

COLECCIÓN TRACES **2**



LE DRAMATURGE EN HISTORIEN

Juan Mayorga

Traduit du français par Aránzazu Sarría Buil



Post:Metropolis
(Lo que queda) después de

www.postmetropolis.com



Postmetropolis Editorial

www.postmetropolis.com

Noviembre 2016

Edición técnica: Miguel Ángel Gil Escribano

Cubierta: Nicolás Sánchez-Garrido Ruiz de Lobera

Traducción del castellano: Aránzazu Sarría Buil

Referencia electrónica:

Juan Mayorga, *Le dramaturge en historien*, Madrid, Postmetropolis Editorial, 2016.

Puesto en línea el 20 de noviembre de 2016.

<<http://www.postmetropolis.com>>.

Ici, j'entends par théâtre historique ces pièces dramatiques qui, lors de leur création, proposent de représenter un temps du passé pour son auteur, que celui-ci soit un écrivain (Buero, par exemple) ou un metteur en scène-dramaturge (Kantor, par exemple). La représentation théâtrale n'est en principe, qu'une forme de représentation du passé; mais il s'agit d'une forme de représentation qui a, à mon sens, une valeur singulière.

Tout d'abord, le théâtre fut probablement la première façon de faire de l'histoire. Avant qu'il n'y ait eu de l'écriture, voire de la parole, l'homme utilisa le théâtre pour partager son expérience. Probablement, le premier homme qui vit le feu mima sa rencontre avec celui-ci pour en rendre compte aux autres hommes. En ce sens, le théâtre fut le premier moyen trouvé par l'homme pour représenter son passé.

D'autre part, le théâtre, depuis ses origines en tant qu'expression émanant d'une assemblée —et donc, politique— a proposé des images du passé qui ont nourri ce que —moyennant une formule actuelle et polémique, je l'emploie de manière délibérée au pluriel— nous pouvons nommer les "mémoires collectives". Cela fut, de fait, l'une des missions de ce que l'on appelle théâtre national dans l'Espagne du Siècle d'Or —pensons, par exemple, à la manière dont Lope représente en Fuente Ovejuna la victoire de l'État absolutiste moderne sur le féodalisme résiduel—. En ce sens, le théâtre doit être pris en compte dans le débat à propos de ces mémoires collectives dont l'existence est pour qui connaît l'histoire du théâtre difficile à nier ou de réduire à des approches organicistes de la société.

En troisième lieu, aucun autre moyen n'effectue la mise au présent du passé de manière si intense que le fait le théâtre dans lequel des personnes d'un autre temps sont incarnées —réincarnées— par des personnes d'aujourd'hui. En se servant de manière abusive de la terminologie ortéguienne, on peut dire que dans le théâtre historique a lieu une fantasmagorie au carré. Comme chacun sait, dans *Idea del teatro* Ortega s'étonne avec l'étonnement du philosophe, de la disparition de l'acteur —qui devient transparent— pour que le personnage s'imprègne de la réalité, de visibilité. Une telle transfiguration, fondement même du théâtre, est abyssale dans le théâtre historique où le personnage représenté n'est pas une créature de l'imagination mais une personne d'un autre temps. L'acteur disparaît pour laisser voir un homme qui fut et qui est à nouveau pendant la représentation.

Selon moi, cette annulation du temps et de la mort représente une idée extrême: nous sommes contemporains de tous les hommes. Au-delà de la condition historique, il y a la condition humaine, l'Humanité. Le théâtre historique —même celui qui a une vocation plus historiciste— est une victoire —paradoxe— sur l'approche historiciste de l'être humain selon laquelle celui-ci se trouve enfermé dans son époque historique dont il est le produit. Parce que la condition qui rend possible le théâtre historique n'est pas ce qui différencie un temps d'un autre temps, mais ce qui traverse le temps et permet de considérer comme contemporain l'homme d'un autre temps. A travers des pièces comme *Mère Courage et ses enfants* ou *La vie de Galilée*, Brecht chercha à faire réfléchir ses spectateurs sur les conditions historiques de la vie humaine à une époque et il chercha aussi à les rendre conscients de leur propre historicité; même ces pièces ne sont lues ou mises en scène que parce que des hommes d'aujourd'hui se reconnaissent dans ces personnages qui représentent des personnes historiques.

