



**HAL**  
open science

## Théâtre à l'antique dans le Río de la Plata

Cécile Braillon-Chantraine

► **To cite this version:**

Cécile Braillon-Chantraine. Théâtre à l'antique dans le Río de la Plata. Oscar Brando, Cécile Braillon-Chantraine, Norah Giraldi-Dei Cas, Fatiha Idmhand. Navegaciones y regresos. Lugares y figuras del desplazamiento, 3, Peter Lang, pp.217-229., 2013, Trans-Atlántico, 978-2-87574-087-8. hal-01623703

**HAL Id: hal-01623703**

**<https://hal.science/hal-01623703>**

Submitted on 25 Oct 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.

# **Théâtre à l'antique dans le Río de la Plata**

CECILE CHANTRAINE BRAILLON

*Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis*

Dans la région du Río de la Plata, le théâtre de la fin des années quarante et du début des années cinquante se caractérise par une production exceptionnelle de drames qui revisitent des mythes issus de l'Antiquité gréco-latine. Il s'agit souvent de pièces de type classique où l'action se déroule dans le décor et l'univers de la mythologie, et moins de versions actualisées faisant explicitement référence à la réalité et au contexte argentins et uruguayens.

A leur époque, ces pièces ont souvent été interprétées comme de pâles copies des drames giraudousiens ou cocteauiens, « à la française », et non comme de véritables apports pour la production dramaturgique de leurs pays respectifs ni même en tant qu'allégorie de la situation sociale et politique. Toutefois, après analyse, il semble que ces drames font référence, de façon plus ou moins implicite et sous couvert du mythe, à la réalité du moment et qu'elles témoignent d'une posture particulière de certaines dramaturgies de la région vis-à-vis du contexte politique d'alors.

Cet engouement pour le théâtre mythologique à partir des années quarante a plusieurs origines dans la région du Río de la Plata. Les intellectuels de la région jouissaient d'abord d'une excellente formation classique, ce qui en faisait de fins connaisseurs de mythologie et littérature gréco-latines. Par ailleurs, la large diffusion, dans la région, des œuvres des écrivains européens de l'époque, et principalement français, joue indubitablement un rôle déterminant dans cette frénésie mythologique puisque, dès l'aube du vingtième siècle, on recense une abondante production de drames à l'antique tels que les pièces d'André Gide, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Jean Anouilh ou Jean Giraudoux etc. En outre, les tournées de la troupe de Louis Jouvet en Amérique latine au début des années quarante vont mettre particulièrement à la mode ce type de théâtre. La compagnie de l'Athénée s'est en effet rendue à Buenos Aires et à Montevideo pour y

donner entre autres un certain nombre de représentations de pièces de Jean Giraudoux entre 1941 et 1942 dont *Ondine* (1939), *Judith* (1931) et *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935)<sup>1</sup>, dans une période de temps relativement réduite. Ce théâtre, solennel et classique prenant pour cadre la mythologie gréco-latine, s'inscrit dans une époque, celle de l'entre-deux guerres, où la foi dans les grandes utopies politiques et la lutte internationale contre la montée du fascisme sont élevées au rang de causes universelles que les écrivains et artistes de part et d'autre de l'Atlantique défendent avec ferveur dans leurs créations. Jouée dès 1936 en France, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, soit trois ans avant que n'éclate la Seconde Guerre Mondiale, est ainsi emblématique de cette époque et met ainsi en scène, dans une tragédie à l'antique, le sentiment qu'une guerre entre la France et l'Allemagne est inéluctable.

Ainsi, à la fin des années quarante et au début des années cinquante, de nombreux jeunes dramaturges uruguayens et argentins ont fait de même et se sont inspirés de ce théâtre mythologique à l'européenne en se lançant dans l'écriture de pièces similaires avec, du côté de l'Argentine, Omar del Carlo<sup>2</sup> avec *Electra al amanecer* (1948), Julio Cortázar avec *Los Reyes* (1949), Jacobo Langsner<sup>3</sup> avec *El juego de Ifigenia* (1951) ; *La rebelión de la Galatea*, 1952) et pour l'Uruguay, Carlos Denis Molina avec *El regreso de Ulises* (1948) et *Orfeo* (1951) et Alejandro Peñasco<sup>4</sup> avec *Calipso*, 1953. Quatre d'entre elles constitueront l'objet principal de cette étude : aussi allons-nous les présenter et les décrire brièvement.

