

Revenir sur l'espace-temps du théâtre portugais aux XX^e et XXI^e siècles : que peut le théâtre de Miguel Torga ?

Graça Dos Santos
Université Paris Ouest

La scène du théâtre est le lieu d'une responsabilité infinie. Où tout compte. Et où se pose, directement, la question du rapport à la mémoire et à l'histoire (Bailly, 1997 : 92).

1 A quoi sert le théâtre ?

« Je m'étais injecté le virus du théâtre », dit Alain Badiou (2013 : 8) dans *Éloge du théâtre* où il parle de son amour de la scène, du jeu et de la représentation comme d'une sorte de maladie en plusieurs étapes, qui n'aurait cessé de l'envahir en même temps qu'il s'est imprégné d'une culture théâtrale constituée de diverses expériences pratiques et théoriques en lien avec l'art dramatique. Si la primauté du texte de théâtre n'est plus traditionnellement de mise, alors que la notion de théâtre post-dramatique n'a rien plus rien de nouveau et que

les représentations restent les vrais points d'intensité du théâtre, le répertoire écrit en est la masse impressionnante, le surplomb historique. La représentation vous embarque dans une traversée émotive et pensante dont les œuvres de tous les temps et de tous les lieux sont comme l'horizon maritime (Badiou, 2013 : 10).

Plutôt qu'hierarchiser la pièce / texte écrit ou sa représentation, ce passionné s'adonne à un goût marqué pour la chose théâtrale comme à « un genre d'embarquement » où il est parfois du côté de « l'équipage du navire », lorsqu'il collabore d'une quelconque façon à la préparation d'un spectacle. Il s'agit aussi d'un plaisir du partage ou d'une contamination du plaisir (ou du déplaisir, d'ailleurs, c'est selon les goûts) d'assister ensemble à un spectacle en direct ; le plaisir du théâtre lu étant tout autre, il n'entre pas dans la communication réciproque immédiate, vivante, avec d'autres corps à proximité. L'usage de la métaphore autour des océans et des navires peut rappeler le passé mythique portugais, celui des découvertes et des océans, qui offre à l'histoire culturelle du petit pays de la Péninsule Ibérique un inépuisable champ où ne cessent de résonner les échos de voyages maritimes dont la source semble intarissable. Mais ces traversées ont en contre-champs une réalité

historique marquée par des pouvoirs coercitifs parfois extrêmes allant des temps de l’Inquisition à ceux des 48 ans de dictature qui ont maculé le XXe siècle au Portugal.

La question du goût ou du dégoût (voire de la haine) du théâtre jouxte celle de sa/ses définitions et immédiatement celle de son rôle ou même de son utilité¹. Il se distingue de la philosophie en tant que pratique subjective, de la poésie ou de la fiction romanesque en tant que moment collectif et du cinéma (et du petit écran) parce qu’il englobe les corps vivants présents dans un même événement. Le rapport au réel et sa représentation sont au centre de l’art dramatique qui propose de représenter des fragments de vie, d’en faire une expérience individuelle et collective et laisse au spectateur le choix de son interprétation. Ainsi la représentation est un moyen indirect d’analyser l’existence humaine, un questionnement inhabituel de la vie et de sa réalité. On le voit bien, c’est un art qui, de façon directe ou indirecte, interpelle le pouvoir par l’acte même de figurer le réel et de le réinterpréter.

Le théâtre sert à domestiquer le temps et l’espace dans l’espace-temps d’une assemblée composée d’êtres humains venus voir d’autres êtres humains prêter leur corps et leur voix à des êtres humains fictifs. Donner à voir des histoires d’êtres humains fictifs sert à représenter le monde qui nous contient, et à le contenir à notre tour dans une cage de scène. Représenter le monde sert à l’examiner. Examiner le monde sert à le connaître (Cormann, 2003 : 73).