Puisque, comme il a déjà été dit, le théâtre fut le premier moyen dont l'homme s'est servi pour accumuler des expériences et les partager, il n'y a rien de surprenant dans le fait de l'existence d'un théâtre historique. À ce propos, dans l'œuvre dramatique la plus ancienne que nous conservons, *Les Perses*, Eschyle confrontait ses spectateurs à un événement du passé : la guerre entre les Grecs et les Perses. Une guerre que d'ailleurs Eschyle choisit de raconter du côté des vaincus. *Les Perses* renvoie à un espace et à un temps définis, mais elle n'est pas moins universelle que les œuvres eschyléennes à thème mythique. Son sujet est le châtimeur que subissent les êtres humains à cause d'un orgueil qui les conduit à méconnaître leurs limites. Cette thématique

dépasse l'événement concret de cette guerre-là. Dans *Les Perses* apparaît ainsi la caractéristique majeure du théâtre historique, à savoir la découverte de l'universel dans le particulier.

Comme on le sait, dans la section neuvième de sa *Poétique*, Aristote fait déjà une distinction entre le poète et l'historien, en considérant que si l'historien s'occupe du particulier (ce qui a eu lieu), le poète aborde l'universel (ce qui pourrait avoir lieu). Selon Aristote, ce traitement de l'universel place le poète aux côtés du philosophe et au-dessus de l'historien. Aristote n'aborde pas le théâtre historique, mais il nous offre une dichotomie utile pour réfléchir à son sujet. Il en va de même pour la mission du théâtre historique qui est de dépasser l'opposition entre le particulier et l'universel: chercher l'universel dans le particulier.

Cette quête de l'universel peut exiger que le poète renonce à la fidélité du document, ce à quoi l'historien est contraint. Le poète ne se doit pas d'être fidèle au document mais à l'Humanité. A l'Humanité toute entière : aux hommes du passé, à ceux du présent et à ceux du futur. C'est devant eux tous que l'auteur de théâtre classique est responsable. Comme le fut Eschyle au moment d'écrire *Les Perses*.

Dans un passage inoubliable des *Perses*, l'Ombre du Roi défunt Darius apparaît pour expliquer au peuple perse la cause de son malheur : “ L'orgueil en fleur a pour fruit des épis de crime dont on n'en-grange, aux moissons, que des pleurs ”. Darius conseille à son peuple, mais aussi aux spectateurs, qu'un orgueil démesuré n'offense plus jamais les dieux. Avec ces paroles par lesquels il dégage un enseignement universel d'un épisode historique —la défaite de l'armée commandée par son fils Xerxès dans la bataille de Salamine—, Darius expose de manière implicite le sens du théâtre historique, genre dont *Les Perses* est le premier exemple.

Une autoréflexion semblable du théâtre historique se trouve dans la première scène du troisième acte de *Jules César* (Julius Caesar) de Shakespeare. Cassius dit: “Combien de siècles lointains verront représenter cette grande scène, notre œuvre, dans des Etats à naître, et dans des accents encore inconnus!”. Ce à quoi Brutus répond: “Que de fois on verra le simulacre sanglant de ce César que voilà gisant sur le piédestal de Pompée, au niveau de la poussière!”. Cassius complète le dialogue en prédisant l'enseignement que des nombreux spectateurs retireront tout au long des temps de la tragédie shakespearienne: “Chaque fois que cela se verra, on dira de notre groupe: Voilà les hommes qui donnèrent la liberté à leur pays !”.

