

Éclats

ISSN : 2804-5866

: COMUE Université Bourgogne Franche-Comté

5 | 2025

Les mots hors du livre

Le théâtre portatif : un regard sur la dramaturgie brésilienne à travers quelques livres

The Portable Theatre: An Overview of Brazilian Playwriting Through Selected Books

Article publié le 20 décembre 2025.

Ligia Souza

DOI : 10.58335/eclats.630

 <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=630>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

Ligia Souza, « Le théâtre portatif : un regard sur la dramaturgie brésilienne à travers quelques livres », *Éclats* [], 5 | 2025, publié le 20 décembre 2025 et consulté le 28 avril 2026. Droits d'auteur : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques. DOI : 10.58335/eclats.630. URL : <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=630>

La revue *Éclats* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

Le théâtre portatif : un regard sur la dramaturgie brésilienne à travers quelques livres

The Portable Theatre: An Overview of Brazilian Playwriting Through Selected Books

Éclats

Article publié le 20 décembre 2025.

5 | 2025

Les mots hors du livre

Ligia Souza

DOI : 10.58335/eclats.630

 <https://preo.ube.br/eclats/index.php?id=630>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

i mean you know de Warren Lehrer
La cantatrice chauve de Robert Massin
A Navalha na Carne de Walter Hüme
Desova: uma reza pro sol de Beatriz Nauali
Le théâtre portatif

- 1 Au Brésil, certains textes théâtraux contemporains repoussent les limites traditionnelles du livre en transformant celui-ci en un véritable espace de théâtralité. En s'appuyant sur la matérialité du support, ces œuvres explorent des formes innovantes où l'oralité, les images et un langage poétique expérimental jouent un rôle central. De plus, à partir des années 2000, le Brésil a connu un essor des éditions de textes de théâtre. Les trois principales maisons d'édition qui publient des livres de théâtre dans le pays – Editora Cobogó, Editora Patuá et Editora Javali – ont été créées respectivement en 2008, 2015 et 2011¹.

- 2 Dans cette étude, on observe une tendance : certaines dramaturgies, lorsqu'elles interrogent le support du livre, explorent tantôt sa structure matérielle comme un moyen de produire de la théâtralité à travers des images, tantôt poussent l'expérimentation poétique à son paroxysme. Dans ce processus, plusieurs caractéristiques récurrentes ont été identifiées : les thématiques liées aux débats sur la décolonialité, la racialité, le genre et l'environnement – des sujets urgents dans le contexte politique actuel du pays – se transforment en propositions qui remettent également en question les structures traditionnelles du genre. Les textes mettent en avant l'oralité au détriment de la grammaire, utilisent des ressources visuelles et construisent un langage poétique expérimental, renforçant ainsi le dialogue entre forme et fond.
- 3 Nous souhaitons partager un extrait de nos recherches en cours qui s'intéressent aux formes d'édition des textes théâtraux fondées sur un dialogue avec les livres d'artiste. En explorant ces œuvres, nous avons repris la proposition de la chercheuse brésilienne Regina Melim, qui présente certains livres comme des « expositions portatives ». Inspirée par sa réflexion, nous proposons dans notre recherche un concept qui réunit un ensemble d'éditions théâtrales que nous nommons « théâtre portatif ».
- 4 Il s'agit d'une reconnaissance d'œuvres qui s'éloignent de la structure traditionnelle du drame – didascalies et répliques des personnages – et qui interrogent le discours considérant les textes de théâtre publiés comme une simple mémoire de l'événement théâtral, destinée uniquement à décrire la scène. Nous élaborons le concept de « théâtre portatif » pour désigner des œuvres qui reconnaissent dans la lecture du texte théâtral une forme de plaisir artistique autonome et puissante, en explorant diverses ressources poétiques et visuelles.
- 5 Afin d'illustrer certaines des possibilités de création de textes de théâtre pour le support du livre en tant que proposition autonome, nous présenterons quelques œuvres qui illustrent cette approche du « théâtre portatif », notamment à partir d'un livre d'artiste, mais aussi d'une œuvre française et de deux œuvres brésiliennes.