2 De la peur à la haine

Ce rapport au temps en partage, cette contiguïté des corps d’humains qui regardent et donnent à voir des humains fictifs pour enfin finir par examiner le monde qui les environne, rend la chose théâtrale éminemment politique. En effet, l’examen du réel conduit à son dévoilement selon des postures qui peuvent ne pas convenir au pouvoir en place alors même que le théâtre convoque et questionne ce qu’il montre. C’est une présentation du monde à lui-même qui signale l’art dramatique comme menace, en particulier pour des systèmes dictatoriaux qui refusent toute alternative à la définition univoque de l’existence qu’ils imposent à ceux qu’ils souhaitent maintenir à leur botte. Les dictatures ont toujours un traitement très particulier de « la chose théâtrale » : de la méfiance à la haine, des dispositifs sont mis en place pour surveiller de près la vie théâtrale, pour contraindre les artistes à filer droit.

¹ Les titres des auteurs cités dans ce texte sont emblématiques de ce positionnement quant au théâtre : *Eloge du théâtre* (Badiou, 2013), *A quoi sert le théâtre ?* (Cormann, 2003). D’autres sont encore plus explicites : *Le théâtre est-il nécessaire ?* (Guénoun, 1997 et 2006), « La haine du théâtre » (voir le n° 4 de *L’art du théâtre*, 1986), thématique à l’ordre du jour y compris dans des séminaires de recherche : http://www.thefrenchmag.com/Seminaire-de-recherche-La-Haine-du-theatre_a1012.html. Références indicatives mais non exhaustives, bien entendu.

L'auteur de la vérité n'aime pas ce qui est faux, toute fiction est à ses yeux adultération du vrai. Il n'approuvera donc pas celui qui altère mensongèrement la voix de son sexe et de son âge, qui feint l'amour, la colère, les gémissements, les larmes : il condamnera, en effet, tout faux semblant (Tertullien, 1986).

Ces propos de l'apologiste chrétien de Carthage, en lien avec son éloge du christianisme, sont à inscrire dans la longue liste de ceux qui, des anciens aux modernes, n'ont cessé de proscrire le théâtre capable de rivaliser avec le Créateur divin. C'est un art perçu comme entreprise sacrilège et païenne, rival profane du mystère de l'incarnation. « Le christianisme perçoit d'emblée dans le jeu de rôles l'œuvre des puissances démoniaques, diaboliques » (Lehmann, 1986 : 56). Oui, depuis toujours, le théâtre fait peur. Peur à l'État par sa propension à provoquer la fusion émotive, sensuelle, égalitaire qui possède les spectateurs au théâtre ; « peur qu'il se substitue à la collectivité politique, dure, virile, hiérarchisée » (Moutsopoulos, 1986 : 70).

Dans l'Europe du XXe siècle, plusieurs dictatures ont eu des chefs autoproclamés « auteurs de vérité » et qui ont imposé leur idéologie en même temps que des postures du corps physique et du corps social. Ces sociétés faites de surveillance et d'interdits se sentent menacées par le monde du théâtre qui induit l'ambiguïté et la métamorphose et ne se conforme pas au seul modèle du pouvoir central. La dictature portugaise pourrait être inscrite dans le livre des records de la funeste longévité dictatoriale. De 1926 à 1974, elle maintint la population coupée du reste du monde, prônant l'immobilisme physique, social et mental. Durant 48 ans, la réalité politique et sociale vécue par la population portugaise est conditionnée par la situation dictatoriale et les modèles imposés par l'État Nouveau de Salazar à partir de 1933, entre propagande, censure et menace répressive. Nous avons déjà évoqué dans d'autres études les procédés et les effets de la censure salazariste sur la vie théâtrale portugaise et les conditionnements qu'elle impose tant à l'artiste émetteur qu'au public récepteur (Dos Santos, 2006, 2005, 2002, 2001, 1998). L'une des conséquences immédiates de l'action censoriale est la dénaturation de l'acte de création théâtrale, puisque qu'on en empêche l'aboutissement idéal qu'est le moment de la représentation, le texte écrit étant moins visé par l'interdit qui est plus catégorique pour le spectacle lui-même (Delille, 1991) ; ainsi de nombreuses pièces n'ont pas dépassé la phase du texte et n'ont jamais été jouées ou bien après que leur auteur leur ait donné le jour.