*Los Reyes*<sup>5</sup> de Julio Cortázar (1916-1984), tragédie en cinq « scènes » publiée chez Ángel Gulab y Aldabador, met en scène les derniers instants du Minotaure. Dans cette version du mythe grec, Ariane est amoureuse du monstre que sa mère a enfanté, voyant en lui une humanité et une douceur dont la plupart des hommes semblent dépourvue. Son père, Minos, apparaît en effet comme un tyran manipulateur qui gouverne son peuple en agitant le spectre de la

---

1 Denis Rolland, *Louis Jouvet et le théâtre de l'Athénée, Promeneurs de rêves en guerre de la France au Brésil*. Paris : L'Harmattan, 2000.

2 Omar de Carlo, dramaturge argentin.

3 Jacobo Langsner (1927), dramaturge et scénariste d'origine roumaine arrivé en 1930 en Uruguay. Ces nombreuses pièces, dont les plus célèbres sont *Esperando la carroza* (1962) et *El tobogán* (1971) parmi d'autres, ont à la fois été représentées par le théâtre indépendant et la scène officielle. Il réside depuis la fin des années cinquante en Argentine.

4 Alejandro Peñasco (1941-1979), poète, critique et dramaturge uruguayen.

5 Julio Cortázar, *Los reyes* (1949). Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

barbarie soi-disant incarnée par la bête qu'il a faite enfermer dans le labyrinthe. Thésée incarne de son côté la rébellion aveugle prête à tout pour renverser ce pouvoir tyrannique et s'accaparer ensuite le trône. La pièce s'achève inéluctablement par la mort consentante du Minotaure transpercé par l'épée de Thésée : il n'a pas compris que le fil d'Ariane lui était en fait destiné.

Le premier drame mythologique de Carlos Denis Molina (1916-1983), *El regreso de Ulises*<sup>6</sup>, expose en trois actes le retour d'Ulysse chez lui après vingt ans d'absence. Il retrouve sa femme, nommée Tana et non Pénélope, qui contrairement à lui, a beaucoup changé après de nombreuses années de séparation. Elle a surmonté l'absence de son mari et l'attente de son retour en fantasmant sa présence à ses côtés jusqu'à atteindre une forme d'égarement. Ulysse est dérouté par la métamorphose de son épouse qui n'arrive pas à faire coïncider dans son esprit l'image de l'homme qui est rentré auprès d'elle avec celle de l'époux imaginaire modelée par ses propres désirs. Ce dernier semble si réel aux yeux de Tana qu'Ulysse se persuade qu'elle l'a en fait trompé ; mais constatant son erreur et en même temps la mort de son couple, il choisit de se suicider pour laisser la possibilité à Tana de vivre son rêve éveillé.

Le second drame mythologique de Carlos Denis Molina, *Orfeo*<sup>7</sup>, est une pièce en quatre actes qui met en scène les amours compliquées d'Eurydice et d'Orphée. D'abord contrariée par l'opposition des parents de celle-ci, la relation des deux jeunes gens se voit ensuite entachée par le narcissisme excessif de l'aède qui délaisse peu à peu son épouse. La suite de la pièce suit le récit de la version ovidienne du mythe à un détail près : la jeune femme est mordue par un serpent ; Orphée est autorisé à la ramener des enfers à la condition qu'il ne la regarde plus jamais ; le supplice s'avère insoutenable et l'aède finit par porter à nouveau son regard sur Eurydice. Toutefois l'*Orfeo* de Carlos Denis Molina a une fin heureuse puisqu'Eurydice reste bien vivante au lieu de disparaître.

---

6 Carlos Denis Molina, *El regreso de Ulises*, Tapuscrit, Fonds d'archives Alcides Giraldi déposé au SCD de Lille3, 1948, p. 36.