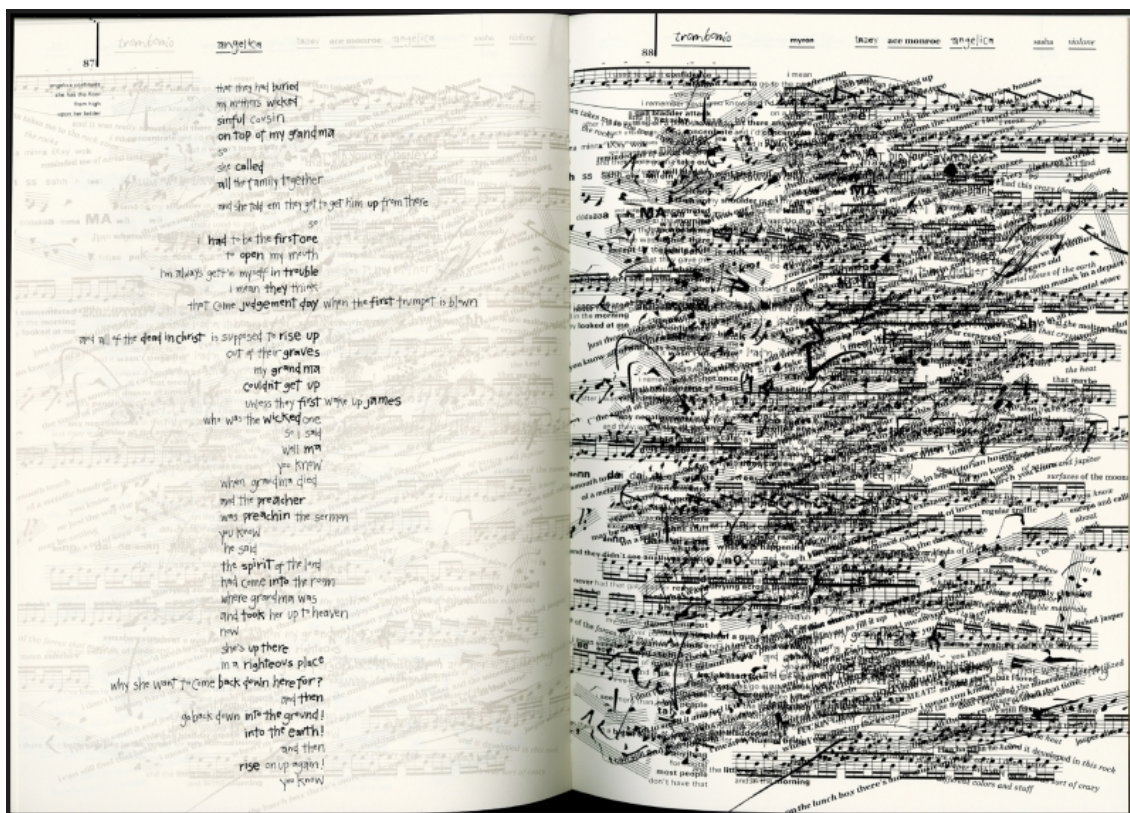
i mean you know de Warren Lehrer

- 6 *i mean you know* est un livre d'artiste de Warren Lehrer, sa deuxième œuvre basée sur une structure dramaturgique pour construire la performativité sur la page. Tout comme dans *French Fries*², Lehrer conçoit l'espace de la page du livre comme une scène où les personnages jouent et se déplacent. Alors que dans *French Fries*, la scénographie semble occuper une place centrale visuellement, dans *i mean you know*, la musique constitue la base de sa construction, mêlant des éléments théâtraux, sonores et visuels. L'œuvre est née d'une collaboration avec le compositeur Vince Lucci, qui signe les musiques avec Lehrer.
- 7 Le récit fictionnel construit par l'auteur présente sept personnages qui habitent le même bâtiment, ce qui permet à la page de représenter chacun de leurs espaces de manière simultanée. On suit les personnages dans des espaces parallèles, alignés en colonnes. Chaque personnage est présenté dans des polices différentes qui traduisent la singularité de chacun. « Chaque voix est perçue comme elle pourrait être entendue au cours d'une conversation normale, car les propriétés du texte déterminent la forme³ », renforçant ainsi la puissance des éléments graphiques du livre.

mance célèbre les lacunes synaptiques et les déclarations entre pensées et parole qui relie notre recherche parfois imparfaite de sens (*I mean*) et un désir de nous connecter avec les autres (*you know*)⁶ ».

- 10 Ce qui est le plus intéressant dans l'œuvre de Lehrer, c'est la capacité de proposer une forme graphique, une matérialité visuelle, établissant un dialogue entre la dynamique musicale et l'oralité des paroles. Le rythme, la mélodie, l'harmonie, le timbre et la texture soulignent à la fois l'expression des instruments de musique présents dans le récit et le jeu de voix des personnages, considérant le mot comme un son et non simplement comme un signifiant : « [Lehrer] poursuit sa tentative de traduire la parole sur la page imprimée, mais il cherche aussi à capturer la forme de la pensée... Les voix sont marquées par des bégaiements, des balbutiements et des révisions ; *i mean you know* explore les fissures et les écarts synaptiques entre pensées et énoncés ainsi que la nature itérative de la mémoire et de l'histoire⁷ ».
- 11 Cependant, cette proposition de diverses voix sur la page n'est pas faite de manière linéaire. La structure séquentielle et progressive du livre se transforme en images chaotiques, précisément parce qu'il s'agit de la pensée des personnages. Tout coexiste de manière simultanée et polyvalente dans l'espace de la page. Selon Johanna Drucker, la pièce est construite de multiples façons, à la manière des ondes sonores d'une pièce musicale : « la narration "polysémiotique" offre au lecteur de nombreuses lectures possibles en raison de la nature de ses présentations formelles internes, ainsi que de son entrelacement thématique de sujets, de personnages et de points de vue⁸ ».

Figure 2 : Pages du livre *i mean you know*, de Warren Lehrer, np.



© avec l'aimable autorisation des ayants-droits. Source : <https://warrenlehrer.com/mean-know-1983/> consulté en janvier 2024.

- 12 Cette proposition de Lehrer exige aussi du lecteur une autre façon de lire. Il ne s'agit pas de la compréhension rationnelle d'un récit, mais plutôt de l'expérience sensorielle d'une œuvre, qui ouvre la relation entre la matérialité du livre et la performance, le corps du lecteur. Selon Nancy Soloman :

Ces livres [*French Fries* et *i mean you know*] incitent les lecteurs à explorer l'acte de lire. Bien que les livres soient généralement lus de manière linéaire, nous sommes invités à modifier ce modèle : nous pouvons changer le rythme, nous revenir en arrière, sauter de l'avant... Parce que Lehrer emprunte des dispositifs à la musique et au drame, lire *i mean you know* est à bien des égards, comme assister à une performance musicale ou dramatique d'œuvres qui explorent la frontière entre la vie et l'art...⁹.

- 13 Nous poursuivrons avec un exemple qui propose également une élaboration visuelle, mais qui s'ancre entièrement dans la mise en scène

d'un texte déjà connu. Cet ouvrage nous aidera à percevoir d'autres manières d'articuler la construction scénique avec une proposition théâtrale inscrite sur la page.

