe favorise entre la spectatrice, la mise-en-scène et l'artiste entraîne une fissure dans l'espace-temps de la vie quotidienne et invite le public à une immersion dans l'univers des souvenirs, des rêves et des sentiments intimes. Comme l'a soulignée les *lambe-lamebeiros* brésiliens Fornari et Amaral :

En tant que créateur, exécuteur et consommateur des artefacts technologiques, l'homme se trouve empêtré dans les propres outils qui cherchent l'approche humaine. En revanche, ce qui on a avec le Théâtre Lambe-Lambe est le pure approche, un échange de pulsations, une respiration à deux.⁵⁷

L'intimité et l'exclusivité de chaque présentation créent un nouveau lien avec le spectateur qui sort du rapporte massifié de la culture plus répandue aujourd'hui. Le contact face à face entre l'artiste et son public stimule la singularité de chaque individu. Comme Beltrame propose de voir :

L'option pour présenter la performance pour une seule personne fixe un type de relation dans laquelle elle est le centre des attentions. Seulement elle apprécie la présentation à ce moment là. Il s'agit d'un spectateur spécial et unique, il cesse d'être une personne de plus dans la foule. Ça peut générer un sentiment positif d'inclusion, d'appartenance, de l'estime de soi.⁵⁸

Finalement, on peut affirmer que la dramaturgie du Théâtre Lambe-Lambe n'est pas seulement ce qui est à l'intérieur de la boîte, elle se rapporte à tous les éléments qui l'entourent. L'avant et l'après du spectacle la constituent aussi. Cette dramaturgie de la rencontre est politique par excellence. L'intervention du Théâtre Lambe-Lambe dans les espaces publics encourage l'accessibilité de la réception du spectacle vivant à la mesure que son format favorise la démocratisation de son propre art. Le spectacle sort des grands théâtres et des centres culturels et, dans une version miniaturisé, il envahit le quotidien des rues, des places et des marchés des villes. Le rythme dramaturgique de la miniature invite le spectateur à une sorte de ralentissement via l'attention au détail. Ce qui permet la construction d'un pont entre la poésie et la subjectivité de chaque individu en transformant, dans une petite fraction de temps, son quotidien.

57 Jô Fornari et Laércio Amaral, « Sobre Teatro e Tecnologia : um olhar sobre a humanidade », *Revista Anima*, 2013, n° 01, São Paulo, p.17. (Traduction libre)

58 Valmor Níni Beltrame, *op. cit.*, p. 12. (Traduction libre)

CONCLUSION

Il y a longtemps, Pandore, guidée par sa curiosité, a ouvert la boîte et est tombée dans le piège des dieux en libérant tous les malheurs du monde. Depuis ce moment-là, les dieux s'amusent de voir la cruauté et tous les désamours qui infligent la vie humaine. La société capitaliste contemporaine a éloigné les hommes et les femmes d'eux-mêmes et, par conséquence, de l'autre. La culture massifiée ne répond pas à la singularité de chaque individu en lui imposant des modèles de vie qui contribuent à la pasteurisation des ses besoins et donc de sa personnalité.

Le Théâtre Lambe-Lambe est le représentant contemporain de la boîte de Pandore, mais au lieu de cacher les malheurs de la vie, il cache son antidote. En revisitant les plusieurs formes spectaculaires précédentes, Denise Di Santos et Ismine Lima ont inventé la réplique du piège des dieux du capital. Elles ont créé un saboteur de leur système.

Fils des *quilombos*⁵⁹, le Théâtre Lambe-Lambe est une possibilité de liberté par le biais d'autogestion. En tant que fabrique du sensible, ce langage permet « d'abord entendre la constitution d'un monde sensible commun, d'un habitat commun, par le tressage d'une pluralité d'activités humaines » (Rancière, 2000). On a vu que la rencontre par la miniature stimule la subjectivité des spectateurs. L'appel à l'intimité et à l'imaginaire du public stimule son émancipation des règles quotidiennes et l'invite à créer des nouvelles réalités possibles. Ainsi, le Théâtre Lambe-Lambe permet aux gens de devenir leurs propres dieux.

Finalement, chaque présentation du Théâtre Lambe-Lambe est une petite révolution cachée, une réponse de résistance déguisée en secret. La curiosité de Pandore y est bienvenue. De ce fait, le Théâtre Lambe-Lambe inspire et contagionne les gens par la démocratisation de l'art. Cela justifie le succès de sa dissémination au Brésil et son expansion internationale. Le travail solitaire des artistes de boîte se répand dans la collectivité de la nature humaine. Lors de la pratique révolutionnaire de ce langage, la générosité est l'arme principale des *lambe-lambeiros* et des *lambe-lambeiras* dans les champs de bataille urbains. Ils comprennent que l'humanité n'existe qu'aux moments des rencontres.