7 La pièce *Orfeo* a été représentée le 15 novembre 1951 par la compagnie de la Comedia Nacional de Montevideo dans une mise en scène de Margarita Xirgu. Son texte a été publié en 1950 dans la revue *Número* (Carlos Denis Molina, *Orfeo*, Acte I, in *Número*, Montevideo, juillet – août 1949, n°3, pp. 179-192 ; Acte II, in *Número*, Montevideo, septembre – octobre 1949, n°4, pp. 309-322 ; Acte III & IV, Montevideo, novembre – décembre 1949, n°5, pp. 426-447). Il a été réédité en 1989 dans une anthologie (Laura Escalante (coord.), *50 años de teatro uruguayo*, T.I. Antología. Montevideo : ed. Ministerio de Educación y Cultura, 1989, pp. 67-106).

Enfin comme le fait le premier drame mythologique de Carlos Denis Molina, la pièce d'Alejandro Peñasco, *Calipso*<sup>8</sup>, revisite le mythe d'Ulysse en se centrant sur l'épisode du séjour d'Ulysse sur l'île de la déesse Calypso. Il n'y a pas de différence majeure avec le déroulement de l'épisode présenté dans le récit homérique : Calypso met tout en œuvre pour qu'Ulysse s'unisse à elle en dépit des avertissements de Zeus. Elle s'arrange ainsi pour faire croire à Ulysse ainsi qu'aux habitants de son île redoutant le courroux de l'Olympe que Pénélope est morte et qu'il peut devenir son époux. Mais tandis que pour Ulysse le souvenir de cette dernière est trop vivace, les insulaires finissent par découvrir qu'elle est encore en vie. Dépossédée de son trône par son peuple et de son immortalité par Zeus, Calypso accepte alors de laisser Ulysse regagner Ithaque.

A première vue, ces pièces semblent plutôt correspondre à une volonté, de la part de leurs auteurs, d'inscrire leurs créations dans un certain universalisme et de réaliser une quête d'ordre esthétique. Cependant, il est frappant de constater, après analyse, qu'elles prétendent également refléter, dans une certaine mesure, une réalité propre à leurs pays, contexte et époque. S'il s'agit certes d'inscrire la production littéraire nationale dans la continuité de la littérature occidentale, un certain nombre d'éléments et de motifs présents dans ces drames nous laissent penser que derrière le masque du mythe et de la légende antiques se dévoile l'expression de mutations à la fois sociales et littéraires au sein des sociétés argentine et uruguayenne dans les années quarante. Ces allégories n'ont pas forcément été perçues par la critique théâtrale de l'époque qui formulait d'ailleurs des jugements particulièrement sévères et exigeants, notamment en Uruguay, sur les pièces écrites par les auteurs nationaux, ce dans le but de voir émerger une scène locale de qualité tant sur le plan dramaturgique qu'au niveau de la qualité théâtrale. Prenons par exemple l'article d'un critique dans l'hebdomadaire uruguayen *Marcha* sur *Calipso* qui mène son analyse au travers de cinq paragraphes distincts en étudiant, de façon étayée, chaque aspect de la représentation qui a eu lieu : le sujet de la pièce (« la obra »), l'efficacité dramatique de la pièce (« la puesta en escena interna »), puis la mise en scène (« la puesta en escena externa ») et

---

8 Alejandro Peñasco, *Calipso*. Montevideo : Asir, 1951. La pièce a été représentée le 26 juin 1953 par la compagnie de la Comedia Nacional de Montevideo.

enfin le jeu des comédiens (« la interpretación »)<sup>9</sup>. Pour *El regreso de Ulises* de Carlos Denis Molina, Emir Rodríguez Monegal propose une étude tout aussi exhaustive et rigoureuse après avoir assisté à la représentation et débute son article dans *Marcha* en déclarant qu'il n'y voit d'ailleurs aucune actualisation du mythe d'Ulysse :

Denis Molina n'a pas voulu actualiser la légende d'Ulysse. En réalité, cet Ulysse est juste le signe ou la métaphore de la personne absente dont le retour est attendu par une femme. Il n'y a pas de lien avec Homère et l'intention n'est pas d'utiliser le prestige de ce nom.<sup>10</sup>