3 Revenir sur les catalogues établis

Le poids permanent du système de surveillance mis en place par António de Oliveira Salazar, l'efficacité de ses commissions de censure, la menace de sa police politique ou les directives de ses services de propagande fonctionnaient comme un étau laissant peu de marge à la

création théâtrale. Qu'y pouvaient les artistes, comment parvenaient-ils à écrire des pièces, à les publier, à les faire représenter ? Nous proposons de revenir sur le théâtre de Miguel Torga, auteur dont l'écriture dramatique est rarement abordée. L'écrivain, qui a frôlé le Prix Nobel de littérature à deux reprises, a subi physiquement cette réalité incontournable de la répression imposée, son œuvre très surveillée a dû affronter les interdits, il a connu les geôles de Salazar et sa famille n'a pas été épargnée (Nunes, 2007)². Auteur hors normes, à la fois populaire et reconnu par ses pairs, sa production littéraire est volumineuse et diverse. « Toute son œuvre est un jeu de masques et de *personae*, à la même personne qui est toujours lui-même et l'autre, lui-même et nous, tout le monde et aucun autre » (Alegre, 2000 : 19). Il se crée en effet une sorte de polyphonie à la lecture des textes de Miguel Torga. *Diário*, *La création du Monde*, les contes sont entrecoupés de parties dialoguées avec une marque graphique de la prise de parole ; sa poésie est elle aussi dramatisée, avec un poète locuteur dont on entend la voix comme à l'adresse, qui exhorte, qui se confie, qui interpelle... Cette particularité (une parole dramatique dans son écriture) mériterait qu'on s'y arrête davantage³. Mais c'est la carence d'études sur son œuvre de théâtre, certes moins volumineuse, qui a pu amener certains analystes à en diminuer la portée et à la considérer comme peu significative de l'ensemble, la jugeant même comme moins intéressante voire dépassée. Constituée de quatre pièces dont la première version date des années quarante (entre 1941 et 1949), sa première édition conjointe date de 2001 (Torga, 2001) ; à noter que seules trois pièces figurent dans le volume, *Sinfonia* (première édition en 1947) n'ayant pas été rééditée par l'auteur. C'est cette édition (Torga, 2001) qui reprend les quatrièmes éditions remodelées de *Terra Firme* (1977) et de *Mar* (1983) et la deuxième édition remodelée d'*O Paraíso* (1977), qui servira à notre réflexion.

On le sait, il arrive que certaines opinions ou analyses soient reprises ou reproduites à l'envi, ce qui finit par les rendre pérennes, on les reprend sans même se poser de question, elles semblent aller de soi. Or il faut se méfier des évidences, en particulier dans des pays de situation post-dictatoriale. En effet, les temps de surveillance et d'interdiction voire de répression ont conditionné les opinions, ont empêché le débat contradictoire, le dialogue ouvert qui permet l'expression et la formulation d'idées en passant par le doute et la relativité. Les fameux « auteurs de vérité » déjà évoqués excluent l'idée même de choix. Parce que le classement des auteurs, les avis émis sur l'esthétique de tel ou tel artiste ont pu être conditionnés par le contexte dictatorial, il faut savoir revenir, en temps de démocratie, sur les catalogues établis. Ce retour, nous l'avons engagé dans une étude (Dos Santos, 2014) qui s'arrête sur l'œuvre dramaturgique de cet auteur tout autant portugais

2 L'épouse de Miguel Torga, Andrée Crabbé Rocha (Nantes 1917 – Coimbra 2003) avait soutenu sa thèse de doctorat consacré au théâtre de Garrett à la faculté de lettres de l'université de Lisbonne en 1944, devenue enseignante dans cette université, elle en sera radiée pour des raisons politiques.