59 Les *quilombos* sont des communautés autonomes fondées entre le XVI^e et le XIX^e siècle par des esclaves fugitifs au Brésil. Ils se constituent comme des endroits de refuge et de la défense contre l'esclavage où on préserve la vision africaine du monde et les liens familiaux perdus avec l'esclavage.

BIBLIOGRAPHIE

- ABOUT, Ilsen, « Les photographes ambulants. Conditions et pratiques professionnelles d'un métier itinérant, des années 1880 aux années 1930 », *Techniques & Culture* 2015/2, n° 64, p. 240-243.
- ÁGUEDA, Abílio Afonso da, (sous la direction de Clarice Ehlers Peixoto) *O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade*, Rio de Janeiro, UERJ, 2008.
- ALMEIDA, Tiago, « Teatro em Miniatura: considerações especulativas », *Revista Anima*, n° 01, Belo Horizonte, 2013.
- AMARAL, Ana Maria, *Teatro de Formas Animadas*, São Paulo, Edusp, 1991.
- AMARAL, Ana Maria, *O ator e seus duplos : Máscaras, Bonecos e Objetos*. São Paulo, Senac, 2002.
- APOCALYPSE, Álvaro, *Dramaturgia para a nova forma da Marionete*, Belo Horizonte, Escola das Artes da Marionete, 2000.
- ARRUDA, Kátia de, *O menor espetáculo do mundo*. In : Valmor Nini Beltrame, *Teatro de Bonecos : distintos olhares sobre teoria e prática*, Florianópolis, UDESC, 2008.
- ARTILES, Freddy, *Títeres: historia, teoría y tradición*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1961 [1957].
- BALARDIM, Paulo, *Microdramaturgias Urbanas – A cidade como leitura simbólica e espaço de interação*. [en ligne] <http://caixadoelefante.blogspot.com.br/2009/08/microdramaturgias-urbanas.html> [page consultée le 16/03/2017].
- BALZER, Richard, *Peepshows: a visual history*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1998.
- BARROS, Manoel, *Poesia Completa*. São Paulo, Leya, 2010.
- BELTRAME, Valmor Níni, « Teatro Lambe-Lambe : peculiaridades e desafios », *Revista Anima*, n° 03, Belo Horizonte, 2015.
- BRISELANCE, Marie-France et MORIN, Jean-Claude, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010.
- CARRIGNON, Christian et MATTEOLI, Jean-Luc. *Le théâtre d'objet – A la recherche du théâtre d'objet*. Paris : THEMAA, 2009.
- CHOULET, Philippe, « La marionnette dans l'histoire des arts », *Théâtre Aujourd'hui : les arts de la marionnette*, n° 12, Charleville-Mézières, 2011.
- DAMISH, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993.
- DICKSON William K. L., et DICKSON, Antonia, *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetograph*, New York, The Museum of Modern Art, 2000.
- EARL VAREY, John, *Historia de los Títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1957 [en ligne] <https://catalog.hathitrust.org/Record/001463437> [consulté le 09/03/2017].

