Du syncrétisme mythologico-littéraire au mythe de l'étranger

Mythologies croisées dans le théâtre hybride d'Arnaldo Calveyra

Juliette BRISTAULT CANOVA
Université Rennes 2

Résumé : L'œuvre du dramaturge argentin Arnaldo Calveyra manifeste l'attachement de celui-ci à la mythologie dans ses pièces Latin American trip, *La selva* et *El eclipse de la pelota*. Cette contribution analyse ainsi l'interconnexion existant entre le mythe et le conte dans celles-ci ainsi que l'adaptation que fait l'auteur argentin de ces mythes à sa culture et à sa propre histoire d'exilé en créant une forme de théâtre hybride.

Mots-clés : Arnaldo Calveyra, mythe, théâtre, art populaire, hybridité, exil

Arnaldo Calveyra[1], naît en 1929 à Mansilla (Argentine) et meurt à Paris en 2015. Il laisse derrière lui une œuvre éclectique composée de pièces de théâtre, de recueils de poésie, de romans, de contes, ainsi que des articles et des collaborations dans de nombreuses revues comme *Sur*, *Diario de Poesía*, *Clarín*, *La nouvelle Revue Française*, *les Lettres Nouvel-les, L'Âne, La Revue de deux océans.*

Passionné par la littérature médiévale provençale, il obtient en 1960 une bourse d'étude de l'Université Nationale de La Plata pour se rendre en France : il y restera jusqu'à la fin de sa vie. Il avait fait un premier aller-retour en 1958 afin de préparer son départ. Ce voyage fait l'objet du livre posthume *Diario Francés* (2017). Lorsque Arnaldo Calveyra arrive à Paris, il a déjà publié en Argentine un recueil de

[1] Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres (France, Ministre de la Culture, 1986) ; Officier des Art et des Lettres (France, Ministre de la Culture, 1992) ; Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres (France, Ministre de la Culture, 1999).

poèmes, *Cartas para que la alegría* (1959), encensé par son maître spirituel Carlos Mastronardi[2], et une pièce de théâtre, *El diputado está triste*, créée dans un cadre universitaire, qui est censurée en 1968[3]. Le gouvernement du général putschiste Onganía lui ferme les portes de l'Argentine en 1970, son exil volontaire en France devient alors exil forcé. Arnaldo Calveyra a donc publié la grande majorité de son œuvre en France. Il écrit d'abord dans sa langue natale, puis s'accompagne de deux traductrices pour les versions françaises : Laure Bataillon et Florence Delay. Ces traductions ont généralement été publiées avant le texte original, qui parfois est même resté inédit. Son théâtre, aujourd'hui méconnu, se compose de six pièces de théâtre, dont l'écriture et la publication s'étalent de 1958 à 1998.

S'il se définit lui-même comme un écrivain nourri par les mythes, il semble que ces derniers vont de pair avec la question de l'exil et qu'ils participent de son extraterritorialité, de son écriture de la double appartenance, écriture de l'*entre*, entre deux rives, entre deux pays, entre deux histoires, deux langues, deux continents et deux cultures qui l'ont nourri et fasciné :

> *Nací en Argentina, me he nutrido de la Mitología greco-latina y una vez que dejé mi país, una vez en Francia, era el retorno hacia mí ese interesarme por la mitología que había dejado detrás de mí. Es decir, Azteca, Maya, Inca.*[4]

Il s'agira ici de questionner ce rapport aux mythes, qui paraît inhérent à sa création théâtrale, et ce à travers trois pièces choisies de son corpus théâtral : *Latin American trip*, *La selva* et *El eclipse de la pelota*. Ces trois pièces exemplaires semblent toutes indiquées pour un travail réflexif autour du mythe.

Dans un premier temps, il s'agira d'approcher plusieurs définitions du mythe, et d'observer la porosité des frontières entre le conte et le mythe et ce afin d'étudier les influences sacrées ou issues de l'art populaire dans l'œuvre théâtrale d'Arnaldo Calveyra, et de proposer une définition du « mythe » spécifique à son théâtre. Dans un second temps, nous verrons que la dé-contextualisation des personnages mythologiques puis re-contextualisation dans le présent des pièces évoquées plus haut permet à la fois d'aborder la question latino-américaine tout en témoignant d'une certaine recherche de l'argentinité de l'auteur, argentinité en lien avec le contexte sociopolitique des années 1980. Enfin, nous verrons que cette forme hybride qui caractérise le théâtre d'Arnaldo, à mi-chemin entre le conte, le théâtre, l'écriture cinématographique met en place un système de références communes à l'auteur et à son lecteur-spectateur, permettant la création d'un mythe moderne, celui de l'exilé, du déplacé.