Une réflexion sur l'intérêt de représenter le passé sous-tend aussi le discours du Témoin n°3 de *L'instruction* de Peter Weiss. Ce personnage, après avoir rendu compte des horreurs auxquelles il a assisté dans un camp de concentration, affirme que, si le socle culturel qui a conduit à l'holocauste ne disparaît pas, "il est possible que des millions de gens/subissent encore une fois sans réagir leur anéantissement/et que cet anéantissement dépassera de loin en efficacité/les vieilles méthodes".

A travers Darius des Perses, Cassius de Jules César et le Témoin n°3 de *L'instruction*, le théâtre historique médite sur lui-même et se rend conscient de son propre sens. A travers ces personnages, le théâtre historique affirme que la représentation d'une époque peut être précieuse pour les hommes d'une autre époque. Cette conviction est implicite de diverses façons dans *Le Soulier de satin* de Claudel, *Caligula* de Camus, *Ay*, *Carmela* de Sanchis Sinisterra et dans toutes les œuvres —majeures ou mineures— qui ont choisi le passé en tant que matière à partir de laquelle faire du théâtre.

Chacune de ces œuvres, en construisant une certaine image du passé, nous offre aussi une représentation du temps dans lequel elle a été conçue. Parce que le théâtre historique dit toujours davantage sur l'époque qui le produit que sur l'époque qu'il représente. Il dit, notamment, des désirs et des peurs de l'époque qui le met en scène. Ces désirs et ces peurs déterminent qu'un présent s'ouvre sur un passé et pas sur un autre; qu'un passé soit vu depuis une certaine perspective et non pas depuis une autre. Ce passé-là avait attendu cette actualité. Il a fait un envoi vers elle et celle-ci le saisit. C'est pourquoi autour du théâtre historique apparaissent des questions qui devraient intéresser pas seulement le passionné de théâtre: Pourquoi telle époque se sent concernée par un passé précis? Pourquoi une époque se sent interpellée par une autre, et évoquée par elle? Quelles images du passé nous offre la scène contemporaine et quelles sont les exclues? Que nous disent ces images du passé à propos de notre actualité? L'histoire du théâtre historique est une histoire de notre Humanité, et le théâtre historique que produit notre époque est une représentation de celle-ci.

Parfois une pièce de théâtre historique survit aux circonstances de sa création et, en représentant un temps et un espace, peut les transcender, comme elle transcende le temps et l'espace de son auteur. Lorsque cela arrive, la pièce de théâtre historique devient un nœud fait de trois temps: le passé représenté, le présent que produit cette représentation et chaque futur qu'actualise cette représentation.

En effet, à chaque mise en scène des Perses se croissent le temps qu'Eschyle représenta, le temps dans lequel Eschyle écrivit et le temps de cette mise en scène précise. Il n'est pas surprenant que Les Perses soit de retour dans des moments où les tambours de la guerre résonnent afin d'accorder à nouveau la parole à un Darius qui prévient contre les généraux arrogants. C'est ce qui s'est passé lors de la mise en scène de Peter Sellars, créée en gardant un œil fixé sur la première Guerre du Golfe.

Fuente Ovejuna qui représente quelques jours de l'Espagne du xv^{ème} siècle est écrite au xvii^{ème} siècle pour exalter la monarchie absolue, elle est remise en scène à maintes reprises en tant qu'expression paradigmatique de la rébellion populaire contre l'abus de l'autorité. À ce que nous savons, ce fut l'esprit de l'adaptation de la pièce par Lorca pour La Barraca pendant la Deuxième République. Dans l'Union Soviétique — dès les premières journées révolutionnaires —, elle fut invariablement interprétée comme une œuvre de protestation. Enfin, il convient de remarquer que les mises en scènes du xx^{ème} siècle ont privilégié l'interprétation révolutionnaire d'une pièce qui est tout à fait en accord avec l'orthodoxie sociopolitique du seizième siècle, défenseur d'un système où le pouvoir monarchique bénéficie du droit divin, en restant le garant de la justice et de l'harmonie sociale face à l'injustice et le chaos.