3 Teresa Rita Lopes souligne « certaines caractéristiques essentielles des monologues dramatiques » dans quelques poèmes de Miguel Torga ; elle considère même (peut-être de façon un peu rapide) que « certains poèmes et contes sont plus théâtralisables que les pièces de théâtre désignées. » (Lopes, 1993 : 47)

qu'universel et porte un nouvel éclairage sur une écriture dramatique que l'on découvre à soubassements ; extrêmement profonde, elle se différencie du style théâtral de son époque d'écriture tout en maintenant une étonnante contemporanéité. Le dialogue avec ce théâtre nous semblant trop restreint, inassouvi, nous avons souhaité le reprendre selon la méthodologie de Michel Vinaver (Vinaver, 1993) afin d'y aborder, au plus près, la parole théâtrale et d'en envisager de nouvelles réverbérations. Cette méthode d'analyse (complétée par d'autres approches théoriques du dialogue théâtral) tient compte de la spécificité du texte de théâtre et permet de saisir les modes de fonctionnement propres à cette catégorie d'ouvrage. Après une « lecture moléculaire »⁴, suivie d'une « lecture d'ensemble »⁵, nous avons situé dans le contexte politique, social et théâtral de son époque, l'œuvre dramatique de cet auteur également très engagé contre le Portugal salazariste. Car l'écriture dramatique torguenne révèle de façon surprenante une dimension politique qui n'est pas immédiatement visible et qu'il faut débusquer derrière les dialogues.

4 Pouvoir ou utilité, que peut le théâtre de Torga ?

Le dossier central du numéro d'été (2015) d'un magazine de la vie théâtrale⁶ s'interrogeait : « Le théâtre peut-il changer la vie ? » ; du côté de la scène (artistes professionnels ou amateurs) ou de la salle (spectateurs aux implications diverses, y compris des enseignants et leurs élèves), les interviewés disent ce que « l'art dramatique a changé pour eux », quelle pièce a « changé » leur vie. La question du rôle (de l'utilité ?) du théâtre ou de son impact sur ceux qui le regardent ou le font tient tant de l'individuel que du collectif. Et nous avons déjà vu combien cet art est en interface avec le réel qui entoure le public (et l'interface persiste, différente, dans l'acte de lecture du texte dramatique, malgré l'isolement du lecteur et l'absence du spectacle). Questionner le pouvoir du théâtre, c'est aussi convoquer le temps, le contexte de son action ou de sa présentation ; il est bien évident que les réponses obtenues ne seront pas les mêmes selon les circonstances environnantes. Ainsi, se demander ce que pouvait, ce que peut le théâtre de Torga engage aujourd'hui à des réflexions plurivoques. Tant d'éclairages sont possibles selon l'angle d'approche adopté. Tout cela sous-tend en réalité des avis qui ont labouré un champ dont le terreau plus large part de la fameuse division entre l'art pour l'art et l'art « utilitaire ». Au Portugal, et lorsque Miguel Torga écrit (et le revoit au fil des rééditions) son théâtre, ce débat questionne d'emblée l'engagement des artistes. La

4 Ce que Michel Vinaver nomme « lecture moléculaire » est constitué d'une « lecture au ralenti » d'un extrait (fragment) du texte au plus près, forme d'approche qui est comparée au fonctionnement de la géologie ou de la biologie. Ce sont des « prélèvements observés au microscope » (Vinaver, 1993 : 11).

5 La « lecture d'ensemble » est destinée à mettre à jour le mode de fonctionnement de l'œuvre dans son entier, au-delà du fragment choisi pour la lecture au ralenti.