[2]Carlos Mastronardi (1901-1976) est un poète, critique, traducteur et essayiste argentin. Membre de la revue avant-gardiste *Martín Fierro* et traducteur, notamment des poètes symbolistes Rimbaud et Mallarmé, il fréquente Arnaldo Calveyra, et correspondra longtemps avec lui. En tant que critique littéraire, il encense le premier recueil poétique du jeune provincial de Mansilla, *Cartas para que la alegría*.

[3]Pour justifier cette censure, le gouvernement publie dans le journal *Los Principios* du 18 mai 1966 (Córdoba), un éditorial intitulé "*Patria y Ejército*". On reproche notamment à cette pièce d'être diffamante envers l'armée, et de faire de la propagande communiste.

[4]Delay Florence ; Calveyra Arnaldo, « *Marginalia : Presentación* » dans *Teatro Reunido*, ss dir. Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p. 599.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

En préambule, se pose la question même de l'écrit ou plutôt du *media* choisi, puisque les pièces de théâtre que nous allons évoquer oscillent entre le théâtre, le conte, la poésie et des images proches du cinéma. Quel est donc le lien entre ces différents *media* et le mythe, et ce dans l'œuvre théâtrale de Calveyra ? Il nous a semblé pertinent, dans un premier temps, de relier ces questions à la définition du mythe proposée par Roland Barthes dans la seconde partie de *Mythologies* :

> « Qu'est-ce qu'un mythe aujourd'hui ? Je donnerai tout de suite une première réponse très simple qui s'accorde avec l'étymologie : le mythe est une parole »[5].

En effet, le terme grec *muthos* peut se traduire, de manière simple par les termes *récit, parole*. Le théâtre, de par sa vocation à la mise en voix des mots, peut être mis en lien direct avec cette idée de parole, de transmission orale. Dans *El eclipse de la pelota*, le personnage central est le Narrateur, un personnage omniscient, qui domine la pièce, guide le lecteur-spectateur et les personnages dans leur quête. Ce personnage fait le lien entre le temps de la fiction et le temps du spectacle, étant tantôt extérieur et tantôt inclus au dialogue grâce à son lien avec les jumeaux Hunahpú et Ixbalanqué.

> *En ella [la obra El eclipse de la pelota] un narrador se hace cargo del relato, nos guía por el entretejido de la trama, por los distintos lugares por donde los hechos se suceden. Y lo hace apelando a imágenes sencillas, bellas, sin salirse de la forma directa, de rápida resolución, a la manera del habla popular o de la poesía popular : « De a poco, el sol ha ido bebiendo el rocío, y lo poco que queda ahora se lo bebe de un sorbo ». El lenguaje llano, vivaz, cargado de sentido sortea la trampa que puede llegar a esconderse en la prosa, encargada de transmitir la progresión que siguen las acciones.*[6]

Cette définition, bien qu'incomplète, du mythe comme récit, parole, questionne le rapport au conte, et ce à travers le geste de raconter, de dire. Dans cette proposition, le théâtre s'inscrit en *medium* tout indiqué : il fait le lien entre l'oralité et l'écriture. En revenant à l'étymologie latine cette fois, on observe le passage de l'idée de parole à celle de fiction : fable, récit fabuleux, « ouvrages racontant des légendes héroïques ou divines »[7]. Cette seconde proposition s'articule autour de trois thématiques : l'écriture (ouvrage), le héros et le divin. Le mythe, en tant que récit (fictionnel ou non) fait intervenir plusieurs personnages à caractère sacré ou divin. Si Christine de Pisan aborde la notion d'héroïsme, c'est qu'en effet, de par sa valeur pédagogique ou cathartique, le mythe a besoin d'un héros et d'une quête. Ces personnages peuvent être issus de la réalité ou avoir une empreinte complètement fictionnelle. Dans cette optique, on note que Arnaldo Calveyra fait appel à deux personnages mythologiques dans sa pièce *La selva*. Ils sont issus de la mythologie littéraire [8].

[5] Barthes, Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957, Col. Points Essais, Paris, 2006 pour la présente édition, p. 209.

[6] Contardi, Marilyn, « Cherchez l'enfance » dans *Teatro Reunido*, ss dir. Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p. 617.

[7] De Pisan, Christine, *Chemin de long estude*, dans BARB. Misc. 8, 416.

