



JEUX DANGEREUX DANS LE THEATRE DE CARLOS DENIS MOLINA?

Cécile Braillon-Chantraine

► To cite this version:

Cécile Braillon-Chantraine. JEUX DANGEREUX DANS LE THEATRE DE CARLOS DENIS MOLINA?. Anne Gimbert, Lorenzo Lorenzo Martin. Le jeu, Ordre et Liberté, CENOMANE, 2014, 978-2-916329-64-2. hal-01425318

HAL Id: hal-01425318

<https://hal.science/hal-01425318>

Submitted on 3 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

JEUX DANGEREUX DANS LE THEATRE DE CARLOS
DENIS MOLINA ?

CHANTRAINE BRAILLON Cécile

*Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis -
CECILLE EA 4074*

De par son hyper réflexivité, l'œuvre dramatique de l'écrivain uruguayen Carlos Denis Molina (1916-1983) constitue un témoignage des pratiques théâtrales de son époque et des mutations socio-économiques que traverse son pays, l'Uruguay, au cours du vingtième siècle. Le procédé méta théâtral du jeu, mettant en scène des

personnages en train de se divertir et de jouer un rôle, est présent dans plusieurs de ses pièces, à chaque étape de sa production dramatique, et débouche de façon systématique sur un dénouement tragique dans un *modus operandi* similaire à celui de la pièce *Saverio el cruel* (1936) écrite par son contemporain argentin Roberto Arlt.

En étudiant certaines scènes issues de ses pièces des années cinquante où les personnages se divertissent avec des passe-temps particuliers, nous serons amenés à comprendre les tenants et les aboutissants de ces mises en scène de l'activité ludique. Il sera intéressant de découvrir par ce biais ce que ces séquences nous disent à la fois sur l'Uruguay d'alors, sur l'évolution de sa société et de son théâtre.

De nombreuses pièces du répertoire classique occidental mettent en scène le motif du jeu au travers de personnages en train de s'amuser ou de s'affubler d'un rôle pour modifier la réalité à leur avantage et selon leur bon plaisir. Dans *Les grenouilles* (405 av. JC) d'Aristophane, le personnage Dionysos se déguise et se fait passer pour Héraclès afin de pouvoir descendre aux enfers et ramener sur terre l'un des deux poètes, Euripide ou Eschyle, qui ravissaient, auparavant, le peuple grec. La référence au jeu est donc ici politisée et permet au dramaturge antique de condamner la période de terreur que traversait alors Athènes tout en exprimant son souhait de revenir à un passé idéalisé. Le théâtre médiéval, à la fois religieux et profane, abonde de scènes où les personnages se réjouissent à la taverne, au palais ou dans la rue : preuve en sont les pièces connues sous le nom des « jeux » datant de la fin du XIIe et du XIIIe siècles comme le *Jeu d'Adam* (1150-1160), *Le jeu de Saint Nicolas* (Jean Bodel, vers 1200), le *Jeu du garçon et de l'aveugle* (vers 1275), le *Jeu de la feuillée* et le *Jeu de Robin et Marion de Adam de la Halle* (entre 1270-1288). Dans ce théâtre urbain, les plaisirs et distractions mis en scène servent à divertir un public prospère et bourgeois : ils sont le reflet de la croissance urbaine de l'époque, de la ville d'Arras notamment, avant la guerre de Cent ans. Mais c'est sans doute à l'âge baroque, creuset théâtral en Europe, où le motif du jeu acquiert une véritable efficacité dramatique au travers du

procédé bien connu du « théâtre dans le théâtre ». On peut citer la fameuse pièce que le prince Hamlet, dans le drame éponyme de Shakespeare, fait jouer par une troupe ambulante, au palais royal du Danemark. *La souricière*, représentée soit disant pour distraire la cour, dévoile à son public le meurtre du roi par son frère et l'adultère ignoble de la reine.