6 *Théâtre(s) Le magazine de la vie théâtrale*, n° 2 été 2015.

querelle entre les néo-réalistes et les « présencistes »⁷ continue encore aujourd'hui de faire couler de l'encre. Dans un pays à huis clos et où l'espoir de démocratisation de l'après victoire des Alliés était avorté, le dialogue intellectuel, artistique et politique s'est fait lui aussi en vase clos, inexorablement conditionné par des temps de censure, de surveillance et de répression dissimulée.

Torga a rapidement pris ses distances avec la revue *Presença* dont il a d'abord été proche. L'univers de ses personnages de chair ou de papier pourrait parfois évoquer certains traits des œuvres néo-réalistes lorsqu'elles ne sont pas manichéennes. Mais une certaine forme de symbolisme peut aussi y transparaitre. En réalité, on peut dire qu'il fait cavalier seul, sans chercher à être adoubé par un quelconque mouvement ou courant littéraire. Par contre il a fait entendre sa voix, a pris position publiquement contre l'État Nouveau de Salazar. Parmi ses textes saisis figure d'ailleurs *Sinfonia* (saisie et interdite en avril 1956), pièce qu'il ne rééditera pas et on peut considérer qu'il s'agit là d'un effet définitif et *a posteriori* de la censure salazariste. Toute son œuvre appelle à la liberté de pensée et de création. Sa prise de position peut être très explicite quand il évoque l'atmosphère politique qui était devenue irrespirable, étouffait toutes les indépendances et décourageait les plus fortes déterminations, ce qui « avait transformé la nation en un espace de terreur, où le silence prenait corps dans le cachet de la censure, et où ceux qui ne se résignaient pas suffoquaient dans le cauchemar latent de la police secrète » (Torga, 1999 : 360).

Et il indique que « l'orchestration de la vérité officielle, obtenue par l'intermédiaire des différents moyens de communication au service du pouvoir, avait achevé de détruire dans les esprits le sens critique » (Torga, 1999 : 360). Tout en soulignant avec acuité les conséquences de la situation dictatoriale, Miguel Torga met en évidence la déflagration prévisible et les effets à long terme d'une telle situation qui a duré près d'un demi-siècle. Les auteurs ont dû écrire à mots couverts, ont dû trouver des subterfuges, ont dû user de la métaphore pour braver les interdits.

5 Une parole à échos multiples

Les dialogues du théâtre torguen sont porteurs de temps et de vies subissant ce cadre. « Comment l'art dramatique permet de se révéler, de se surprendre, d'être libre », se demandait-on encore dans le numéro de *Théâtres* de l'été 2015. Qu'a permis, que permet le théâtre de Miguel Torga ? Que nous dit-il de son époque, de son ressenti sur elle ? Que nous dit-il sur notre présent ? La parole des personnages, sous couvert de dialogues d'apparence simple, est porteuse de

⁷ Le sujet de l'engagement politique en littérature (et plus globalement celui des artistes) fut matière à affrontement entre deux courants littéraires: le groupe d'artistes liés à la revue *Presença*, identifiés comme promoteurs de l'art pour l'art et celui du néo-réalisme dont les auteurs, souvent sympathisants ou membres du PCP et pour qui l'écriture était une arme de combat pour s'opposer au pouvoir en place. Tableau d'ailleurs un peu simpliste et dont la réalité est bien plus diversifiée. Les néo-réalistes s'inscrivent dans un mouvement qui dépasse les frontières portugaises et qui sera amplifié en réaction à la Guerre civile espagnole (Besse, 2006).