La cantatrice chauve de Robert Massin

- 14 *La Cantatrice chauve* est un livre créé en 1964 par Robert Massin à partir de l'œuvre théâtrale d'Eugène Ionesco. La pièce, mise en scène par Nicolas Bataille, a été photographiée par Henry Cohen, mais elle possède des interprétations typographiques de Massin. Au Brésil, nous avons accès à l'œuvre grâce à l'étude de Gustavo Piqueira dans le livre *A Cantora Careca de Massin*, publié par Lote 42¹⁰.
- 15 Massin a été directeur artistique et directeur de collection aux Éditions Gallimard pendant de nombreuses années, responsable des célèbres publications de la collection Folio. Dans sa création personnelle, les œuvres ont acquis une plus grande importance. À propos de *La Cantora Careca*, Piqueira affirme que « certains ont déjà tenté de la définir comme "littérature visuelle" (quelque chose d'aussi étrange que de dire qu'une pièce de théâtre est "littérature sonore") parmi d'autres termes tout aussi bizarres »¹¹, ce qui nous amène à souligner la nécessité, chez certains critiques, de classer des propositions qui naissent précisément à la frontière entre les langages, et dont le mouvement devient le cœur de leur identité fluide.

Figure 3 : Page du livre *A Cantora Careca de Massin*, de Gustavo Piqueira, np.



© avec l'aimable autorisation des ayants-droits. Source : archive personnelle.

- 16 La proposition de Massin cherche à créer des relations entre les images générées par la mise en scène de l'œuvre, afin de les transposer sur la page. Les acteurs qui ont participé à la mise en scène de Nicolas Bataille sont allés dans un studio photo et ont rejoué le spectacle pour que Cohen puisse les photographier. De nombreuses répétitions ont été nécessaires, afin que l'expression exacte de ce moment soit capturée selon diverses possibilités : caméra ouverte ou fermée, angles différents, etc. Massin disposait ainsi d'une diversité d'images pour sélectionner et construire le livre. Le graphiste a travaillé avec le texte d'Ionesco et avec la construction orale du spectacle. Massin a regardé plus de vingt présentations de la pièce, et l'a également enregistrée en audio. De cette façon, il a commencé à explorer la relation entre les images captées par le photographe, l'enregistrement en audio du spectacle et le texte d'Ionesco. Le résultat est un montage radical qui ne présente pas un enregistrement de la scène, mais un regard particulier sur la performativité constante de ce matériel.

L'ensemble propose une spectacularité spécifique et originale à la page.

- 17 Massin a donné un rythme particulier au texte en décidant quelles scènes occuperaient toute la page, quelle serait la position des dialogues, quel découpage des images serait nécessaire – avec le corps entier ou seulement les visages des personnages, quelle combinaison des images et des polices spécifiques serait possible pour chaque personnage, comment construire la danse des mots sur la page, où proposer la superposition du texte et de l'image et quelle partie de texte remplit et dessine la construction de l'image du corps du personnage. Tout cela atteste de la complexité du travail de Massin.

Figure 4 : Page du livre *A Cantora Careca* de Massin, de Gustavo Piqueira, np.



© avec l'aimable autorisation des ayants-droits. Source : archive personnelle.

- 18 Une difficulté technique est à l'origine de cette proposition particulière au livre. Massin savait que la maison d'édition n'avait pas une grosse somme d'argent pour investir dans une proposition aussi expérimentale. Il a donc cherché à styliser les images pour que seule la couleur noire soit utilisée dans l'impression, sans nécessiter de dé-

gradés de gris, par exemple. Cela signifie que les images sont créées avec des contrastes très élevés et avec des lignes définies, ce qui a influencé aussi le choix des polices pour les textes. Dans le livre *La Lettre et L'Image*, Massin parle de son travail sur *La Cantatrice chauve* comme s'il n'en était pas l'auteur :

Agissant comme une sorte de metteur en scène, le graphiste cherche à transmettre l'atmosphère, le mouvement, les répliques et les silences de la pièce, en tentant au moins de rendre une idée de la durée temporelle et de la spatialité de la scène à travers le simple jeu entre image et texte.¹²

- 19 Le théoricien brésilien Amir Brito Cadôr souligne également l'originalité de la proposition de l'artiste en tant que précurseur de la construction d'éléments visuels pour représenter la performativité du texte. Pour indiquer les possibilités de composition des aspects communicatifs non verbaux, tels que l'intonation, le timbre de la voix, ou l'inflexion, il mentionne les notations graphiques comme dispositifs d'articulation entre la performance et la page.

Les types graphiques disponibles n'étaient pas suffisants pour rendre compte des innombrables modulations de voix des acteurs. Les dialogues prennent forme par l'inclinaison, l'anamorphose, le rythme, la taille et le contraste des caractères. Les anamorphoses ont imposé des limitations techniques. En effet, l'alphabet phonétique utilisé dans la composition est déjà une forme de transcription d'une œuvre littéraire, mais en ajoutant aux sons des lettres les valeurs connotatives de la voix des acteurs, il transforme les mots en images sonores, il recrée le texte de Ionesco comme si nous étions au premier rang de l'orchestre¹³.

- 20 En dialogue avec cette œuvre, nous présentons la dramaturgie *A Navalha na Carne* de Plínio Marcos. En 1969, le Brésil est plongé dans une phase intense de répression exercée par la dictature militaire au pouvoir. La censure des œuvres théâtrales et musicales fut la plus violente et, par conséquent, la plus médiatisée. À ce moment-là, l'œuvre de Plínio Marcos était censurée et sa représentation, interdite. C'est grâce à la publication de Massin que l'auteur a vu une possibilité de permettre au public d'accéder à l'œuvre. En collaboration avec le graphiste Walter Hüme et le photographe Yoshida, Plínio Mar-

cos a donc transposé sa dramaturgie dans un format inspiré par l'œuvre de Massin. De cette façon, sa pièce fut inscrite à l'agence de censure dans la catégorie « bande dessinée », un genre moins contrôlé par la censure, ce qui a rendu possible la publication sans aucun changement de texte. Un effet collatéral de cette transformation du genre de la publication est que la diffusion de cette œuvre au Brésil est aujourd'hui peu répandue dans les études théâtrales et ne circule que dans le milieu du livre d'artiste.