Pour *Los Reyes* on observe d'ailleurs une même réserve, chez l'auteur cette fois-ci, qui s'est défendu d'une possible dimension référentielle de sa pièce *Los Reyes* vis à vis de l'Argentine de l'époque tout pour comme sa nouvelle « Casa tomada »<sup>11</sup>. Or certains motifs font clairement référence à des changements notoires dans les sociétés du Río de la Plata et nous pensons d'abord au désir d'émancipation de la femme. L'allusion la plus manifeste se trouve dans le premier drame mythologique de Carlos Denis Molina puisque la protagoniste Tana est une femme qui ne veut plus se contenter d'une existence de femme au foyer. L'absence d'Ulysse l'a contrainte à se sortir de ce rôle au service de son mari et lui a fait réaliser qu'elle pouvait survivre sans lui et mener une vie qui lui corresponde. Ulysse n'est plus à ses yeux qu'un mari ordinaire : il est d'ailleurs souvent mis en scène dans des situations banales apparaissant sur scène en train de mettre la table par exemple<sup>12</sup>. Il faut dire qu'à la fin des années quarante, la femme uruguayenne se projette désormais dans la femme occidentale et prétend échapper au modèle de la « femme au dé »<sup>13</sup> que la société puritaine, au début du

---

9 Sir Peter, « Calipso en una mise en scène desaforada » (*Marcha*, Montevideo, n°677, 7/III/ 1973, p. 11) in *Publicaciones Periódicas del Uruguay*, site consulté le 1er avril 2013, <http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/911>.

10 Emir Rodríguez Monegal, "El teatro poético de Denis Molina" in *Marcha*, Montevideo, n° 456, 26/XI/1948, p. 13 : « Denis Molina no ha pretendido actualizar la leyenda de Ulises. En realidad, este Ulises es sólo cifra o metáfora del ausente cuyo regreso espera alguna mujer. No hay vinculaciones homéricas ni se intenta explotar el prestigio de ese nombre. »

11 Miguel Herráez, *Julio Cortázar, El otro lado de las cosas*. Barcelona: Ronsel, 2003, p. 94.

12 *Ibid.*, p. 36.

13 Terme utilisé par l'historien uruguayen José Pedro Barrán pour désigner le modèle féminin imposé par la société bourgeoise entre 1860 et 1920, c'est-à-dire la femme soumise à son mari et se consacrant à ses activités domestiques (José Pedro Barrán,

vingtième siècle, a imposé comme mythe fondateur de la nation, au même titre que la figure du père ou de la famille. Dans des pays développés tel que l'Uruguay ou l'Argentine des années quarante, les femmes rejettent ces valeurs devenues surannées<sup>14</sup> et revendiquent le droit de sortir de la maison. C'est le cas également d'Eurydice dans *Orfeo* qui brigue la possibilité de pouvoir choisir l'homme avec qui elle vit et ne plus se soumettre, surtout, à un mariage arrangé. A travers ces représentations de femmes révoltées, ces pièces questionnent ainsi un ordre patriarcal qui prévaut encore à cette époque dans la région du Rio de la Plata. Ces femmes se rebellent parfois malgré elles contre la domination des hommes : par exemple, si Ariane se révolte délibérément en tentant de sauver le Minotaure contre la volonté de son père, c'est sa mère Pasiphaé avant elle qui avait refusé de façon compulsive le rôle de « potiche » dans lequel l'indifférent Minos l'avait enfermée, ce en s'abandonnant à son désir ardent envers un taureau :

MINOS            Moi je recevais des ambassades, je présidais des tortures. Et tandis que j'étais occupé à ces affaires royales, Pasiphaé s'abandonnait à un désir de mains tièdes et de veines coupées.<sup>15</sup>

De façon implicite, il est donc aussi fait ici allusion au droit de la femme à la jouissance et à la libération sexuelle. C'est notoire dans *Orfeo* lorsque Eurydice indique à son père que « ce qu'il y a de plus beau chez Orphée c'est sa nudité »<sup>16</sup>. La révolte pulsionnelle de la femme suggère que l'effondrement de l'ordre patriarcal est de toute façon inévitable et sous-jacent, et qu'une mutation sociale est sur le point de s'opérer. Le temps qui passe œuvre également au profit de ce processus inéluctable puisque les intrigues de *Los Reyes* et de *Orfeo* mettent en scène des conflits générationnels et principalement une forme d'incompréhension des parents vis-à-vis des jeunes. Aussi le père d'Eurydice, le roi de Thrace, est-il dérouté par le langage poétique employé par sa fille et Orphée poétisant ainsi le décalage culturel entre les deux générations.