L'œuvre dramatique de Carlos Denis Molina s'inscrit dans cette tradition ancestrale de la représentation méta théâtralisée du jeu dans le théâtre occidental : aussi les personnages de ses pièces ont-ils souvent recours au travestissement et à la mascarade à l'occasion de moments de jeu. Par exemple, dans *Le retour d'Ulysse* (1948)¹, celui de Tana tenant le rôle de l'épouse éplorée réussit à dépasser l'absence d'Ulysse en jouant avec ses camarades, au début de la pièce : leur jeu qui consiste à deviner l'identité d'une personne en prononçant le nom de choses qui l'évoquent permet à Tana de ne pas oublier l'image d'Ulysse. Dans *Rêver de Ceci et en voir la queue* (1983), un couple s'amuse à faire jouer leur enfant au jeu « je pose une question et tu réponds » qui se veut une parodie, sur le mode de l'humour noir, des interrogatoires menés par les militaires sur leurs prisonniers au cours de la dernière dictature (1973-1984). Mais c'est surtout dans ses pièces des années cinquante, *Mourir, rêver peut-être* (1953) et *Un dimanche extraordinaire* (1958) que les mises en scène du jeu occupent une place centrale dans l'intrigue dramatique et constitue un véritable enjeu dans le dénouement de l'action comme nous allons le voir.

Dans l'ouvrage *Les jeux et les hommes*², Roger Caillois catégorise les différents jeux en quatre types : *l'Agon* pour les jeux de combat ou sportifs, *l'Alea* pour les jeux de hasard, le *Mimicry* pour les jeux de rôle et enfin *l'Ilynx* pour les jeux de vertige. Chaque type de

¹ Les titres des pièces de Carlos Denis Molina, citées ici, ont été traduits par nous. Leurs textes tapuscrits conservés dans le fonds d'archives privé Alcides Giraldi, déposé au SCD de Lille3 depuis juin 2009 sont consultables en ligne sur le site internet *Les manuscrits d'écrivains, des mémoires entre deux mondes* : <http://manuscritsentredeux.recherche.univ-lille3.fr/>

² CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, ed. Gallimard, 1958.

jeu se caractérise par deux pôles : celui de l'improvisation libre du joueur nommé *Paidia* et celui du respect de certaines règles appelé *Ludus*. Dans les deux pièces précédemment citées de Carlos Denis Molina, il s'agit ainsi de jeux de rôle, donc de *Mimicry*, auxquels s'adonnent certains personnages, qui en ont fixé les règles au préalable, mais qui rapidement outrepassent le cadre de leur rôle ou *Ludus* et sombrent dans une improvisation ou *Paidia* destructrice pour eux-mêmes et leurs camarades.

Les deux pièces, *Mourir, rêver peut-être* et *Un dimanche extraordinaire*, se veulent des peintures de la jeunesse de leur époque et de leur pays, les années cinquante en Uruguay. Elles faisaient initialement partie d'un projet de trilogie selon Carlos Denis Molina dont le texte du troisième volet devant s'intituler *El Pan sobre la mesa* demeure introuvable à ce jour³. *Mourir, rêver peut-être* décrit le quotidien pauvre et laborieux de jeunes acteurs du théâtre indépendant tandis que *Un dimanche extraordinaire* dépeint la jeunesse dorée d'un quartier chic de Montevideo, la banlieue de Carrasco. Dans chacune d'entre elles, on trouve un personnage qui s'amuse à se jouer des autres en se faisant passer pour quelqu'un qu'il n'est pas ou en dissimulant sa propre nature. C'est le cas d'Omar dans *Mourir, rêver peut-être* et de Sergio dans *Un dimanche extraordinaire*. Omar fait ainsi semblant de répéter le rôle de l'une de ses pièces en présence de Judith qui est la petite amie de son colocataire Julio et vient de s'installer chez eux. Quant à Sergio, il s'amuse dans l'autre pièce à faire croire à la jeune actrice de théâtre, Camila, qu'il est fou.