soubassements et de résonances qui font écho au caractère tragique irrémédiable dont on ne peut se départir. C'est la « chambre d'écho traversée par la rumeur du monde » (Baillet, 2005 : 28), le monde étant ici le « local moins les murs » (Torga, 1986) qui se multiplie dans la voix des énonciateurs, en réverbération, appelant de prime abord à des sens insoupçonnés. Derrière une apparence conventionnelle, apparaît un/des sens qui ne se révèlent pas d'emblée mais par croisement, par mise en lien. Il n'y a pas de démonstration directe, pourtant les mots sont porteurs du pouvoir que le contexte politique, social et culturel impose au devenir de ces êtres qui cherchent malgré tout à détricoter l'engrenage qui les enferme. C'est comme une contamination dont aucun ne parvient à se sauver. Il se crée ainsi comme une chambre de résonance à plusieurs filtres selon les grilles de lecture, une polyphonie de voix qui ouvre le dialogue vers plusieurs interprétations. En permanence, même pendant les moments les plus anodins, plane une angoisse, un doute, comme une petite musique de fond qui entraîne vers le questionnement de l'apparence dont on ne peut se satisfaire. Les destinées présentées par Torga, dans un contexte qui promeut l'identique, s'expriment en tissant des mailles qui font appel à l'altérité. Elles sont prédestinées par une situation, une histoire qu'elles citent (y compris les mythes identitaires portugais, *Encoberto*, *Saudade*...) mais ne sont pas totalement résignées ; et si elles ne trouvent pas de solution au tragique qui les conditionne, elles formulent cependant le besoin d'autres chemins. Les dialogues et les destinées sont aussi plus directement tragiques par la présence de la mort dans chacune des pièces, celle provoquée par des situations imposées mais aussi celle de la mort auto infligée ; le suicide de Rosa dans *Mar* est un événement dramatique qui vient encore pointer une écriture contrevenante quant aux préceptes de l'État Nouveau : le suicide était un sujet tabou et les censeurs très vigilants en la matière. Formuler un tel acte était déjà une forme de dissidence.

Les échos multiples de l'écriture dramatique torquienne rendent audible et visible ce que le pouvoir dictatorial voulait dissimuler. Mais peut-on considérer que 41 ans de démocratie auront résorbé les effets de 48 ans d'un conditionnement complexe et insidieux sur une population qui doit passer de l'écoute du monologue à la pratique du dialogue à partir du 25 avril 1974 ? Elle est longue, la tâche qui consiste à revenir sur cet espace-temps-là, car elle concerne ce que Georges Vigarello appelle « sentiment de soi » (Vigarello, 2014)⁸ tout comme la perception du corps physique et du corps social dont l'aujourd'hui est aussi constitué de l'hier. La parole des personnages du théâtre de Miguel Torga éclaire l'obscurité d'un passé récent qui se reflète sur le présent, elle dévoile les liens complexes entre conscience corporelle et exploration de l'intime. Le théâtre, en permettant le passage du texte dans le corps de l'acteur pose la question du rapport du

⁸ Le travail proposé par Georges Vigarello et son groupe de recherches, entre anthropologie, philosophie et histoire culturelle peut permettre de « détricoter » les effets du dispositif dictatorial et ses vestiges sur le corps physique et social, en attirant l'attention sur les marques entre l'intime, le ressenti et le visible.

visible à l'invisible, du sensible au non-sensible. Espace d'interrogation quant à la fondation de sens hors de la sensation, quant au voyage du sens vers le corps. « Lieu d'une limite, d'un passage : d'un passage à la limite, où s'ouvre la question du rapport du corps à son autre [...]. L'espace de l'activité théâtrale est l'espace de l'ouverture du physique à son autre actif et absent : espace, on l'a compris, de la question métaphysique elle-même » (Guénoun, 1998 : 37).

C'est ce passage et ce questionnement que permet aujourd'hui le théâtre de Miguel Torga. Et une nouvelle approche de l'écriture dramatique torguienne permet d'ouvrir le débat sur la nécessité de revenir sur les catalogues établis dans les pays de situation dite post-dictatoriale.