[8] Nous entendons par là des personnages reconnus dans la littérature, souvent utilisés comme des exemples adaptés à diverses thématiques socio-politiques, et non uniquement reconnus pour leurs aspects fondateurs,

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

À travers ces trois pièces, *Latin American trip, La selva et El eclipse de la pelota*, on observe deux manières de recourir aux mythes : la première étant l'insertion de personnages mythologiques et sacrés autonomes dans un univers théâtral hostile (pièces « de guerre », pièces actant la question syndicale dans l'Argentine des années 1970, l'Amérique Latine envahie par les « yankees », et la deuxième, l'utilisation de mythes fondateurs de manière structurante dans un théâtre moderne (construction des personnages, des espaces, de l'histoire). Ces pièces croisent des personnages issus d'inspirations et d'influences diverses. L'observation plus détaillée de *El eclipse de la pelota* (la dernière pièce de l'auteur, commandée par le Théâtre des Quartiers d'Ivry), met en exergue non seulement le rôle prégnant des mythes gréco-romains et maya-quichés, mais aussi la fascination de l'auteur pour des mythes liés au végétal et à la construction du monde. Pour présenter rapidement *La selva*, on peut dire qu'elle se déroule dans le contexte de la guerre du Vietnam. La « *selva* », au sens de la forêt, la jungle, est à la fois l'espace de tournage d'un film de guerre nord-américain, l'espace onirique d'un groupe de sorcières, celui d'un bureau syndical ou d'une devanture d'usine[9]. *La selva* présente un espace fictif dans lequel on observe deux choses : non seulement l'inclusion d'images cinématographiques dans les didascalies décrivant le décor mais aussi dans les descriptions qu'en font les propres personnages de la pièce, et *via* cette affiliation au cinéma, la notion de progrès. C'est d'ailleurs un sujet de discussion entre Socrate et Antigone :

> « Antígona :
>
> *[…] Nací para andar divagando de teatro en teatro. Pero el séptimo arte es el arte de este tiempo… La tecnología, Sócrates, la tecnología […]* »[10].

Socrate et Antigone sont présents dès le début de la scène 12. Antigone, lorsqu'elle aperçoit Socrate, court vers un puits dans lequel elle descend puis en remonte avec entre les mains une coupe pleine : c'est la cigüe, qu'elle offre à Socrate. L'insertion de ces deux personnages mythologiques dans le présent de la pièce en permet une critique distanciée. Arnaldo Calveyra témoigne d'ailleurs – dans ses *Notes* à la pièce[11] – d'une conversation avec son ami le peintre grec Yannis Tsarouchis sur la manière dont une pièce de théâtre devrait traiter d'un conflit politique. Les propos qu'il rapporte commencent par cela :

> *Si una pieza de teatro está comprometida sólo con una parte del hombre, el espíritu se vuelve decorativo […]. En Prometeo se enfrentan dos corrientes :*

par ailleurs, ces personnages fonctionnent de manière isolée, c'est-à-dire extraits de leur contexte socio-familial habituel, à l'inverse des mythes que nous aborderons dans la seconde partie de ce travail. On retrouve des caractères ou personnages similaires dans les diverses pièces de Calveyra, des personnages mythologiques, des personnages historiques entre autres. Les personnages issus des mythes et repris dans nombre d'oeuvres littéraires et artistiques, comme c'est le cas d'Antigone par exemple, en constituent une partie. Une catégorisation plus complète est en cours.

[9] Cette pièce rendue complexe par son manque d'unité n'a d'ailleurs jamais été mise en scène.

[10] Calveyra, Arnaldo, *La selva*, dans *Teatro Reunido*, ss dir. Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p. 438.

[11] Dans l'édition *Teatro Reunido*, ss dir. Claudia Rosa, chaque pièce est suivie d'une section "*Notas*" qui regroupe et identifie des notes ou commentaires de l'auteur sur ses pièces, ou des critiques invités à cette édition. Par commodité, les références à ces commentaires seront signalés par *Notes* et les numéros de pages correspondant.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> *la tecnología (el fuego como útil, como herramienta de trabajo) y una corriente conservadora que es también necesaria o que tiene su verdad que cumplir y que formular. Una pieza que muestre las o la simpatía entre los dos partidos antagónicos.*[12]

Tsarouchis souligne ici l'importance d'un dialogue égalitaire, pour défendre les positions des deux parties, et non un théâtre engagé[13] pour une cause qui aurait une visée de propagande. La présence d'écrans sur le plateau, la lumière ultra-présente et les changements d'espaces rapides établissent un décor mouvant digne d'un studio de tournage de cinéma, ce qui amène Antigone et Socrate à échanger sur le cinéma, son actualité et son efficacité sur le spectateur face au théâtre.