C'est aussi en accord avec cette orthodoxie que Calderón écrit El tuzaní de la Alpujarra, où il propose une représentation de la guerre des Alpujarras. Ce qui donne à réfléchir c'est que le conservateur Calderón, un demi-siècle après ce conflit, inégal et sanglant, le présente comme une guerre civile entre des Espagnols au cours de laquelle une minorité morisque est forcée de se lever pour défendre son honneur dans un soulèvement presque suicidaire. Ce qui donne à réfléchir c'est le choix de Calderón en faveur d'un morisque héroïque comme protagoniste de la pièce, en même temps que presque tous les personnages de sang africain sont vus par le dramaturge avec une sympathie évidente. Ce qui donne à réfléchir c'est qu'elle que soit l'intention de son auteur, la capacité de la pièce à provoquer un regard critique sur une Espagne homogénéisée à force de guerres et de décrets d'expulsion. Ce qui donne à réfléchir, finalement, c'est que cette pièce, si longtemps oubliée, soit de retour sur nos scènes — avec le titre Aimer par-delà la mort — en ces jours qui ressemblent, pour certains, à ceux des guerres de religion.

À coup sûr, Shakespeare est d'habitude moins clair que Lope et Calderón, lorsqu'il s'agit de laisser transparaître le regard qu'il porte sur sa propre époque. Il y a un grand nombre de spéculations autour

des correspondances entre Jules César et les conflits politiques de l'ère élisabéthaine. Il est plus facile d'identifier les sujets qui ont suscité l'intérêt de sociétés différentes, et qui les ont conduites à dialoguer avec cette œuvre et, à travers elle, à examiner leur propre politique: les mécanismes de la conspiration, le débat autour de la violence politique, la légitimité du tyrannicide, la dégénération de la démocratie en démagogie... En lisant Shakespeare nous sommes sur le point de donner raison à Bloom qui lui attribue l'invention de l'humain.

Nathan le Sage est une représentation de la Jérusalem des Croisades, mais aussi, de manière implicite, de l'Europe des Lumières. Lessing, qui considérait le théâtre comme une chaire d'où pouvoir éduquer, construit une œuvre qui reflète comme aucune autre l'optimisme des Lumières, ainsi que sa naïveté. Par conséquent, chaque mise en scène de Nathan le Sage est un commentaire —apologétique ou critique— du projet des Lumières. Dans la Jérusalem de Lessing se rencontrent des hommes des trois grandes religions monothéistes, et bien qu'ils se regardent au début avec méfiance, ils finissent par se reconnaître en tant que membres de la famille humaine. Ainsi, espérait Lessing, les spectateurs devraient fraterniser, au-delà des traditions religieuses ou culturelles auxquelles ils appartenaient.

La mort de Danton, considérée par Szondi comme la tragédie de la révolution, est indissociable de l'instable conjoncture politique à laquelle participa Büchner. Cependant, la continuité de cette pièce écrite par un jeune agitateur est assurée par la précision avec laquelle il démontre comment le fait d'identifier et d'éliminer des contrerévolutionnaires devient fatalement l'acte révolutionnaire par excellence. La Révolution décrite par Büchner est un procès dans le sens kafkaïen, avec des accusés qui ne peuvent pas prouver leur innocence face à une loi qui identifiée au pouvoir, rend coupable l'impuissant. L'exécution publique, exemplaire, des ennemis du peuple —ennemis de l'Humanité— est l'apothéose d'un mouvement qui ne doit pas s'arrêter et qui forcément atteindra ceux qui l'ont déclenché.

La chasse aux contrerévolutionnaires dans La mort de Danton a d'étroites correspondances avec la chasse aux sorcières de Les sorcières de Salem de Miller. Il s'agit d'une représentation du Salem de 1692. Elle est aussi une représentation des États-Unis de la Guerre Froide. Dans cet ouvrage Miller se sert d'un temps passé pour représenter le sien, créant la distance nécessaire pour souligner les traits les plus marquants de son époque, peut-être de façon comparable à celle de Corneille dans Le Cid ou celle de Buero dans Un rêveur pour un peuple.