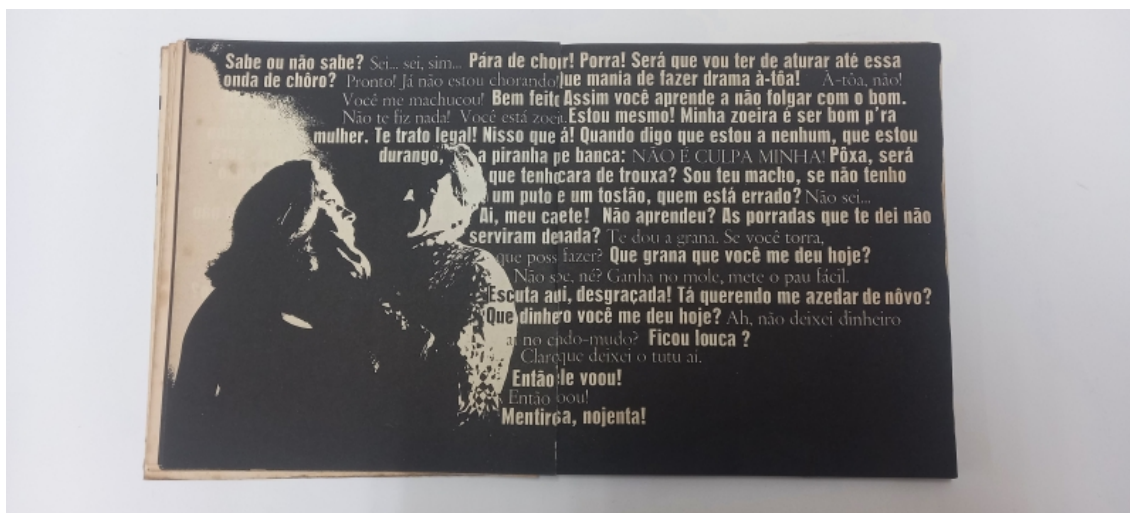
A Navalha na Carne de Walter Hüme

- 21 Le texte écrit par Plínio Marcos présente une tranche de vie d'un monde et de personnages marginaux de l'histoire du Brésil. Dans un jeu de pouvoir constant, les violences physiques, psychologiques, de genre et sociales se manifestent de manière crue et cruelle. Il y a trois personnages : le proxénète Vado, qui a une relation abusive et dépendante avec Neusa Sueli, une femme travailleuse du sexe en fin de carrière, et Veludo, un homosexuel efféminé, qui se rencontrent dans une petite chambre d'une auberge. Le personnage de Neusa résume le contexte violent dans lequel ils vivent : « Parfois je pense : suis-je personne ? Qui suis-je, toi et Veludo, sommes-nous des gens ? J'en doute véritablement¹⁴ ». Il s'agit d'un univers marginal qui n'était pas représenté au Brésil, mettant en lumière la dégradation sociale des figures violentées par l'État et la police, dans lequel les enjeux impliquent toujours la lutte pour la survie, pour le pouvoir et l'argent.
- 22 Nous commencerons par présenter deux constructions très proches de la proposition de Massin. La première concerne l'utilisation de l'image des têtes des personnages pour indiquer celui qui parle. Au lieu d'utiliser la convention du nom du personnage suivi de deux points, c'est l'image des visages qui joue ce rôle d'indication. Cette construction est surtout utilisée lorsqu'il y a une séquence de paroles dans un dialogue enchaînant des phrases courtes, articulant de larges parties du texte pour donner rythme et agilité à la lecture.
- 23 En revanche, cette fonctionnalité contraste avec l'expansion d'une grande image qui occupe une page entière, avec l'utilisation d'une seule réplique, ou même d'un seul mot. Un autre rythme de lecture

s'instaure lors de la proposition de cette page, un temps de lecture des détails de l'image, qui engendre un plaisir différent de la lecture textuelle.

- 24 Concernant le texte, Hüme propose, tout comme Massin, d'attribuer à chaque personnage une police différente, ce qui élimine la nécessité d'indiquer qui parle. De manière encore plus radicale, certains textes présentent des dialogues intégrés dans un bloc de prose, où les personnages sont différenciés uniquement par l'usage de polices variées. Cet alignement des répliques en continu accélère la lecture.

Figure 5 : Page du livre *A Navalha na Carne*, de Plínio Marcos. Dialogue entre les personnages Sueli et Vado au début du texte.



© avec l'aimable autorisation des ayants-droits. Source : archive personnelle.

- 25 Contrairement à Massin, qui a mené une vaste recherche sur la lettre en tant qu'image, il nous semble que Hüme élabore une relation plus radicale avec l'image et la liberté de lecture du lecteur. Nous présenterons quelques compositions qui semblent moins soucieuses de restituer l'organisation du texte et davantage tournées vers l'expérimentation visuelle
- 26 Pour donner une lecture originale de l'œuvre, Hüme propose différentes tailles de police pour désigner une lutte de pouvoir entre les personnages. Dans l'extrait où Vado menace et accuse Neusa Sueli, ses répliques apparaissent en caractères plus grands que ceux du personnage féminin, qui, toujours en lettres de petite taille, illustre

ainsi sa position défensive et effrayée. La violence du récit est toujours mise en évidence graphiquement, ce qui invite le lecteur à fournir un effort visuel pour lire les paroles de Neusa.