> *En La selva, hay un momento en que se encuentran Antígona y Sócrates, en un momento de clarificación de la pieza, que es un magma, una especie de caos, el caos latinoamericano y, de pronto, aparecen ellos dentro de esa selva para dar sus puntos de vista.*[14]

Antigone semble alors être le personnage mythologique tout indiqué pour apporter un regard extérieur sur le conflit, puisque l'imaginaire collectif moderne fait d'elle un personnage qui remet en question la pensée commune, ou du moins un personnage développant une pensée alternative, et qu'elle est par ailleurs le modèle mythologique par excellence, choisi par les artistes pour aborder le conflit politique. Par la suite elle devient le symbole de la femme qui s'émancipe d'un pouvoir phallocrate et paternaliste, comme l'indique Pierre-Emmanuel Dauzat, dans sa présentation de l'essai *Les Antigones* (George Steiner) :

> Après ses essais sur La Mort de la tragédie, et ce qu'il est possible d'espérer après l'Holocauste, il était naturel que Steiner en revienne à la « source grecque », comme disait Simone Weil, et s'interroge sur Sophocle […]. Plus précisément, une confrontation s'imposait avec cette Antigone, qui a essaimé dans tous les continents, et qui n'a échappé à aucune dissidence, même si les chantres de la raison d'État y ont vu aussi de quoi justifier leurs apologies.[15]

Ici, dans *La selva*, ces deux personnages font état de la situation politique où ils évoluent, qui peut être résumée par le terme « chaos ». Antigone est à la fois une jeune

[12] Calveyra, Arnaldo, « Notas », dans *Teatro Reunido*, ss dir. Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p. 463.

[13] Nous nous référons ici aux quatre catégories de théâtre politique proposées par Muriel Plana dans *Théâtre et Politique, Modèles et concepts* (t. 1), qui sont le théâtre politique, le théâtre à thèse, le théâtre militant et le théâtre engagé.

[14] Obregón, Osvaldo « Arnaldo Calveyra, un dramaturgo argentino en Francia (fragmento) », entretien avec Arnaldo Calveyra dans *Teatro Reunido,* ss dir. Claudia ROSA, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p. 466-467.

[15] Steiner, George, *Œuvres*, sous la direction de Pierre-Emmanuel DAUZAT, Quarto, Gallimard, Paris, 2013 pour la présente édition. p. 660. Dans son essai, George Steiner revient sur diverses interprétations du mythe, dans la littérature et la philosophie, de Heidegger à Kierkegaard.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

et vindicative vietnamienne, ou argentine, ou latino-américaine : elle est en tout cas la parole de la minorité, qui attend et presse la mort du conservatisme puisqu'elle tend le calice mortel à Socrate. Elle déclare également :

> « *¡El individuo contra el Estado ! ¡Muera el Estado asesino !* »[16]

Sa réplique, qui sonne comme un slogan de manifestation, est en fait à recontextualiser dans l'époque de la pièce. En effet, les années 1970 ont sonné l'avènement des groupes féministes en Amérique Latine, et l'inclusion des femmes dans les mouvements révolutionnaires anti-impérialistes, ouvriers et syndicalistes. En Argentine, au Mexique et au Brésil notamment, nombre de groupes féministes (divers d'ailleurs), prennent part au combat révolutionnaire face à la main-mise étasunienne, dans une perspective communiste ou inspirée de la théologie de la libération. À ces conflits s'ajoutent les retentissements de la crise de 1973 en Amérique Latine et en Indonésie, ce qui généralise l'opposition Nord-Sud. Dans ce contexte, on observe aussi l'importance capitale de la reconnaissance des mouvements féministes en Amérique et en Europe, et la reconnaissance (à l'international) de l'oppression et des violences américaines au Vietnam et en Amérique latine. Dans la pièce de Calveyra, Antigone est donc la figure de ces femmes : c'est une jeune Argentine, une jeune Vietnamienne, elle pourrait aussi être une jeune Chilienne ou Mexicaine. Elle est la représentation mythologique des ces femmes en lutte contre l'État patriarcal et contre l'oppression nord américaine.

Qui serait alors Socrate ? À la lecture de ce qu'en dit Tsarouchis et que nous avons retranscrit plus haut, il s'agirait d'un conservateur opposé à Antigone ou comme le visage de l'État, par opposition à Antigone. Toutefois, les notes de la conversation entre celui-ci et Arnaldo Calveyra nous poussent à adopter un regard moins manichéen. En effet, Socrate apparaît davantage comme le témoin de l'Histoire, qui se répète sans arrêt, là où Antigone affirme être mythe :

> Sócrates
>
> *El viento que hace nacer las higueras es el mismo que dejó preñada la Virgen. (Antígona mantiene en alto la copa como si fuera a beberla.) ¿De nuevo ? ¿Suicidarte de nuevo ?* Antígona
>
> *El primer suicida de la Historia no es Antígona, es Sócrates. Yo soy mito. Yo soy de cuatro patas.*[17]

Latin American trip (1971) est une pièce tout aussi syncrétique[18] que ses personnages : dans l'idée de catégorisation des personnages récurrents, elle mélange des personnages

[16] Calveyra, Arnaldo, *La selva*, dans *Teatro Reunido*, ss dir. Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p. 438.

[17] *Ibidem,* p. 440-441.