Miller a expliqué qu'en cherchant à donner une forme théâtrale à l'atmosphère dominée par le sénateur McCarthy et sa Commission sur les Affaires Anti-américaines, au lieu de mettre en scène certains des cas de persécution de sa propre époque, il a choisi de dramatiser la chasse aux sorcières qui avait eu lieu deux siècles et demi auparavant à Salem. Au-delà de l'intention de Miller, sa pièce a été l'objet de mises en scène dans des sociétés dans le monde entier où, à cause de raisons les plus diverses, des êtres humains ont été stigmatisés comme sorcières.

L'instruction de Weiss ou *Les cannibales de Tabori*, comme d'autres pièces du théâtre de l'Holocauste, proposent une représentation de celui-ci, mais aussi une réflexion sur la possibilité même de la dite représentation. En général, le théâtre de la Shoah — depuis *La Femme juive* de Brecht — mérite un chapitre à part dans l'étude du théâtre historique. Tout d'abord, parce qu'il a été capable de nous présenter le Lager (camp de concentration) comme un microcosme. Ensuite, parce qu'il a généré le débat le plus sérieux autour des limites — esthétiques et morales — de la représentation du passé. Ce débat doit être reconnu par sa tentative de faire du théâtre une sorte d'arche de Noé capable de sauver ce qui a été sacrifié par l'Histoire, et par sa prétention à parler au nom des victimes.

Chacune des œuvres mentionnées, de la même manière que chaque pièce du théâtre historique, propose un rendez-vous avec le passé. Ce rendez-vous peut être doux ou amer, confortable ou gênant, sûr ou risqué. Pour vivre, les individus et les sociétés ont besoin de l'oubli. Comme si — c'était la conviction de Nietzsche — un excès de mémoire pouvait être aussi dangereux que son contraire. L'Histoire, avant d'être une affaire de connaissance, est une affaire de vie. Plus que de répondre à un problème de la raison pure, elle répond à un problème de la raison pratique. La prétention d'écrire une Histoire déconnectée des intérêts actuels, une Histoire capable d'exposer le passé "tel qu'il fut", est d'une naïveté dangereuse. De la même manière qu'il est naïf et dangereux d'aspirer à un théâtre historique désintéressé. Le théâtre historique est toujours un théâtre politique. En ouvrant la scène à un passé et pas à un autre, en l'observant depuis une perspective et pas depuis une autre, le théâtre intervient dans l'actualité. Et aussi parce qu'il contribue à configurer l'auto compréhension de son époque et, par conséquent, il pousse le futur de son époque vers une certaine direction.

Il y a un théâtre historique réconfortant qui présente le passé comme une marche dans l'ascension vers l'actualité. Ce théâtre est utile au récit historique qui s'organise autour de l'idée de progrès. En

accord avec ce récit, chaque passé, ainsi que notre actualité, est un moment d'une ascension irréversible. Conformément à tel discours évolutionniste, la promesse du bonheur futur justifie aussi bien la douleur du passé que la douleur présente. Ce théâtre veut nous convaincre que nous vivons dans le meilleur des mondes.

Il y a un théâtre historique du mécontentement qui représente le passé comme un paradis perdu, comme cette patrie-là sans contradictions dont le soi-disant progrès nous éloigne. Ce théâtre exprime, plutôt que de la nostalgie de jadis, une répugnance face au présent.

Il y a un théâtre historique stupéfiant qui fait du passé un lieu alternatif à la dure réalité, un espace pour l'évasion imaginaire. En rentrant dans un temps étrange, le spectateur échappe lui au sien.

Il y a un théâtre historique narcissique qui met le présent en accord avec un passé glorieux. L'actualité est perçue, par exemple, comme une Rome restaurée. Les échecs du présent cesseront de se voir à la lumière auratique que projette ce magnifique passé. Ce qui est laid cessera de l'être une fois recouvert du reflet de ce qui est beau.