---

*Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, T. 2 *El disciplinamiento* (1860-1920). Montevideo : Banda Oriental, 2004, p. 180).

14 Voir Jean-Marie Lemogodeuc (coord.), *L'Amérique hispanique au XXème siècle, Identités, cultures et sociétés*. Paris : PUF, Premier Cycle, 1997.

15 *Ibid.*, p. 19 :

« MINOS            Yo recibía embajadas, presidía torturas. Y entre tanta comisión real, Pasifae se rendía a un deseo de manos calientes y yugulares rotas. »

16 *Ibid.*, p. 186 :

« EURÍDICE        [...] lo más magnífico de Orfeo es su desnudo. »

Ces allusions importantes à la libération progressive de la femme et l'entrée en scène d'une nouvelle génération témoignent d'une certaine forme d'optimisme quant à l'avènement d'une ère nouvelle et l'émergence d'une société plus libre dans la région. Cette confiance est d'ailleurs plus patente dans les pièces des auteurs uruguayens que dans celle de Julio Cortázar dont le dénouement, l'échec du projet d'Ariane et la mort du Minotaure semblent faire peser le poids d'une malédiction sur le monde. C'est ce que semble déclarer le monstre à Thésée avant de mourir :

MINOTAURO Tu ne m'as pas encore dompté. Et tu ne sais pas que mort, je serai différent. Je serai aussi lourd, Thésée, qu'une immense statue. Des cornes en marbre s'affûteront un jour sur ton torse.<sup>17</sup>

Cette différence de ton entre les pièces uruguayennes et celle argentine est sans doute à relier au fait que les deux pays ne sont alors pas soumis à des régimes politiques similaires. Tandis que l'Uruguay est dirigé par un gouvernement, celui de Luis Batlle Berres (1946-1958), qui a réussi à gagner l'adhésion d'une majorité de la population uruguayenne en appuyant sa politique sur la prospérité économique d'alors, l'Argentine est gouvernée par le régime fascisant et populiste de Juan Domingo Perón (1946-1955) loin de susciter la sympathie de tous les argentins.

Outre les allusions aux mutations sociales en cours dans la région, ces pièces dévoilent à mots couverts des opinions politiques. En effet, la représentation du pouvoir y est souvent révélatrice d'une forme de militance de la part de leurs auteurs. Dans chaque drame étudié, on retrouve ainsi la mise en scène d'un pouvoir caduc, souvent tyrannique, qui est renversé par une autorité nouvelle qui va, soit perpétuer la tyrannie, comme c'est le cas dans *Los Reyes* ou *Calipso*, soit être à l'origine d'une forme de régénération comme dans *El regreso de Ulises* ou *Orfeo*.

Par exemple, dans *Los Reyes*, la façon de gouverner de Minos, semble être l'expression d'un ordre patriarcal qui s'est imposé et se maintient au pouvoir grâce à un certain nombre d'artifices. Il y a d'une part l'exaltation de la figure du père dans sa dimension masculine uniquement, « virile »<sup>18</sup> comme dit son personnage et à l'inverse le refus

---

17 *Ibid.*, p. 67 :

« MINOTAURO

[...] Aún no me has domeñado. Y no sabes que muerto seré distinto. Pesaré, Teseo, como una inmensa estatua. Cuernos de mármol se afilarán un día contra tu pecho. »

18 *Ibid.*, p. 25 : « Viril ».