Par ce procédé qui pastiche sans détour le comportement d'Hamlet avec Ophélie, Omar et Sergio cherchent à déstabiliser la personne qu'ils ont en face d'eux et qu'ils font entrer, malgré elle, dans leur jeu. Leur dessein est de les amener à dévoiler leurs véritables intentions, du moins les intentions qu'ils croient être les

³ C'est ce que Carlos Denis Molina a déclaré à l'hebdomadaire *Marcha* quelque temps avant la représentation de *Un dimanche extraordinaire*. Cf. MARTÍNEZ MORENO, Carlos, « Un Domingo extraordinario » in *Marcha*, Montevideo, année XIX, n°905, 28/III/1958, pp. 19-20.

leurs : Omar veut que Judith dévoile au grand jour qu'en s'installant chez eux, elle a pour unique ambition de se trouver un mari et se laver de son passé de prostituée tandis que Sergio souhaite démontrer que Camila est une fille frivole, qui n'est que très peu affectée par la mort de son petit ami survenue quelques temps auparavant. Il finira par lui avouer d'ailleurs qu'il n'est pas fou et qu'il se livre avec elle à un jeu qu'il nomme « La découverte » pour mieux souligner sa futilité voire sa frivolité.

Cependant, contre toute attente, les cibles choisies par Omar et Sergio ne sont que peu déstabilisées par les manœuvres de ses derniers. Si elles tombent effectivement dans leur piège et semblent d'emblée vexées en découvrant la manipulation, elles oublient vite leur embarras : par exemple, Camila avoue sans complexe trouver du charme à Sergio malgré la duperie dont elle a été la victime. Le jeu d'Omar et Sergio est donc inopérant dans la mesure où ils ont affaire à des personnes qui n'ont rien à cacher au fond : Judith ne ressent pas de honte véritable à vouloir se sortir d'une condition déplaisante et Camila se complait dans sa frivolité. C'est comme si ni l'une ni l'autre ne portait de masque ou alors faisait corps avec lui. Mais si le petit jeu que mettent en place Omar et Sergio semble inefficace en apparence, il dévoile deux conceptions du monde bien distinctes : la leur qui évoquerait de façon stéréotypée celle du *theatrum mundi* stoïcien où chacun joue sciemment un rôle précis dans la société, ce qui semble être leur cas, et celle des autres, et notamment de leurs deux principales victimes qui agissent en toute sincérité en quête, tout bonnement, de leur propre bonheur. Le décalage qui sépare ces deux rapports différents à la réalité indique que le fonctionnement de la société uruguayenne n'est plus perçu par tous, dans les années cinquante, comme un système en adéquation avec la nature et les désirs du peuple. C'était sans doute le cas dans la première moitié du vingtième siècle, à l'époque du *Primer Batllismo*, avec l'engagement de tous, politiques, artistes et citoyens uruguayens, dans la construction d'un Etat paternaliste fort, avec pour fer de lance, le modèle familial. En revanche, le second *Batllismo* de 1947 à 1951 ne réussit pas à renouer avec ces idéaux : la société uruguayenne a changé, une classe

moyenne a émergé avec de nouvelles aspirations et une jeunesse qui veut s'émanciper des modèles établis.

Dans les deux pièces de Carlos Denis Molina, ce sont plutôt les jeunes hommes qui se sont affranchis de certains codes sociaux contrairement au beau sexe qui semble réfractaire à tout changement en se réfugiant dans des modes de vie traditionnels. Dans *Mourir, rêver peut-être*, Judith n'a qu'une ambition : devenir une bonne épouse en faisant un beau mariage avec Julio. Dans *Un dimanche peut-être*, ce n'est pas le masque de Camila que Sergio cherche en réalité à faire tomber mais celui d'une fille de son groupe, Norma, aux aspirations tout aussi traditionnelles que celles du Judith :