- EPPS, Garrett, « The Rise and Fall of Toy Theatre », *Craftsmanship Magazine*, 2015, [en ligne] <https://craftsmanship.net/the-rise-and-fall-of-toy-theatre/> [consulté le 01/05/2017].
- FORNARI, Jô e AMARAL, Laércio, « Sobre Teatro e Tecnologia : um olhar sobre a humanidade », *Revista Anima*, n° 01, São Paulo, 2013.
- FORNARI, Jô e AMARAL, Laércio, (org.), *Revista Lambe-Lambe*, n° 01-03, Itajaí et Canelinha, 2010-2016.
- GIRINO, Grupo, (org.) « II Mapeamento do Teatro em Miniatura 2016 », *Revista Anima*, n° 05, 2016.
- GORDON CRAIG, Edward, *The actor and the Übermarionnette. The Mask. vol.1*, n°1 (mars), 1908.
- GORGATI, Roberto, « O Teatro Lambe-Lambe e as narrativas da distância », *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, n° 08, Jaraguá do Sul, 2011.
- HURTADO, Amara, PASCOAL, Jirlene et BAETA, Mariana, « As Caixeiros Cia. de Bonecas : percursos da miniatura », *Revista Anima*, n° 01, São Paulo, 2013.
- JURKOWSKI, Henryk, *Métamorphoses – La marionnette au XXe siècle*. Institut International de la Marionnette et L'Entretiens, Charleville-Mézières, 2008.
- KLEIST, Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*. La petite collection n°8. Mille Et Une Nuits, 1998.
- LIMA, Ismine, « Gritos e sussurros no Teatro Lambe-Lambe », *Revista Anima*, n° 03, Belo Horizonte, 2015.
- LAGOS, Soledad, « Teatro híbrido o teatro de la sabiduría ? OANI Teatro, Viaje Inmóvil, Teatro Milagros y Teatro Ocasión », *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, n° 11, Jaraguá do Sul, 2013.
- LANDON, Camila, *Gran cierre tuvo FESTLAMBE 2017*. [en ligne] <http://oaniteatro.com/hoy-en-festilambe/#more-2279> [consulté à 11/05/2017].
- MACIEIRA, Cássia, « Dramaturgia curta, antiburguesa e eficaz », *Revista Anima*, n° 05, Belo Horizonte, 2016.
- MANNONI, Laurent, *Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Collections de la cinémathèque française », 1995.
- MANNONI, Laurent, « Lexique », *Libération*, numéro spécial, supplément au n° 4306 du 22 mars 1995.
- MUSSER, Charles, *History of the American Cinema, Volume 1, The Emergence of Cinema, The American Screen to 1907*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1990.
- PEREZ, Yanita, (sous la direction de Ana Ruiz et Laura Ferro) *El Instante Encendido, Micro relatos secretos... - Procedimientos teatrales y dispositivos espaciales en la experiencia singular del Teatro Lambe lambe*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.
- ROBIDA, Albert et UZANNE, Octave, « La Fin des livres », *Contes pour les bibliophiles*, Londres, Globusz Publishing, 1894.

- ROJAS, Valeria Correa, « Dramaturgia en Lambe-Lambe », *Revista Anima*, n° 04, Belo Horizonte, 2015.
- TAVERA, César., *Del peep show, titirimundi y las linternas mágicas a los lambe lambe en Brasil y las cajas misteriosas en México*, Monterrey, 2014. [en ligne] https://issuu.com/baulteatro/docs/cajas_misteriosas_en_mexico [consulté le 01/03/2017].
- TRINDADE, Raquel, (org.), *Solano Trindade : o poeta do povo*, São Paulo, Cantos e Prantos Editora, 1999.

RÉFÉRENCES AUDIO-VISUELLES

- LANDON, Camila, (2016). *Camila Landon Vio. Valparaíso, Chile* [Fichier audio], entrevue de Mágico Herrera, Radio Apu Teatro, [en ligne] https://www.spreaker.com/user/magico_1/camila-landon-vio [consulté le 15/05/2017].
- LIMA Ismine. *Conférence au 4° FESTILAMBE à Valparaíso/Chili* [Fichier audio] Enregistrement personnel, 2017.
- SANTOS, Denise Di. *Conférence au 4° FESTILAMBE à Valparaíso/Chili* [Fichier audio] Enregistrement personnel, 2017.
- TAVERA, César, (2016). *César Tavera. Monterrey, México* [Fichier audio], entrevue de Mágico Herrera, Radio Apu Teatro, [en ligne] https://www.spreaker.com/user/magico_1/cesar-tavera-monterrey-mexico [consulté le 15/05/2017].

ANNEXES

Manifeste du Théâtre Lambe-Lambe

À LA RECHERCHE DE LA FOIRE DE MANGAIO

Le Théâtre Lambe-Lambe est une caravane culturelle. Il est une intervention comme une vis dans l'engrenage du capitalisme qui ni même dieu explique, parce que nous, la grande majorité de brésiliens, de latino-américains, nous avons faim de tous, nous avons faim de théâtre, de musique, de lecture, de tous ce qui libère.

Le Théâtre Lambe-Lambe est une caravane culturelle qui désire en tant que scène les places, les ruelles, les allées et les foires des endroits les plus cachés de notre terre. Voilà où nous allons, où sont nos applaudissements.

Nous faisons partie d'un réseau social qui à ce moment construit collectivement un langage scénique, dramatique, petit, vigoureux et qui se présente comme un message pour le monde qui il veut libérer.

Le peuple brésilien, le peuple latino-américain, victime du holocauste capitaliste qui tue, entraîne et dégénère notre peuple vers la violence. Nous sommes le Théâtre Lambe-Lambe, un théâtre indépendant, fait à la main, pour reconstruire ensemble des juste mondes possibles...

Ismine Lima et Denise Di Santos

(Traduction libre)