de toute référence féminine, car selon ce dernier « les mères ne comptent pas »<sup>19</sup>. C'est sans doute ici une critique des effets pervers liés à la façon dont les peuples latino-américains ont construit leur identité et établi les fondements de la nation, au cours de la période appelée de la postindépendance, en exaltant la figure du père de la patrie et les valeurs militaires. D'autre part, Minos assoit son pouvoir grâce à l'invention d'un mythe, dramatisée par la référence à l'architecte Dédale qui s'est attelé à l'édification du labyrinthe pour y enfermer le minotaure<sup>20</sup> : cet artifice sert au souverain de ruse pour se maintenir au pouvoir en créant un climat de terreur autour du soi-disant monstre tout en cachant sa crainte d'une éventuelle rébellion de son peuple. Par un judicieux renversement poétique, la pièce laisse entendre qu'il en est d'ailleurs devenu totalement dépendant et que c'est le Minotaure qui le tient désormais « prisonnier »<sup>21</sup>. Dans la pièce d'Alejandro Peñasco, Calypso use d'un stratagème semblable à celui de Minos : c'est-à-dire le recours au mensonge pour se maintenir au pouvoir. Ainsi, lorsqu'elle veut à obtenir la bienveillance de son peuple au sujet de son union avec Ulysse et lui dissiper ses craintes liées au refus catégorique de l'Olympe, elle lui fait croire que Pénélope est morte et dissimule son mensonge sous un artifice. Elle dit au sage Calcas :

CALIPSO N'aie pas peur. Je connais mon peuple. S'il vient ici en exigeant des explications, il se sentira plus fort s'il perçoit ma faiblesse ; si en revanche j'expose devant ses yeux le spectacle de ma suprématie, j'arriverai à le distraire et à transformer ses exigences en aimable requête.<sup>22</sup>

Elle pense organiser un défilé militaire pour exhiber « l'éclat de mes lances et de mes cuirasses »<sup>23</sup> pour dissimuler ses obscures intentions en galvanisant les foules. Elle y arrivera un temps mais le souvenir de Pénélope étant trop fort chez Ulysse, la supercherie sera bientôt dévoilée au grand jour et Calypso destituée de son trône par un mouvement de révolution, qui s'avère tout aussi tyrannique qu'elle, en récupérant l'armée à son compte et en la transformant à son tour en instrument de

---

19 *Ibid.*, p. 18 : « Las madres no cuentan ».

20 *Ibid.*, p. 18.

21 *Ibid.*, p. 40 : « prisionero ».

22 *Ibid.*, p. 48:

« CALIPSO No temas, conozco a mi pueblo. Si llega hasta aquí buscando una razón es más fácil que sienta crecer sus fuerzas si nota mi debilidad; si en cambio pongo ante sus ojos el espectáculo de mi poderío le distraigo y convierto sus exigencias en amable pedido. »

23 *Ibid.*: « el brillo de mis lanzas y de mis corazas ».

terreur<sup>24</sup>. Aussi y a-t-il un effet de ressemblance et une forme de réversibilité entre les acteurs du mouvement de révolte et celles de l'ancienne tyrannie que l'on retrouve dans *Los Reyes* au travers du couple de personnages de Minos et de Thésée. Thésée ressemble à Minos dans la mesure où il est le produit de la politique de ce dernier : en instaurant la terreur, le régime minoen a généré une haine incommensurable contre la bête qui dépasse totalement l'objectif visé par ce dernier. L'arrivée de Thésée, parmi les jeunes Athéniens destinés au sacrifice rituel, apparaît clairement comme une menace pour le régime de Minos : le jeune héros veut tuer le monstre pour fouler de nouveau le sol d'Athènes drapé dans son nouveau fait d'armes<sup>25</sup>. Au-delà d'une ambition de pouvoir<sup>26</sup> et encore moins d'une volonté de libérer la Grèce de la tyrannie minoenne, Thésée est animé par une soif de gloire personnelle que l'on ne trouve pas chez Minos, presque pathétique dans sa dépendance au Minotaure et la crainte de son propre peuple. L'ambition démesurée de Thésée fait clairement penser aux profils de leaders fascistes, comme Juan Domingo Perón, adeptes du culte à la personnalité. Par ailleurs, l'ambition de Thésée, stimulée également par le besoin des Athéniens d'avoir leur lot régulier de monstres vaincus<sup>27</sup>, n'est pas exempte d'une allusion critique aux discours démagogiques du régime péroniste visant à enhardir le sentiment nationaliste argentin<sup>28</sup>.