[18] Voir notamment les articles de Nicole Fourtané sur le sujet : "Le syncrétisme culturel andin dans les contes populaires. Entrecroisement de mémoires.", *America*, actes du 8ème colloque international du CRICCAL "Mémoire et culture en Amérique Latine, mémoire et formes culturelles, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, p. 27-33 et "Le passage de la vie à la mort dans les Andes péruviennes : aux origines du condenado" *Amerika* [En ligne], 14 | 2016, mis en ligne le 20 juin 2016.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

historiques, des êtres non nommés, des personnages issus du passé militaire de l'Argentine, et des personnages littéraires. Elle met en scène des bribes d'histoire de l'Amérique latine des années 1960-1970. La pièce, dans sa globalité, est elle aussi un jeu de combinaisons et de mélanges : les lumières sont presque cinématographiques, les espaces mouvants, et les codes sont à la fois ceux du conte (quête, adjuvants, opposants) et du théâtre beckettien. Cette profusion de références historiques, mythologiques, littéraires, l'imbrication de toutes au sein de ses pièces nous amènent à observer ce syncrétisme comme une preuve de l'hybridité de l'écriture calveyrienne. De l'écriture du double à l'hybridité et en ajoutant l'observation d'un espace plutôt labyrinthique, ne pourrait-on pas voir, en Arnaldo Calveyra, un autre représentant d'un théâtre néo baroque latino américain ?

À la première lecture, le personnage principal semble être un homme à la recherche de ses racines : il entre sur scène, valise en main et à la recherche de son « chez lui ». Il ne s'agit pourtant pas ici d'un personnage « vivant » mais d'un mort. On comprend alors qu'il s'agit d'une figure du *condenado*. Principalement évoqué au Pérou et dans les récits des Andes, ce personnage apparaît beaucoup dans les récits transcrits après la Conquête : en effet, il fait le lien entre les anciennes croyances populaires et le début de la christianisation latino-américaine. Le *condenado* est un personnage syncrétique, qui illustre le passage de la vie à la mort dans la construction des rituels et schémas de pensée andins de l'après-christianisation. Ici, ce condamné est un mort victime d'un assassinat, qui revient à la vie mais arbore plusieurs formes physiques : la sienne, originelle, et celle de son bourreau. Ainsi, les *guerrilleros* marxistes apparaissent tantôt sous cette forme, tantôt en militaires de la dictature. Le héros, l'Homme 1, est double, car il est à la fois lui-même et un haut gradé de l'armée argentine, son meurtrier.

> En effet, le condenado andin n'est pas le damné européen […]. En fait, celui-ci est le produit d'un syncrétisme complexe. […] [I]l n'est, en réalité, ni un véritable défunt, puisqu'il ne s'est pas encore éloigné de ce monde et n'a pas rejoint le séjour des morts, ni un vivant à part entière, puisqu'il est décédé, mais il erre avec son âme et son corps en quête de salut […]. Ce mort-vivant alimente une veine très riche de la littérature orale traditionnelle. […][19]

L'idée de l'errance, que l'on retrouve dans cette définition est très présente dans la pièce, et ce dès le début, les personnages semblent abandonnés, perdus, à la recherche. Arnaldo Calveyra, dans ses notes de genèse de *Latin American Trip,* évoque lui-même cette dualité des personnages liée à leur passage entre la vie et la mort :

> *¿Quién es el muerto ? ¿Es posible que el que regresa para buscar a un muerto querido y a su asesino, sea a la vez el muerto y este asesino ?*[20]

Ce condamné latino-américain apparaît comme une figure duelle : il n'est ni mort ni vivant. Cette résurgence du personnage mythologique andin va ici de pair avec

[19] Fourtané, Nicole, « Le passage de la vie à la mort dans les Andes péruviennes : aux origines du condenado », *Amerika* [En ligne], 14 | 2016, mis en ligne le 20 juin 2016, consulté le 30/10/19.

[20] Calveyra, Arnaldo « Notas », dans *Teatro Reunido*, ss dir. Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p. 355.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

la dualité du personnage borgésien persécuté/ persécuteur. Difficile en effet de faire l'économie de cet auteur argentin majeur, puisque cette double référence inscrit à la fois ce personnage dans la mythologie amérindienne, mais aussi dans la littérature argentine. Cette dualité ne serait-elle pas alors une manière de signifier l'Argentine pour l'auteur ? Nous rappeler que si la pièce *Latin American Trip* n'est pas clairement située dans l'espace, elle prend sa source profonde dans l'identité même de l'Argentine. Par ailleurs, ce personnage double n'est-il pas une résurgence de la dualité de l'auteur, un écrivain d'Entre Ríos, d'entre deux continents ? Cependant, le condenado apparaît aussi comme un personnage de rituels, matérialisant le passage vers la mort, appartenant de fait à une forme de sacré. Comme les personnages de *Latin American Trip* qui ne sont ni morts ni vivants, il ne porte pas de nom, ce qui annihile leur identité propre, mais nous amène à l'idée d'universalité des personnages[21]. Dans le cas du protagoniste, l'Homme 1, on peut parler de modèle exemplaire ; il n'est pas vraiment mort ni vivant. Ce long chemin vers la quête de la mort, ou de l'amour, est un *topos* de la littérature européenne. Simone Benmussa, dans sa présentation de la pièce en 1971 rapproche l'Homme 1 du personnage d'Orphée qui descend aux Enfers chercher sa bien-aimée, Eurydice[22]. On pensera aussi à Dante à la recherche de Béatrice dans *La Divine Comédie*. L'Homme 1 serait un "Orphée politique"[23] à la recherche de son histoire, et à travers elle de l'histoire de l'Argentine. À chaque rencontre, à chaque pas, il avance un peu dans cette quête de son histoire, et c'est ce qu'évoque Simone Benmussa :