- 27 L'inversion des couleurs des pages est plus souvent utilisée par Hüme que par Massin, avec un fond noir sur lequel les répliques et les images sont imprimées en blanc. Cette inversion renforce encore plus le monde marginal du récit, l'univers *underground* dans lequel les personnages sont immergés, comme s'ils habitaient continuellement dans l'ombre non seulement par rapport à l'environnement mais aussi socialement. Mais cette proposition entraîne également un contraste, une mise en valeur de certains passages de la narration par rapport aux pages blanches. En général, les pages noires sont utilisées principalement dans les passages d'insultes, d'accusations, d'abus psychologiques qui mettent visuellement en évidence la violence de l'extrait.
- 28 Une autre démarche d'Hüme consiste à réduire le contraste des images dans *A Navalha na Carne*, comme pour suggérer que les identités des personnages y sont plus floues, moins délimitées ou socialement acceptées. Nous avons également trouvé des images qui illustrent le décor du spectacle, pourtant absentes dans *La Cantatrice chauve*. Il ne s'agit pas ici d'une représentation fidèle ou d'une mémoire de la proposition scénique, mais plutôt d'une manière de souligner que l'espace, cette chambre d'auberge sans confort, compose également l'identité de ces personnages. Les ombres sur les murs, le sol délimité, les meubles et les objets composent les personnages et soulignent la misère de la situation.

Figure 6 : page du livre *A Navalha na Carne*, de Plínio Marcos. Dialogue entre les personnages Vado et Veludo.



© avec l'aimable autorisation des ayants-droits. Source : archive personnelle.

- 29 Pour conclure, nous soulignons la manière dont les mots et les images semblent se mêler et s'imprégner mutuellement, formant une entité unique. Cela requiert une attention accrue pour suivre le texte, tandis que la compréhension naît du récit construit à partir des images. Il y a une symbiose, une coexistence conflictuelle entre texte et image, où les interférences dans la compréhension sont accueillies comme partie intégrante de l'expérience, plongeant ainsi le lecteur dans la confusion et la violence vécues par ces personnages et cette situation marginale.
- 30 Notre dernier exemple, dans un contexte plus récent, développe des propositions visuelles tout en révélant une manière d'articuler lettres et mots comme images — affirmant ainsi une relation politique à la matérialité du livre.

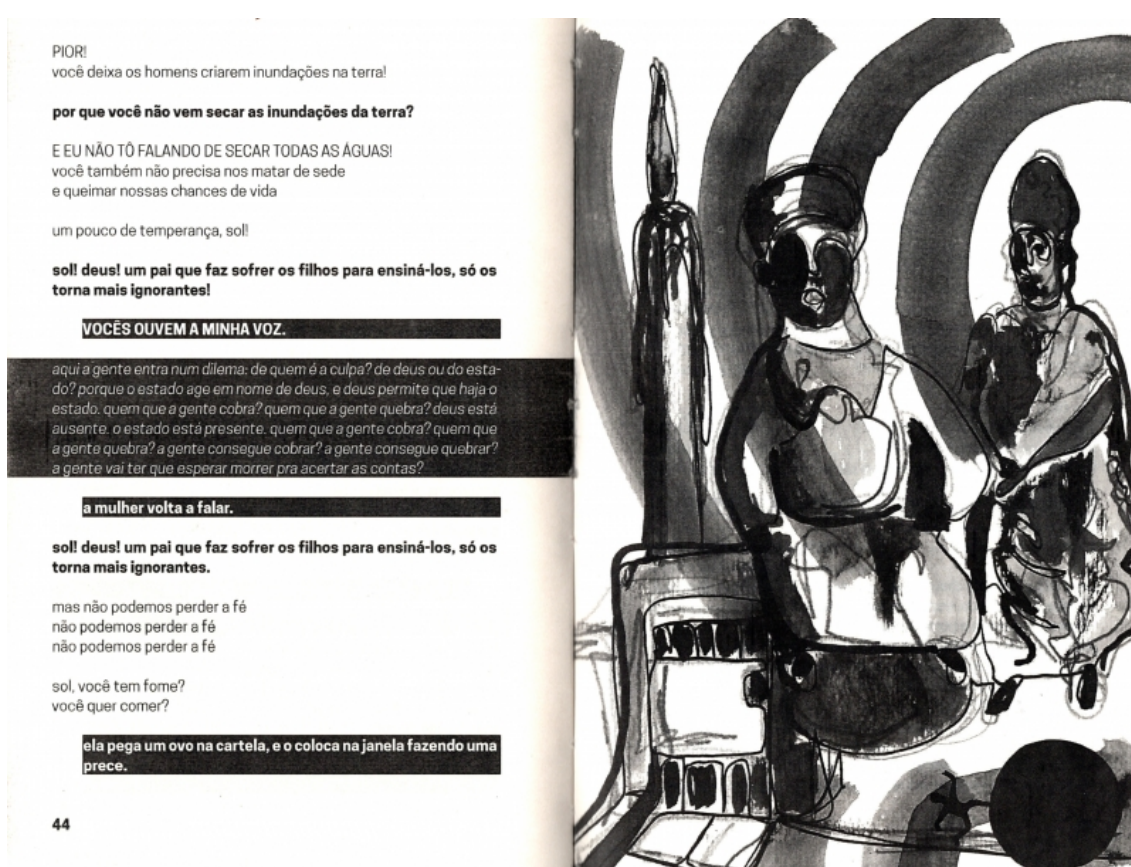
***Desova: uma reza pro sol* de Beatriz Nauali**

- 31 Écrite par Beatriz Nauali, le texte théâtral a été publié en 2023 par la maison d'édition Javali. Bien que le texte ne présente qu'une seule voix narrative — la FEMME — nous suivons les expériences de six personnages pendant sept chapitres. Il s'agit de fragments de vie de

figures qui habitent ou ont habité le même territoire : un espace de logements précaires, systématiquement touchés par les glissements de terrain et les inondations. La pluie et le soleil apparaissent dans l'histoire tantôt comme un soulagement, tantôt comme une menace de mort imminente. Les questions liées au racisme environnemental constituent la base de la discussion dramaturgique : « AUCUN DE NOUS N'ÉCHAPPE À L'EAU ! la différence, c'est que certains se noient, bien au fond, avec des poids attachés aux pieds, tandis que d'autres s'en sortent sur des yachts en sirotant des cocktails¹⁵ ».