A l'inverse, dans *Orfeo*, l'ancien pouvoir patriarcal incarné par le roi de Thrace, finit par accepter de rendre les armes de lui-même, ainsi que de voir monter Orphée sur le trône suite à son mariage avec Eurydice. Car le nouveau pouvoir personnifié par le poète a utilisé d'autres moyens que la force pour s'imposer : les mots. La nouvelle génération semble ici porteuse d'un espoir et synonyme de renaissance possible : c'est d'ailleurs une image optimiste de la jeunesse que l'on peut retrouver dans toute l'œuvre de Carlos Denis Molina qui s'inscrit dans le mouvement de représentation de la jeunesse occidentale à partir des années quarante, à l'instar des auteurs et des cinéastes nord-américains notamment<sup>29</sup>. Enfin dans *El regreso de Ulises*, il ne s'agit pas du renversement d'un pouvoir politique mais de la fin de la domination

---

24 *Ibid.*, p. 81.

25 *Ibid.*, p. 46.

26 Il refuse la proposition de Minos de taire sa victoire et de devenir roi à sa place en se mariant avec Ariane.

27 *Ibid.*

28 Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001, pp. 97-128.

29 Nous pensons par exemple au roman *A l'est d'Eden* (1952) écrit par John Steinbeck qui fut porté au cinéma par Elia Kazan en 1955.

masculine sur la gent féminine. S'il y a certes une dimension tragique à cet événement au travers du suicide d'Ulysse à la fin de la pièce, l'opportunité qui s'offre à Tana de vivre son rêve éveillé, et en quelque sorte de mener l'existence qu'elle désire – laisse entrevoir la possibilité d'un renoncement de l'homme au pouvoir et par conséquent d'une réelle émancipation féminine.

Mais au-delà du fait que deux d'entre elles concluent cette confrontation de pouvoirs par une note pessimiste – *Los Reyes* et *Calipso* – et que les deux autres – *El regreso de Ulises* et *Orfeo* – laissent croire en une postérité meilleure, il y a clairement une différence de posture idéologique entre les quatre pièces.

Il y a en effet, dans celle de Julio Cortázar, une volonté réelle d'occulter les références directes aux événements politiques de son époque. Les allusions comme nous venons de le voir sont toujours subtiles et peuvent facilement être décontextualisées, ce qui permet de lire ce drame mythologique comme une œuvre intemporelle. Julio Cortázar s'est d'ailleurs lui-même défendu d'avoir introduit un contenu politique dans *Los Reyes* tout comme dans sa nouvelle « Casa tomada », ou du moins, a signifié que cette dimension se cantonnait à une réflexion universelle sur le pouvoir et que son ambition, au moment de l'écriture de la pièce, était principalement d'ordre esthétique et de s'inscrire dans un certain classicisme littéraire<sup>30</sup>. Or il est difficile d'oublier que *Los Reyes* a été écrite entre 1946 et 1947<sup>31</sup> soit peu de temps après qu'il a choisi de démissionner en 1946 de son poste de professeur de littérature, en réaction à la propagande péroniste croissante dans l'Université de Cuyo (Mendoza) où il travaillait. Elle faisait suite à sa participation dans plusieurs manifestations et à une mutinerie au sein de l'Université à laquelle la police avait mis fin par la force. Selon nous, l'écriture de *Los Reyes* a forcément été influencée par cette expérience de jeunesse et malgré ses dires, en garde les traces indélébiles. On peut bien sûr se demander pourquoi Julio Cortázar n'a jamais véritablement reconnu la présence de critiques politiques dans sa littérature de l'époque. La réponse se trouve sans doute dans l'analyse de sa prise de position postérieure en matière d'engagement politique, c'est-à-dire son engagement clair en faveur du régime castriste à partir des années soixante<sup>32</sup>. Julio Cortázar semble toujours avoir eu maille à partir avec

---

30 *Ibid.*, p. 95..

31 *Ibid.*, p. 93.

32 *Ibid.* pp. 169-170.

son ascendance petite bourgeoisie : aussi n'aurait-il pas voulu reconnaître cet engagement à mots couverts, peut-être trop frileux à ses yeux ?