> « Combien de fois devra-t-il mourir pour mourir réellement ? Il meurt par petites touches. Il meurt de compréhensions successives de la réalité politique latino-américaine. »[24].

À travers la contextualisation des personnages dans les décennies des années 1970 et 1980, les emprunts que font les pièces de Arnaldo Calveyra aux mythologies éclairent donc les deux pièces et leur redonnent un caractère argentin. Les personnages, d'Antigone à l'Hommes 1 sont les marqueurs de l'argentinité de l'auteur, et permettent à la fois au propos d'être large et panaméricaniste, tout en signifiant un espace particulier. On peut alors rejoindre la définition de mythe de Mircea Eliade en ce sens que cette pièce raconte une histoire universelle qui peut-être transplantée au contexte de la Seconde Guerre mondiale, de la Conquête, de la Guerre du Vietnam etc.

> Mythe = *modèle exemplaire*
>
> Le mythe raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire un événement primordial qui a lieu au commencement du Temps, *ab initio*.[25]

[21] Ils ne sont pas un nom mais des figures traduisant les périodes de trouble, et la difficulté d'identification à un groupe.

[22] *Les Géorgiques* de Virgile et *Les Métamorphoses* d'Ovide.

[23] Benmussa, Simone, « *Latin American Trip* ou la quête d'un nouvel Orphée politique », article publié *Cahiers Renaud-Barrault,* numéro spécial « Jeune théâtre d'Amérique Latine », Premier trimestre 1971, n° 75, p. 44.

[24] *Ibidem,* p. 44.

[25] Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, coll. Folio Essais, Gallimard, Paris, 2014, première édition 1987, p. 84.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Jusqu'ici, les définitions (bien que partielles) nous permettent de rapprocher le mythe comme récit oral, avec le conte, et de par la tradition orale, son lien avec le théâtre et la tradition populaire. Par ailleurs, le mythe apparaît relié au sacré, du fait de son aspect exemplaire et ancien. La mythologie permettrait donc, grâce à cette universalité, de raconter l'Histoire, avec une forme de vérité générale.

> C'est donc toujours le récit d'une « création » : on raconte comment quelque chose a été effectué, a commencé d'être. […] il ne parle que des réalités, de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté.
>
> Il s'agit évidemment des réalités sacrées, car c'est le sacré qui est le réel par excellence.[26]

Pour Mircea Eliade, le mythe devient de fait une référence commune à ses utilisateurs expliquant la naissance du monde, des valeurs et des notions de bien et de mal. Il est l'explication du monde par la croyance, et de fait, une base religieuse importante. Le mythe met en scène divers types de personnages, et entre autres des dieux et demi-dieux, représentant des valeurs, des éléments ou des sentiments. L'absence même de prénom de l'Homme 1 lui confère cet aspect universel : il est le représentant d'une histoire, d'un espace, d'un contexte socio-politique adaptable à d'autres situations. L'idée de la répétition permanente des événements belliqueux nous renvoie aussi à l'idée de création sacrée, un événement qui se reproduit à l'infini, et finalement, le mythe de la genèse devient régulier, il devient une vérité historique plus générale.

El eclipse de la pelota est un autre exemple de l'inspiration mythologique et du mélange des mythes au sens le plus complet puisque c'est l'histoire de la création du monde. Inspirée du *Popol Vuh* (mythe fondateur de la société maya-quiché) et du mythe de Déméter, ce conte-théâtre relate la descente aux Enfers des jumeaux Hunahpú et Ixbalanqué pour récupérer leur balle tombée chez Xibalba, dieu des Enfers qui leur tend un piège. Les jumeaux entament un voyage initiatique, durant lequel ils sont guidés par plusieurs animaux inspirés à la fois du bestiaire médiéval et maya-quiché. En parallèle, Déméter parcourt le monde à la recherche de sa fille Perséphone et répand sécheresse et famine sur terre par colère, pour venger l'enlèvement de sa fille[27]. Après avoir parcouru la terre, Déméter descend aux enfers où elle retrouve sa fille Perséphone, mariée de force à Xibalba. Les deux jumeaux, eux aussi descendus dans ce monde sous le monde pour y chercher leur balle, affrontent Xibalba à un jeu qu'il a préparé en les attendant et qu'il gagne. La perte de leur balle entraîne leur mort, puis leur renaissance sous la forme de plantes : ils sont le blé et le maïs qui poussent pour nourrir l'humanité. La vie peut ainsi recommencer sur la terre. Enfin, parmi les protagonistes on ne peut oublier le Narrateur, figure fondamentale, entre

[26] *Ibidem,* p. 85.