Camila. (Tímidamente) ¿Qué flores son esas?
Sergio. (Animándola a que agregue :) Querida.
Camila. ¿Tiene importancia?
Sergio. ¡Claro! De esa palabrita depende el grado de hipocresía de la pregunta. Vamos : repite la pregunta, poniendo al final "querida".
Camila. ¿Qué flores son esas... querida?
Sergio. (Tratando de imitar a Norma) Son las siete y pico, va siendo hora de que te retires, querida". ¿Está claro?⁴

Dans cet extrait, on voit clairement que l'ambition de Sergio est que Norma soit sincère en avouant qu'elle n'apprécie pas Camila et qu'elle souhaite la voir quitter les lieux, au lieu de se cacher derrière des faux semblants. C'est donc une forme d'hypocrisie latente dans la société uruguayenne que la mise en scène de ces jeux prétend révéler et faire découvrir aux autres personnages, et en même temps au public des pièces, à l'instar de l'imposture de son oncle et de la corruption du pouvoir que le personnage d'Hamlet veut dévoiler au grand jour.

Le dessein d'Omar et de Sergio est de montrer que certains dissimulent, sans doute malgré eux, leur véritable identité derrière un discours policé et châtié qui projette une fausse image d'eux-mêmes. Omar et Sergio se sont ainsi lancés dans une sorte de croisade contre

⁴ DENIS MOLINA, Carlos, *Un dimanche extraordinaire*, SCD Lille3, Fonds Alcides Giraldi, pp. 32-33.

la tartuferie du langage, mise en abyme de la duplicité de la société et de ses représentations illusoires. Toutefois, cette façon de s'en prendre au langage est à relier au goût particulier de Carlos Denis Molina a toujours manifesté pour les avant-gardes, et principalement le surréalisme, ainsi que pour les théories freudiennes⁵. Il semble clair qu'Omar et Sergio veulent pousser leurs camarades, à travers leurs petits jeux pervers, à affirmer leurs aspirations et désirs profonds et à se libérer d'un mode d'expression qui annihile leurs sentiments. Omar et Sergio outrepassent alors le cadre du rôle dont ils se sont affublés initialement, basculant du *ludus* à la *paidia* et commencent à jouer avec le feu. Omar organise notamment un bal masqué où il incite ses camarades à boire plus que de raison ; Sergio quant à lui s'amuse à faire croire à un petit garçon, atteint de démence, que son ami Carlos, parti dans la cuisine, est en train de faire cuire son chat :

El Chico.	(Apareciendo en el jardín) Miauuu.....
Dardo.	¡Aja! Conque era vos, pequeño duende distraído.
Sergio.	¡Vení! Ya sabemos que fuiste el que esta tarde tiró la primera piedra.
El Chico.	Yo no. Busco mi gato.
Sergio.	También sabemos que esta tarde, te escapaste a gatos.
El Chico.	¡No, es gato! ¿No lo han visto? (Entra)
Sergio.	¿Un animalito más bien de cuatro patas?
El Chico.	¡El mismo! Blanco, blanco con manchas negras.
Dardo.	¡Ah no! El que vimos, es blanco con manchas blancas.
El Chico.	¡Ese!
Sergio.	¿Y dos ojitos?
El Chico.	¡Sí!
Sergio.	Uno a cada lado de la nariz.
El Chico.	¡Sí, sí! ¡Ese mismo!
Sergio.	Tenemos que darte una mala noticia.
Norma.	¡Sergio! ¡No empieces!
Sergio.	(Como si no hubiera oído a Norma) Nos quedamos sin carne, ¿sabés?, y el cocinero quiere hacernos pasar gato

⁵ Cf. CHANTRAINE, Cécile, « El autor y sus figuras en la obra del escritor uruguayo Carlos Denis Molina » in *La obsesión del yo, La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (textes réunis par Vera Toro, Sabine Schlickers et Ana Luengo), Madrid, ed. Vervuert Iberoamericana, 2010, pp. 155-172.