Dans les pièces des auteurs uruguayens, en revanche, sont présentes des critiques similaires vis-à-vis du contexte politique et social mais elles sont beaucoup plus évidentes et déclarées. Dans *Calipso*, on trouve ainsi des références et surtout des termes particulièrement connotés pour l'époque tels que « révolutionnaire »<sup>33</sup> ou « défilé militaire »<sup>34</sup>. Cette posture plus engagée est sans doute liée au fait que la situation politique est, à la même époque, beaucoup moins tendue en Uruguay. Le régime de Luis Batlle Berres n'usant que peu de procédés populistes ni d'aucune initiative fascisante, il suscite ainsi une adhésion chez la population uruguayenne ainsi qu'une confiance générale en l'avenir que l'on peut constater dans l'optimisme des deux pièces de Carlos Denis Molina. La liberté d'expression ne semblant en outre guère menacée comme en Argentine, des critiques directes à l'encontre du fascisme peuvent être explicitement formulées à l'instar d'Alejandro Peñasco dans *Calipso*.

Par conséquent, les drames mythologiques produits dans la Région du Río de la Plata à la fin des années quarante et au début des années, tout comme ceux d'auteurs français tels que Jean Giraudoux ou Jean Anouilh, utilisent le mythe antique pour exprimer, avec gravité et solennité, une vision critique du contexte social et politique de leur époque.

Toutefois, ce recours à la mythologie a d'autres fonctions qui s'avèrent différentes selon les auteurs, et notamment en fonction de leur préoccupations nationales respectives. Chez l'argentin Julio Cortázar, au-delà de son penchant déclaré pour le monde et la littérature antiques, réécrire le mythe du Minotaure sous-tend en fait une forme de militance oblique à l'encontre du Péronisme d'alors. En revanche, pour les auteurs uruguayens, Carlos Denis Molina et Alejandro Peñasco, jouissant de la liberté d'expression, le drame mythologique s'apparente davantage à une quête d'ordre esthétique : donner les lettres de noblesse à la littérature de leur pays en l'inscrivant dans la lignée des modèles européens.

A partir de 1955, avec la crise économique frappant la région et, précisément en Argentine, la chute du Péronisme, le théâtre s'orientera

---

33 *Ibid.*, p. 6 : « revolucionario ».

34 *Ibid.*

davantage vers une « nationalisation »<sup>35</sup> des thématiques, des sujets et du langage, facilitant ainsi l'expression de postures explicitement engagées.

---

35 Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012, p. 118.

## BIBLIOGRAPHIE

### Oeuvres étudiées

Julio Cortázar, *Los reyes* (1949). Buenos Aires : Alfaguara, 1996.

Carlos Denis Molina, *El regreso de Ulises*, Tapuscrit, Fonds d'archives Alcides Giraldi déposé au SCD de Lille3, 1948. Version numérisée consultable sur internet : <http://manuscritsentreux.recherche.univ-lille3.fr/fonds/molina/el-regreso-de-ulises/>

-----, *Orfeo*, Acte I, in *Número*, Montevideo, juillet – août 1949, n°3, pp. 179-192 ; Acte II, in *Número*, Montevideo, septembre – octobre 1949, n°4, pp. 309-322 ; Acte III & IV, Montevideo, novembre – décembre 1949, n°5, pp. 426-447

Alejandro Peñasco, *Calipso*. Montevideo : Asir, 1951.

### Bibliographie critique

#### Ouvrages

Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay, T. 2 El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: ed. Banda Oriental, 2004.

Miguel Herráez, *Julio Cortázar, El otro lado de las cosas*. Barcelona: ed. Ronsel, 2003.

Jean-Marie Lemogodeuc (coord.), *L'Amérique hispanique au XXème siècle, Identités, cultures et sociétés*. Paris : PUF, 1997.

Denis Rolland, *Louis Jovet et le théâtre de l'Athénée, Promeneurs de rêves en guerre de la France au Brésil*. Paris : L'Harmattan, 2000.

Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.

#### Articles

Sir Peter, « Calipso en una mise en scène desaforada » (*Marcha*, Montevideo, n°677, 7/III/ 1973 p. 11) in : *Publicaciones Periódicas del Uruguay*, consulté le 1er avril 2013, <http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/911>

Emir Rodríguez Monegal, "El teatro poético de Denis Molina" in *Marcha*, Montevideo, n°456, 26/XI/1948, p. 13