[27] Dans la mythologie grecque,Déméter est la déesse de l'agriculture et des moissons et la mère de Perséphone. Lorsque Hadès (dieu des Enfers et frère de Déméter) enlève Perséphone pour l'emmener aux Enfers et en faire sa femme, Déméter folle de rage prend une forme humaine et erre sur la Terre à la recherche de sa fille pendant neuf jours et neuf nuits. Elle délaisse alors les hommes, provoquant la famine sur la Terre. Lorsqu'elle retrouve sa fille, cette dernière est condamnée à rester aux Enfers. Déméter fait donc un pacte avec Hadès et Zeus, grâce auquel Perséphone doit passer l'hiver aux Enfers mais peut passer le reste de l'année avec sa mère. La mythologie grecque explique ainsi la naissance des saisons.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Dieu et Homme, entre dramaturge et metteur-en-scène : il est le conteur de cette micro-épopée.

Cette pièce mélange deux mythes issus de deux aires culturelles géographiquement éloignées qui sont celle de Déméter et Perséphone (Grèce) et celle d'Hunahpú et Ixbalanqué (Amérique centrale). Contrairement à Socrate et Antigone, ou encore au condamné, qui évoluent tous trois dans un milieu qui n'est pas leur milieu originel, Arnaldo Calveyra utilise ici l'univers des différents mythes qu'il emprunte : il y a l'Olympe, la terre et les Enfers. Un nivelage vertical, qui va de pair avec un voyage vertical pour les jumeaux, qui descendent aux enfers, et horizontal pour Déméter, qui voyage de Grèce en Amérique centrale, avant de descendre sous la terre, aux Enfers. La reprise des noms propres des personnages, de l'intrigue connue du mythe et de la géographie même abstraite (Grèce, Amérique centrale), témoigne d'une volonté d'ancrer les personnages dans un contexte mythologique connu.

Ainsi, Déméter, déesse de la fertilité est présentée dès le début de la pièce comme vengeresse et ses premières répliques ont un ton prophétique. Pour se venger de la perte de sa fille elle assèche les rivières, les fleuves et, décidée, avance vers l'autre monde. Perséphone quant à elle, est présentée comme la petite fille au bouquet de fleurs, puis plus tard, la femme au bouquet de fleurs. Elle ne demeure pas aux Enfers par choix mais par soumission, enlevée par Xibalba. La recherche effrénée et désespérée de sa fille amène Déméter à traverser toute la Grèce jusqu'à une faille dans le sol qui la conduit aux Enfers. Quel est ici l'intérêt de l'utilisation du mythe ? Du choix de celui-ci en particulier ? Si dans ses *Notes* à la pièce, Calveyra évoque sa fascination pour les mythes, d'abord gréco-romains lorsqu'il était enfant en Argentine, puis précolombiens une fois exilé en France. On comprend alors aisément pourquoi il a choisi de déplacer Déméter dans ces Enfers si loin de la Grèce et de la faire faire partir de Grèce pour arriver dans ce monde sous le monde en Amérique centrale : ici, et à travers ce personnage féminin, Arnaldo Calveyra souhaite faire écho à son propre exil. Mais c'est aussi l'image de son propre chemin intellectuel et culturel d'exilé : l'intérêt pour la culture européenne en tant qu'Américain bercé par l'occidentalité, puis, à son arrivée en France, la recherche de ses racines latino-américaines, lointaines et méconnues en Europe. Il en témoigne lui-même :

> *La segunda pregunta es por qué hice entrar a Deméter en un infierno que no es el suyo. No es el infierno de Plutón. El infierno de Grecia. Mi respuesta más inmediata está en relación estrecha con mi viaje, con el hecho de que soy un desplazado.*[28]

Arnaldo Calveyra, en déplaçant la déesse grecque témoigne de son histoire de « déplacé », de sa double appartenance à des espaces géographiques et culturels lointains, et le voyage vers la parentalité (pour Déméter) et vers l'autre (sa fille) est une image de son propre voyage et de la reconstruction dans un ailleurs, un ailleurs qui n'inclut pas uniquement le déplacement géographique mais aussi culturel et familial. L'utilisation de mythes sert ici une cause principale en mettant en place un système de personnages