Et il y a, bien entendu, un théâtre naïf qui se vante d'aller au-delà de toute prétention, un théâtre qui se réclame comme le miroir de l'histoire. Le dramaturge de ce théâtre prétendument objectif obéit au même principe que celui de l'historien académique: la fidélité aux preuves documentaires. Le cumul de références documentées crée une certaine illusion d'objectivité. L'ouvrage semble reconstruire un passé. Le spectateur peut avoir l'expérience qu'il a été déplacé à cette époque-là. Il peut croire qui est en train de contempler directement cette époque-là.

Cependant, le meilleur théâtre historique ne place pas le spectateur dans le point de vue du témoin présentiel. Car ce qui est important n'est pas ce que cette époque-là connaissait d'elle-même, ce qui est important c'est ce que cette époque-là ne pouvait pas en savoir encore sur elle-même et que seulement le temps a révélé.

D'ailleurs, ce théâtre qui se considère neutre ne cesse pas non plus d'être animé par une intention qui le pousse à choisir un passé au détriment d'un autre, une perspective plutôt qu'une autre. Depuis cette perspective choisie de manière intéressée, ce théâtre reconstruit des modalités de parole, des gestes, des mentalités... Il consacre ce qu'il trouve de mieux dans ses énergies à revitaliser la matière morte. Dans ces pires versions, il est l'équivalent scénique du musée de cire. Mais même dans ces meilleures versions, ce théâtre ne révèle-t-il rien qui n'était déjà évident au préalable dans les documents dont il se sert. Il

n'est rien d'autre qu'une illustration scénique de ceux-ci. Un théâtre de l'information.

Le contenu informatif est ce qu'il a de moins important dans n'importe quelle forme artistique; il l'est aussi dans le théâtre artistique. Une pièce de théâtre réussie n'est pas celle qui parvient à transmettre une information au spectateur. Pièce de théâtre réussie est celle dont le spectateur en fait une expérience.

Cela ne veut pas dire que l'on ne peut pas demander des comptes au dramaturge. Le dramaturge peut souhaiter ne pas se soustraire aux contraintes qui restreignent la tâche de l'historien académique; il peut décider de présenter sur la scène des événements jamais produits, d'unir des personnes qui ne se sont jamais connues, de fusionner des espaces distants, d'altérer l'ordre dans lequel les faits se sont passés... Cependant, dans la mesure où il participe à la construction du passé et, à travers elle, à la construction du présent, l'auteur de théâtre historique a une responsabilité. Partant de cette responsabilité il doit prendre une décision : quelle sera la forme du rapport de son œuvre avec l'image hégémonique du passé que détient son époque.

Cette décision est, tout d'abord, technique. Les personnages, les actions, les espaces et les temps historiques précisent des stratégies de construction spécifiques, puisque d'une certaine manière, ils sont préconstruits dans l'imaginaire du spectateur, bien que de manière différente pour chaque spectateur. Cela pose pour le dramaturge la question essentielle sur ce qu'il convient de considérer comme connu et ce qu'il convient de construire sur scène. Il y a des pièces difficiles à comprendre pour un spectateur non instruit sur l'époque qui est abordée. D'autres consacrent de nombreuses ressources à présenter ce qui était connu au préalable par presque tout le monde. A cause des raisons opposées, les unes et les autres peuvent provoquer le désintérêt de leurs destinataires.

Mais encore plus important que l'aspect technique c'est l'aspect moral de la décision dont on parle. Ce qui est essentiel est de savoir si une pièce renforce l'image avec laquelle le présent maîtrise le passé ou bien, si elle la déstabilise. Si elle confirme les convictions du spectateur ou si elle les remet en cause. Si elle adhère aux préjugés ou si elle les démantèle. Si elle choisit la perspective hégémonique ou celle qui rend visible ce qui jusqu'à présent était resté dans l'oubli. Si elle s'adresse au spectateur le plus paresseux ou à celui qui a une plus grande capacité à s'étonner. Si elle parvient, sans tomber dans l'arbitraire, à présenter

le passé à contrecourant, en attaquant le spectateur confiant, en le mettant en danger.