por liebre, ¿entendés? Mató tu pobre gatito, y ahora lo prepara a la cacerola, con salsa verde. ¡Será de chuparse los dedos!⁶

Ces déviations vis-à-vis des règles initiales des jeux qu'ils avaient établies débouchent sur deux tragédies, la mort de deux personnages, qui constituent les catastrophes de chaque pièce. Dans *Mourir, rêver peut-être*, ivre et influencé par les insinuations d'Omar sur le passé de Judith, Julio se laisse envahir par une jalousie primitive envers celle-ci qui le conduit à commettre un assassinat (de l'ancien petit ami de Judith), puis se rendant compte de son erreur se suicide. Dans *Un dimanche extraordinaire*, le petit voisin ne comprenant guère la plaisanterie que lui fait Sergio concernant son chat part tuer le soi-disant assassin de son animal de compagnie, Carlos.

A force de croire – et de croire convaincre – que le langage n'est que chimère, Omar et Sergio semblent avoir oublié que la plupart n'en a pas vraiment conscience. Julio sous l'effet de l'alcool se désinhibe complètement dans *Mourir, rêver peut-être* et ne sait plus distinguer le vrai du faux dans le discours déguisé d'Omar. Le petit garçon dément dans *Un dimanche extraordinaire*, qui ne fait pas de différence entre le langage et la réalité, prend quant à lui au pied de la lettre la plaisanterie de Sergio. C'est comme si Omar et Sergio avaient commis le péché d'*hybris* de la tragédie antique : à se penser plus clairvoyants que les autres, à se croire des êtres supérieurs délivrés des chaînes du langage, ils en ont oublié qu'ils ne sont que les personnages d'un *theatrum mundi* dont le véritable auteur reste le langage lui-même. En s'immisçant dans ses rouages, ils ont déréglé son énorme machine à faire le monde et une fois mise en branle, celle-ci ne semble plus pouvoir s'arrêter.

Quelle leçon tirer pour le spectateur de ces pièces? A l'évidence, leurs dénouements tragiques laissent le spectateur perplexe : en cela, elles ne constituent pas des pièces à thèse comme

⁶ DENIS MOLINA, Carlos, *Un domingo extraordinario*, Op.Cit., pp. 56-57.

celles de Jean-Paul Sartre par exemple⁷ car elles ne cherchent pas à contraindre le public à adopter une opinion précise mais plutôt à le faire réfléchir. En effet, le cœur de ce dernier balance entre la prudence de Norma et la témérité de Sergio : il se dit que, d'un côté, maintenir l'ordre tel quel prémunit du chaos et de l'explosion de sentiments instinctifs, mais d'un autre côté, il pense que faire tomber les masques lui donnerait la possibilité d'être moins dupe de certaines apparences trompeuses. Peut-être la pièce lui suggère-t-elle simplement un juste milieu entre ces deux positions car si la représentation est inévitable et inhérente à l'existence humaine comme le dit Michel Foucault dans *Les mots et les choses*⁸, le spectateur doit prendre garde cependant à ne pas tomber dans le piège des apparences en sachant être à l'écoute de lui-même et du monde. Ne vivre que dans l'illusion de la représentation, comme Norma dans *Un dimanche extraordinaire*, semble donc possible mais selon la pièce, sa vraie nature finira toujours par se manifester malgré elle et la dénoncer aux yeux de tous. Ainsi pour Sergio, on ne prépare pas la révolution mais "La revolución nos prepara a nosotros"⁹ comme si refouler continuellement ses émotions ne faisait, selon lui, que les amplifier pour aboutir un jour à un déballage indécent de haine et de ressentiment. Il y a en outre une dimension manifestement politique à sa réplique car le terme révolution est particulièrement connoté en Amérique latine depuis le début du vingtième siècle. Sa parole met ainsi en parallèle le fonctionnement de l'individu et celui de l'ordre social pour suggérer que l'immobilisme de la société face à l'évolution du monde, ne peut aboutir qu'à un réveil explosif, tôt ou tard, de ses véritables aspirations. L'histoire donnera tristement raison à la réplique prémonitoire de ce personnage : le recours à la répression menée par les régimes en place en Uruguay au cours des années

⁷ Cf. PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, ed. Armand Colin, 200, pp. 360-361.