- 32 Le texte est écrit majoritairement en lettres minuscules et se distingue par des passages surlignés en noir pour les didascalies, les indications scéniques et le statut des personnages. L'utilisation des majuscules met en évidence la force de certains passages ou de certains mots : « c'est pour ça qu'on ne peut pas voir l'avenir / PARCE QUE ON VOUDRAIT CHANGER ! / MAIS IL Y A DES GENS QUI NE VEULENT PAS CHANGER L'AVENIR / il y a des gens qui savent exactement à quoi ressemble le futur / et qui veulent qu'il reste le même¹⁶ ».
- 33 Le texte utilise également des marqueurs graphiques plus conventionnels, tels que les caractères en gras qui représentent dans le récit la même proposition que les majuscules, c'est-à-dire, pour mettre en évidence un mot ou une phrase, comme l'affirmation qui se répète plusieurs fois tout au long du livre : « **J'AI TELLEMENT DE CHOSES À DIRE!**¹⁷ ».
- 34 Les didascalies surlignées en noir indiquent visuellement l'entrée de l'action physique dans le récit. Plus qu'une simple suggestion, la didascalie soulignée en noire coupe et interrompt brusquement le récit, si bien que le corps semble envahir le livre. Une fois ce code visuel consolidé au fil des premières pages, le déroulement laisse place à une intervention directe de l'autrice. Tandis que la didascalie surlignée suit les marges désignées par la mise en page du texte, cette intervention directe, également surlignée en noir, s'étend jusqu'à la fin de la page. Cette proposition est toujours précédée de l'indication : « SILENCE / VOUS ENTENDEZ MA VOIX¹⁸ ». Le texte qui suit cette didascalie est une réflexion directe de l'autrice elle-même, une critique de la situation fictionnelle présentée.

Figure 7 : Pages 44-45 du livre *Desova: uma reza pro sol* de Beatriz Nuali.

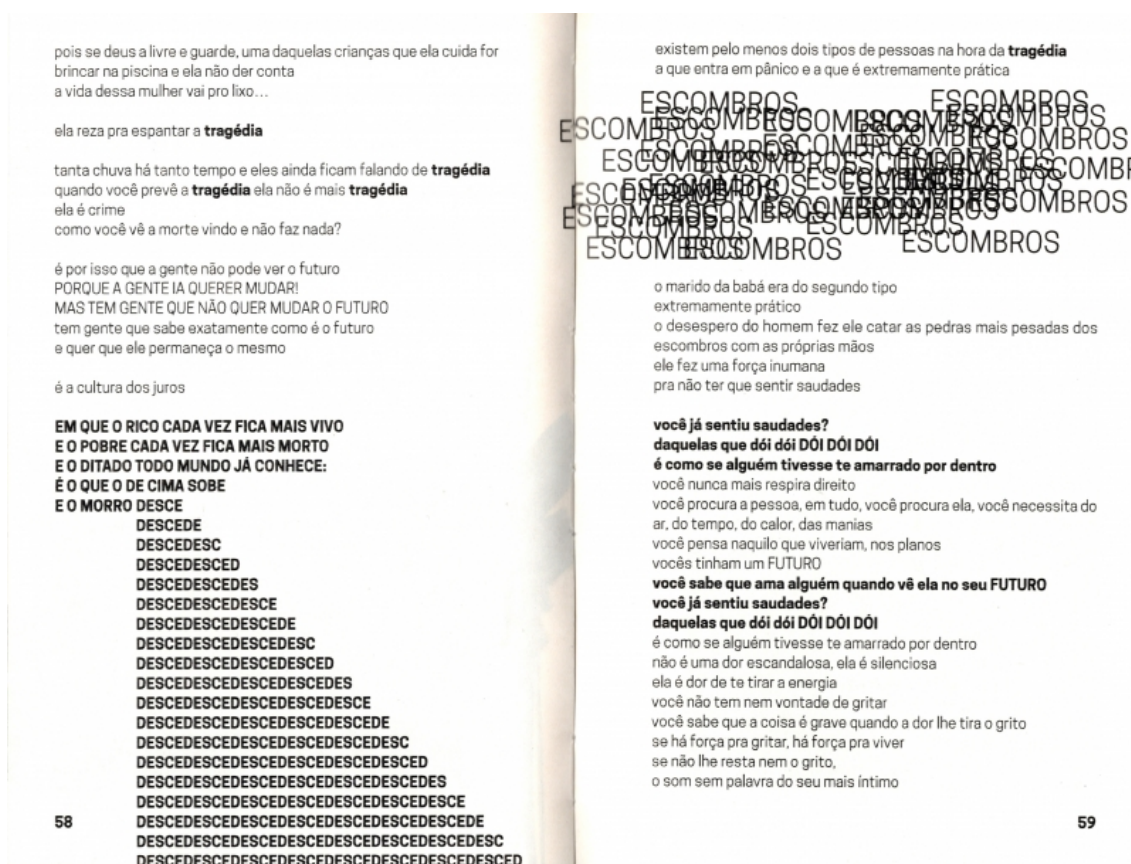


© avec l'aimable autorisation des ayants-droits. Source : archive personnelle.