Références Bibliographiques

- ALEGRE, M., [2000]. « O Rosto de Viriato », in ROCHA, C., *Miguel Torga fotobiografia*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, Lda., p. 11-20.
- BADIOU, A., (avec TRUONG, Nicolas), [2013]. *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion, Collection Café Voltaire.
- BAILLET, F., [2005]. « L'hétérogénéité », in RYNGAERT J. P. (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, p. 26-30.
- BAILLY, J. C., [Mars 1997]. « Le théâtre, un art ancré dans l'histoire », *Le Monde diplomatique*, Hors-série, « Culture idéologie et société », p. 92-94.
- BESSE, M. G., [2006]. *Littérature portugaise*. Aix-en-Provence, Compagnie des éditions de la Lesse, Edisud.
- CORMANN, E., [2003]. *À quoi sert le théâtre ?* Articles et conférences 1987-2003, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- DELILLE, M. G. (Coord. et pref.), [1991]. *Do pobre B.B. em Portugal : aspectos da recepção de Bertold Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro, Estante.
- DOS SANTOS, G., [1998]. « Théâtre et censure dans le Portugal du XX^e siècle, 1933-1968 : la censure salazariste, ses procédés et ses effets », *Censure et littérature dans les pays de langues romanes, Cahiers du LIRA*, Rennes, Université Rennes 2, p.91-99.
- DOS SANTOS, G., [2001]. « Teatro possível e impossível durante o salazarismo », in *Estudos do século XX, « Estéticas do século »* (CEIS 20 – Centro de Estudos interdisciplinares do século XX, Universidade de Coimbra), Coimbra, Quarteto, p. 99-117.
- DOS SANTOS, G., [2002]. *Le spectacle dénaturé, le théâtre portugais sous le règne de Salazar 1933-1968*, Paris, CNRS éditions.
- DOS SANTOS, G., [2005]. « Du corps physique au corps social ; les conditionnements du théâtre portugais au XX^e siècle », *Crisol*, n° 9. Publication du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Paris X – Nanterre, pp.129-138.

DOS SANTOS, G., [2006/1 – janvier]. « La scène sous surveillance », in *Ethnologie française*, « De la censure à l'autocensure », XXXVI, pp. 11-17.

DOS SANTOS, G., [2014]. *Le dialogue inassouvi* : Essai d'analyse de l'écriture dramatique de Miguel Torga, Vol. II inédit du dossier d'habilitation à diriger des recherches, soutenu le 21 novembre 2014 à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense.

GUENOUN, D., [1997, 3^e éd. 2006]. *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé.

LEHMANN, H.-T., [1986]. « L'échec de la mimésis », *L'Art du théâtre*, n° 4, « Haine du théâtre », Arles, p. 55-62.

LOPES, T. R., [1993]. *Miguel Torga Ofícios a um "Deus de terra"*, Lisbonne, Edições Asa.

MOUTSOPOULOS, E. A., [1986]. « La critique platonicienne du théâtre », *L'Art du théâtre*, n° 4, « Haine du théâtre », Arles, p. 63-72.

NUNES, R., [2007]. *Miguel Torga e a PIDE. A repressão e os escritores no Estado Novo*, Coimbra, Minerva.

RYNGAERT, J.-P. (dir.), [2005]. *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers.

TERTULLIEN, *Les spectacles (De spectaculis)*, Introduction, texte critique, traduction et commentaire de Marie Turcan (Sources chrétiennes 332), [1986]. Paris, Les Éditions du Cerf.

TORGA, M., [1999]. *La création du monde*, Présentation par Daniel-Henri Pageaux, traduction par Claire Cayron, Paris, Flammarion.

TORGA, M., [2001]. *Teatro*, Lisbonne, 1^{re} édition conjointe, Publicações Dom Quixote.

TORGA, M., [1986]. *L'universel, c'est le local moins les murs*, Traduction par Claire Cayron, Bordeaux, William Blake and co. Barnabooth Edit.

VINAVER, M., (sous la direction), [1993]. *Écritures dramatiques essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud (Babel).