⁸ « L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage. » in FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, ed. Gallimard, 1966, p. 11.

⁹ DENIS MOLINA, Carlos, *Un domingo extraordinario*, Op.Cit., p. 22.

soixante dans le but de faire taire les revendications de changement de la jeunesse a débouché sur une surenchère de violence et l'instauration brutale du de la dictature militaire en 1973.

En ce sens, le genre théâtral, selon le métadiscours des pièces de Carlos Denis Molina, doit être à l'origine d'une prise de conscience salutaire chez le public pour l'inciter à construire une société davantage en adéquation à la fois avec ses aspirations et ses évolutions. Les mises en abyme du jeu dramatique suggèrent donc que le théâtre doit avoir une fin sociale et non commerciale. Cet aspect est notamment visible au travers de Camila dans *Un dimanche extraordinaire* dont le personnage s'avère particulièrement détestable en raison de son obsession pour la célébrité. De ce fait, bien qu'elle ait sans doute été formée au jeu dramatique, elle ne réalise pas qu'elle est victime d'une imposture et croit sans hésiter à la démente, pourtant caricaturale, de Sergio. Le choix d'un personnage comme celui de Camila, snob et futile, et à la fois naïve, pour représenter l'institution théâtrale oblige le spectateur à s'interroger sur la fonction du théâtre dans la société : sert-il uniquement à divertir le public ou doit-il se pencher sur des questions cruciales et transcendantes ? De toute évidence, la personnalité odieuse de la Camila fait que le public s'identifie davantage avec Sergio et sympathise avec sa méthode ludique de découverte de la vérité : le jeu dramatique apparaît ainsi comme un moyen efficace de se libérer de l'hypocrisie sociale.

Mourir, rêver peut-être et *Un dimanche extraordinaire* offrent également l'image du renouveau théâtral qui s'opère en Uruguay à partir de la fin des années trente, à la fois depuis la scène officielle et indépendante. Cette renaissance y est incarnée par de jeunes gens passionnés par le genre dramatique qui se donnent pour dessein d'offrir un théâtre de qualité au public uruguayen, aux antipodes de celui présenté par les troupes commerciales argentines dans les années vingt. Ces derniers n'hésitent pas à mener une vie précaire, comme dans *Mourir, rêver peut-être*, afin de continuer à vivre exclusivement de leur passion. Cette ferveur pour le théâtre envahit leur quotidien et d'ailleurs on peut dire que les personnages d'Omar et Sergio, respectivement dans *Mourir, rêver peut-être* et dans *Un*

dimanche extraordinaire, vont jusqu'à se prendre pour les metteurs en scène, voire les auteurs, de la vie de leurs camarades en essayant de manipuler leur destin. Ils sont en quelque sorte persuadés que le bon théâtre est écrit par des dramaturges qui savent puiser leur inspiration dans la réalité, voire dans la trivialité du quotidien. Aussi sont-ils tous deux en profond désaccord avec le personnage de Carlos, dramaturge de profession, qui ne s'implique que très peu dans la vie du groupe : dans *Mourir, rêver peut-être*, il est présent au premier acte mais ne fait que quelques apparitions dans les deux suivants ; dans *Un dimanche extraordinaire*, le public ne le découvre qu'au troisième acte et sa mort clôturera la pièce. La présence de ce même personnage dans les deux pièces, bien que leurs intrigues se passent dans des milieux sociaux distincts avec des personnages complètement différents, est intéressante car elle suggère que le projet de trilogie dont ces dernières faisaient partie prétendait non seulement proposer une peinture de la jeunesse de l'époque mais aussi témoigner de la renaissance théâtrale que connaissait alors l'Uruguay. Cette réflexion méta discursive est d'autant plus vive que le personnage qui l'évoque s'appelle Carlos comme Carlos Denis Molina. Le spectateur peut avoir ainsi l'illusion que ce qui se joue devant lui est un témoignage transposé à la scène d'expériences réellement vécues par le dramaturge¹⁰ et d'erreurs qu'il aurait commises dans le passé.