- 35 Un autre procédé est l'utilisation de passages barrés pour indiquer que le personnage récite une litanie à Notre-Dame, adaptée. L'utilisation des segments barrés retire tous les marqueurs de la religion chrétienne, pour que la prière s'étende à d'autres religions ou croyances : « Mère de miséricorde, / Mère de la divine grâce, / Mère de l'espérance, / Mère purissime, / Mère très chaste, / Mère toujours vierge, / Mère immaculée¹⁹ ».
- 36 Pour indiquer les expériences les plus originelles, on trouve l'indication suivante au début du texte, juste après la description des personnages : « toutes les figures sont ■²⁰ ». L'utilisation de cette bande noire est intensifiée dans le texte. Tous les noms propres des personnages sont masqués par cette bande, construction qui met en avant la brutalité de la société envers les corps noirs, effaçant leurs identités.
- 37 Tout au long du récit, on retrouve également des illustrations créées par Uberê Guelé. Ce sont cinq illustrations qui dialoguent avec les

scènes écrites. Les personnages prennent des contours allongés, comme s'ils se transformaient en petits *orixás*²¹, pour dialoguer avec les croyances afro-brésiliennes et pour faire des ouvertures dans l'imaginaire du lecteur. Créés toujours en noir et blanc, les dessins ne sont pas des représentations, mais plutôt des invitations visuelles qui élargissent l'expérience visuelle du lecteur.

Figure 8 : Pages 58-59 du livre *Desova: uma reza pro sol* de Beatriz Nuali.



© avec l'aimable autorisation des ayants-droits. Source : archive personnelle.

38 Enfin, ce sont les poèmes visuels de l'autrice qui attirent le plus notre attention dans l'œuvre de Nuali. Tout au long du texte, nous en trouvons au moins cinq. Le premier est la variation des mots *gota*, *pic* et *pinga*²² afin de créer le visuel de la pluie qui tombe en diagonale, pour faire référence à la peur et à la destruction latentes lorsque la pluie commence. Le deuxième est la présentation du mot *morte* (mort) construit avec l'ajout et la répétition du mot *bala* (balle de revolver), pour renforcer la violence policière dans le quotidien des banlieues brésiliennes. Le troisième est la construction visuelle d'une

colline avec le mot *desce* (descente), pour révéler le mouvement de glissement, l'événement central du récit. Dans deux variantes, nous retrouvons la superposition du mot *escombros* (décombres) faisant allusion aux ruines et aux débris entassés après un glissement de terrain. Ce dernier poème visuel est le plus fort de tout le livre.

Le théâtre portatif

- 39 Regina Melim introduit le concept d'« *exposition portative* » afin de désigner certaines initiatives qui transforment le livre en un espace de proposition visuelle. D'après Melim :

La publication d'un artiste est comme une exposition itinérante qui ne se termine jamais. En outre, plus que la distension de son temps, de sa durée d'exposition, sa portabilité permet son déplacement et son transit à travers les lieux et les contextes les plus différents. [...] Élargir la notion d'exposition et d'espace d'exposition est une possibilité de plus que nous avons pour fonder d'autres territoires d'expérimentation, d'autres circuits et pouvoir en ajouter aux nombreux déjà existants²³.

- 40 En ce sens, nous comprenons le *théâtre portatif* comme cet espace d'expérimentation de la page qui s'intéresse à la performance du corps et de la voix à partir de l'événement scénique. Il ne s'agit pas d'une reproduction ou d'une transposition, mais plutôt de la création d'une nouvelle notion de présence et de performance qui s'étend au-delà de *l'hic et nunc*. Le théâtre portatif se présente comme une proposition de livre avec la possibilité de construire, à la lecture, un théâtre mental, vivant et palpitant. Les œuvres que nous présentons ici, *i mean you know*, *La Cantatrice chauve*, *A Navalha na Carne* et *Desova: uma reza pro sol*, sont des exemples distincts qui tentent de composer sur la page une nouvelle expérience d'édition théâtrale encore peu explorée par les auteurs et éditeurs.
- 41 Ce sont des exemples très différents les uns des autres, selon plusieurs paramètres. Dans *i mean you know*, on découvre la proposition d'un artiste sans expérience théâtrale, qui utilise pourtant la structure scénique pour concevoir une sorte de scène sur la page. Dans *La Cantatrice chauve*, en revanche, Massin s'appuie précisément sur une mise en scène spécifique pour développer une visualité fondée sur les

déplacements des acteurs. Dans *Navalha na Carne*, la proposition de Massin, qui inspire Hüme, est approfondie de manière à faire apparaître les dimensions sociales et politiques déjà présentes dans le texte original de Plínio Marcos. Enfin, *Desova: uma reza pro sol*, dans un contexte plus récent, propose une relecture des constructions historiques de la poésie concrète brésilienne, en en soulignant la théâtralité, sans pour autant s'appuyer sur une mise en scène pré-existante. Ces propositions distinctes élargissent les possibilités du « théâtre portatif » que nous proposons.

- 42 Mais nous voudrions faire une remarque importante sur les créations brésiliennes. A *Navalha na Carne* et *Desova: uma reza pro sol* semblent illustrer une problématique qui s'étend aux œuvres qui constituent le corpus d'analyse de notre recherche post-doctorale. Nous comprenons qu'il y a une récurrence de ces constructions graphiques dans les livres qui développent l'expérience de la majorité minoritaire au Brésil : les femmes, les noirs, les personnes trans et travesties, les personnes LGBTQIAPN+, les peuples indigènes et les figures marginalisées. Pour rendre compte de récits passés sous silence tout au long de l'histoire violente du théâtre comme du pays, ces auteurs semblent aussi exiger, dans l'espace de la page, une rupture avec les enjeux classiques de la littérature canonique et du théâtre occidental. Le « théâtre portatif », dans ce cas, s'appuie sur des dessins, des constructions graphiques, des poèmes visuels et d'autres ressources pour transmettre un récit non-normé, des histoires qui sont longtemps restées en dehors de l'imagination violente de l'élite culturelle du Brésil et du monde.
- 43 La réflexion sur un « théâtre portatif » est donc directement liée à une problématique éthique et politique de l'art. Il ne s'agit pas d'affirmer une forme qui se présente comme politique par une simple déviation de la normativité historique, mais plutôt de trouver de nouvelles possibilités de construire une dramaturgie sur la page pour donner la parole à des récits, des mythologies et des imaginaires peu diffusés par les élites culturelles. Proposer un « théâtre portatif », c'est préconiser une conjonction politique, éthique et esthétique dans la création d'une dramaturgie sur la page, qui met en lumière un récit du corps, plutôt que de suivre un style à la mode ou une forme universelle vide et imposée.