Il y a un théâtre historique muséographique qui montre le passé dans des vitrines; enfermé dans une cage, incapable de sauter sur nous, définitivement conquis et clos. Il y a un autre théâtre qui montre le passé comme un temps indompté qui menace la sécurité du présent.

Il y a un théâtre historique critique qui rend visible les blessures du passé que l'actualité n'a pas su fermer. Il fait résonner le silence des vaincus, qui sont restés en marge de toute tradition. Au lieu de mettre en scène un passé qui reconforte le présent, qui le confirme dans ses clichés, il invoque un passé qui lui pose des questions gênantes.

Le passé n'est pas un terrain stable sur lequel nous avançons vers l'avenir. Le passé, nous sommes en train de le faire à chaque instant. A tout moment il est possible de regarder en arrière d'une manière nouvelle. D'accorder de l'importance à des faits qui nous paraissaient insignifiants ou de les contempler depuis une perspective dans laquelle nous n'avions jamais pu nous placer avant. A tout moment nous décidons par quels faits nous nous sentons concernés, dans quelles traditions nous nous reconnaissons. Le passé est imprévisible. Il est devant nous aussi ouvert que l'avenir.

Il sera toujours possible de représenter de manière nouvelle la mort de César. Il sera toujours possible de tirer d'elle une nouvelle expérience. Il sera toujours possible de contempler cette mort avec étonnement. Comme si elle n'avait jamais été vue auparavant. Cela est à mon sens, la mission du théâtre historique: permettre de regarder avec étonnement ce qui a été déjà vu, de regarder ce qui est vieux avec des yeux neufs.

Le meilleur théâtre historique ouvre le passé. Et, en ouvrant le passé il ouvre le présent.

Parce que le théâtre historique dit toujours davantage sur l'époque qui le produit que sur l'époque qu'il représente. Il dit, notamment, des désirs et des peurs de l'époque qui le met en scène. Ces désirs et ces peurs déterminent qu'un présent s'ouvre sur un passé et pas sur un autre; qu'un passé soit vu depuis une certaine perspective et non pas depuis une autre. Ce passé-là avait attendu cette actualité. Il a fait un envoi vers elle et celle-ci le saisit.

C'est pourquoi autour du théâtre historique apparaissent des questions qui devraient intéresser pas seulement le passionné de théâtre: Pourquoi telle époque se sent concernée par un passé précis? Pourquoi une époque se sent interpellée par une autre, et évoquée par elle? Quelles images du passé nous offre la scène contemporaine et quelles sont les exclues? Que nous disent ces images du passé à propos de notre actualité? L'histoire du théâtre historique est une histoire de notre Humanité, et le théâtre historique que produit notre époque est une représentation de celle-ci.

Juan Mayorga, né à Madrid en 1965, est un des dramaturges espagnols le plus connu de sa génération. Il gagna plusieurs prix en Espagne dont le plus remarquable qui est le prix national de théâtre en Espagne qu'il reçut en 2007. Ses travaux ont été traduits dans de nombreuses langues et ils ont été joués partout dans le monde, parmi eux *Women on the Ledge*, *Love Letters to Stalin* and *Way to Heaven (Himmelweg)*. Il adapta des versions de comédies classique pour le public espagnol comme par exemple l'œuvre d'Ibsen *An Enemy of the People* ou encore l'œuvre de Shakespeare *King Lear*. Professeur en dramaturgie, histoire de la pensée et sociologie à l'Ecole Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, Mayorga a fait une thèse de doctorat sur la pensée philosophique de Walter Benjamin dont la philosophie a eu une influence de taille sur sa définition, sa réflexion et sa pratique du « théâtre politique », et dans laquelle cet essai bref et clair est construit.