Les absences répétées de Carlos le rendent ainsi lâche aux yeux du public comme s'il évitait soigneusement de participer au jeu dramatique. Et celles-ci s'opposent à l'omniprésence d'Omar dans *Mourir, rêver peut-être* et de Sergio dans *Un dimanche extraordinaire* qui,

¹⁰ La dimension référentielle et autofictionnelle de ces deux pièces est avérée notamment par divers éléments de la biographie de Carlos Denis Molina. Ce dernier a notamment vécu en colocation dans les années quarante : *Mourir, rêver peut-être* laisse d'ailleurs supposer qu'il a partagé cette expérience avec le metteur en scène et directeur de la troupe de théâtre d'improvisation, *El teatro de Cámaras*, Omar Mantero Blanco, par l'homonymie entre son prénom et celui du protagoniste. Pour ce qui est de la pièce *Un dimanche extraordinaire*, le fonds photographique présent dans les archives de Carlos Denis Molina (Fonds Alcides Giraldi déposé au SCD de Lille3) contient des clichés montrant Carlos Denis Molina avec des jeunes gens issus du quartier de Carrasco de Montevideo.

faute d'auteur, décident de prendre en charge l'autorité de l'intrigue qui se joue autour d'eux de la même manière que dans *Six personnages en quête d'auteur* (1921) de Luigi Pirandello¹¹. La lâcheté du dramaturge et la présence envahissante du metteur en scène constituent des allusions aux possibles dysfonctionnements du monde théâtral puisque dans ces deux intrigues, dramaturge et metteur en scène travaillent séparément : le premier se contente d'un côté d'écrire le texte sans se soucier de sa mise en scène tandis que de l'autre, le second travaille à la représentation avec les acteurs sans consulter le dramaturge. Ce métadiscours révèle que Carlos Denis Molina rejetait à l'évidence cette dichotomie de l'activité théâtrale car il fustige tout autant la figure du dramaturge enfermé dans sa tour d'ivoire que celle du metteur en scène se prenant pour le véritable créateur de la pièce au nom de la représentation toute-puissante. Les jeux en solitaire dans *Mourir, rêver peut-être* et *Un dimanche extraordinaire* prônent donc implicitement le travail d'équipe et l'union des forces vives pour que chaque intervenant du monde théâtral, depuis le dramaturge jusqu'au metteur en scène, en passant par les acteurs, joue son rôle et soit véritablement partie prenante dans le destin et la portée d'une œuvre dramatique.

En définitive, le jeu ne s'avère pas dangereux dans le théâtre de Carlos Denis Molina. Il prétend au contraire être une mise en abyme salvatrice du monde qui offrirait, à des spectateurs aveuglés par la mascarade sociale, un reflet fidèle de l'évolution de la société et du renouvellement de ses pratiques. Conçu comme un miroir ludique de la réalité, le jeu mis en scène par Carlos Denis Molina avait ainsi pour but d'opérer la révolution en douceur depuis le plateau et éviter le déchaînement des passions.

¹¹ L'influence du théâtre de Luigi Pirandello a été considérable dans le Rio de la Plata suite à ses deux voyages dans la région en 1927 et 1933. Le dramaturge italien y a dicté des conférences et a fait représenter quelques-unes de ses pièces. Cf. PELLETTIERI, Osvaldo (textes réunis par), *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Buenos Aires, ed. Galerna, 1997.