Brito Cador, Amir. 2016. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte : Editora da UFMG.

Drucker, Johanna. 2004. *The Century of Artists' Books*. New York : Granary Books.

Ionesco, Eugène et Massin, Robert. 1964. *La Cantatrice chauve*. Paris : Gallimard.

Lehrer, Warren. 1983. *I Mean You Know*. Rochester : Visual Studies Workshop Press and EarSay Books.

Lehrer, Warren. Site personnel. [en ligne] URL : <https://warrenlehrer.com/>

[mean-know-1983/](https://warrenlehrer.com/mean-know-1983/). Consulté en janvier 2023.

Marcos, Plínio. 1968. *A Navalha na Carne*. São Paulo : Senzala.

Melim, Regina. 2013. « Exposições Impressas », dans *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo : Editora Senac São Paulo : 182-183.

Nauali, Beatriz. 2023. *Desova: uma reza pro sol*. Belo Horizonte : Javali.

Piqueira, Gustavo. 2018. *A Cantora Careca de Massin*. São Paulo : Lote 42.

1 Cette étude fait partie du projet de post-doctorat intitulé « Le Livre en Performance : quelques réflexions sur l'édition de dramaturgie », développé à l'Université de Campinas au Brésil, et a pour but d'analyser certaines œuvres publiées au Brésil au cours des dix dernières années. Cette recherche est financée par la FAPESP São Paulo Research Foundation (grant #2023/05051-4).

2 Nous avons déjà analysé cette œuvre dans l'article « La scène de la page - Quelques éditions théâtrales comme théâtre portatif », publié dans la revue *Appareil* n°28 en 2024, cf <https://journals.openedition.org/appareil/8332>.

3 Rob Carter, cité par Warren Lehrer, sur son site personnel : <https://warrenlehrer.com/mean-know-1983/> (<https://warrenlehrer.com/mean-know-1983/>). Consulté en janvier 2024. Tous les extraits originellement en anglais et en portugais ont été librement traduits par l'autrice de l'article.

4 Nancy Solomon, citée par Warren Lehrer, sur son site personnel : <https://warrenlehrer.com/mean-know-1983/> (<https://warrenlehrer.com/mean-know-1983/>) (consulté en janvier 2024).

5 *Ibid.*

- 6 Warren Lehrer, Site personnel: <https://warrenlehrer.com/mean-know-1983/>. Consulté en janvier 2024.
- 7 Gail Anderson et Steven Heller, cités par Warren Lehrer sur son site personnel : <https://warrenlehrer.com/mean-know-1983/> (<https://warrenlehrer.com/mean-know-1983/>) (consulté en janvier 2024).
- 8 Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*. New York, Granary Book, 2004, p. 273. (Traduction de l'auteure.)
- 9 Nancy Solomon, citée par Warren Lehrer, sur son site personnel : <https://warrenlehrer.com/mean-know-1983/> (<https://warrenlehrer.com/mean-know-1983/>) (consulté en janvier 2024).
- 10 Gustavo Piqueira, *A Cantora Careca de Massin*. Lote 42. São Paulo, 2018.
- 11 *Ibid.*, p. 7.
- 12 *Ibid.*, p. 11.
- 13 Amir Brito Cadôr, *O livro de artista e a enciclopédia visual*. 1. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016, p. 275.
- 14 Plínio Marcos, *A Navalha na Carne*, projet graphique de Walter Hüme, São Paulo, Senzala, 1968, n. p.
- 15 Beatriz Nauali. *Desova: uma reza pro sol*. Belo Horizonte: Javali, 2023, p. 23.
- 16 *Ibid.*, p. 58.
- 17 *Ibid.*, p. 24.
- 18 *Ibid.*, p. 28.
- 19 *Ibid.*, p. 55.
- 20 *Ibid.*, p. 12.
- 21 Un *orixá* est une divinité ou un esprit vénéré dans les religions afro-brésiliennes d'origine yoruba, comme le candomblé et l'umbanda. Chaque orixá incarne des forces de la nature, des éléments ou des aspects de la vie humaine, et est associé à des symboles, des couleurs et des rituels spécifiques.
- 22 *Gota* et *pinga* sont des mots synonymes et signifient *goutte*. *Pic* est le son de la goutte dans le sol.
- 23 Regina Melim. *Exposições Impressas*. In. *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013, p. 182-183.

Français

Certains textes théâtraux brésiliens transforment le livre en un espace de théâtralité, explorant sa matérialité à travers l'oralité, les images et un langage poétique expérimental. Inspiré du concept d'« *Exposition Portative* » de Regina Melim, l'article propose l'idée de *Théâtre Portatif*, où le texte devient une expérience performative autonome. Cette approche est illustrée par *i mean you know* de Warren Lehrer, *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco et Robert Massin, *A Navalha na Carne* de Plínio Marcos et *Desova: uma reza pro sol* de Beatriz Nauali.

English

Some Brazilian plays transform the book into a space of theatricality, exploring its materiality through orality, images and an experimental poetic language. Inspired by Regina Melim's concept of the *Portable Exhibition*, the article proposes the idea of the *Portable Theatre*, where the text becomes an autonomous performative experience. This approach is illustrated by *i mean you know* by Warren Lehrer, *La Cantatrice chauve* by Eugène Ionesco, Robert Massin, *A Navalha na Carne* by Plínio Marcos, and *Desova: uma reza pro sol* by Beatriz Nauali.

Mots-clés

théâtre portatif, édition théâtrale, livres d'artistes, performativité, théâtralité de la page, oralités

Keywords

portable theatre, theatrical edition, artists' books, performativity, theatricality of the page, oralities

Ligia Souza