[28] Delay Florence ; Calveyra Arnaldo, « Marginalia : Presentación » dans *Teatro Reunido*, ss dir. Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p. 599.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

auxquels les lecteurs-spectateurs latino-américains et européens peuvent se référer. À travers la vie, la mort, le voyage initiatique et la renaissance de la nature, c'est le cycle de la vie qui est abordé et surtout une nouvelle genèse commune aux deux continents de notre auteur, à l'ancien monde et au nouveau. On observe là deux phénomènes propres à l'écriture de Calveyra : l'écriture du perpétuel recommencement, et ce *via* le *media* privilégié qu'est le théâtre, et l'écriture de la double appartenance, prégnante dans tout son théâtre.

Par ailleurs, la marche de Déméter vers sa quête, sa fille, c'est une nouvelle grossesse en mouvement, une marche longue vers la reconstruction du lien du duo mère-fille, une marche qui fait écho à la situation post-dictature de l'exil argentin, dans laquelle la figure de la mère pourrait renvoyer aux grand-mères de la Place de Mai, et à travers elle à toutes les femmes à la recherche de leurs enfants volés et disparus au cours de la dictature. C'est d'ailleurs un motif que l'on retrouve dans d'autres littératures que l'argentine : par exemple dans la littérature d'Espagne post-dictature, cette image de la mère qui marche à la recherche de son enfant – on peut penser notamment à *Ana Non*, d'Agustín Gomez Arcos (1977), roman dans lequel Ana traverse à pied toute l'Espagne, du sud vers le nord, pour revoir son fils condamné à mort parce que républicain.

Cette lecture de la pièce va de pair avec le *topos* de la famille éclatée et incomplète du théâtre argentin de la post-dictature[29]. Toujours en lien avec la mythologie gréco-romaine, le duo Hunahpú/ Ixbalanqué n'est pas sans nous rappeler les jumeaux fondateurs de Rome, Rémus et Romulus, ou les jumeaux Simon et Jeanne de Wajdi Mouawad dans *Incendies* (2003) qui, à la suite de la lecture du testament de leur mère, voient naître de troublantes questions identitaires : qui est leur père, d'où vient-il ? Qui sont-ils ? Ce questionnement identitaire est finalement étroitement lié à celui du condamné de *Latin American trip* : qui est le héros, qui est le meurtrier, qu'est-ce que la mort, quelle est la terre de naissance, d'où venons-nous réellement ? Dans le cas des jumeaux, qui jouent à la balle lorsque Xibalba leur tend un piège pour les faire descendre aux Enfers, on observe un processus similaire à celui de Perséphone : la recherche de leur balle devient la quête qui les anime et initie ce long voyage vers le monde sous le monde. Florence Delay, qui a traduit la pièce en français, fait d'ailleurs un parallèle entre la balle perdue et la lune :

> *[…] la historia de esos gemelos divinos que juegan a la pelota, juego muy antiguo cuyas huellas encontrarán ustedes en los templos Mayas. Es esa pelota la que constituye la « luna ».*[30]
>
> Les jumeaux, dès le début de la pièce, sont présentés en mouvement et obstinés par cette balle. On retrouve, à quelques scènes d'intervalle, le duo présenté de la même manière :

[29] Les références à la famille fracturée dans le théâtre du Río de la Plata sont nombreuses, nous pensons ici aux pièces abordant la famille au sens large, l'enfance, l'absence des parents, mais aussi aux pièces faisant référence au contexte socio-politique du Cône Sud à travers le dysfonctionnement du couple. On pense alors à l'uruguayen Florencio Sánchez (dès le début du XX^{e}), à l'argentine Griselda Gambaro. On peut relever aussi *Mi Familia*, de Carlos Liscano (2001), *La omisión de la familia Coleman*, de Claudio Tolcachir (2005), entre autres.

[30] *Ibidem*, p. 599.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> *Escena 2*
>
> *Los Mellizos juegan con una pelota de colores. Movimientos simétricos y asimétricos. Mientras juegan la luz se va poniendo de más en más de color rojo.*[31]

Puis :

> *Escena 5*
>
> *Los Mellizos juegan con una pelota de colores. Mientras juegan la luz se va poniendo de más en más de color rojo.*[32]

Le titre même de la pièce acte l'importance de cet objet, prétexte à la recherche autant dans la fiction théâtrale que dans le mythe. Le terme « éclipse » quant à lui nous renvoie à cette lune de la cosmogonie maya-quiché qui représente aussi le cycle des jours et des nuits, de la naissance et de la mort, ainsi que la longueur d'un voyage dans l'obscurité. En la perdant, les enfants annihilent la temporalité et entrent dans la quête d'un nouveau commencement, d'un nouveau cycle agricole, fait de jours et de nuits, de saisons. Ce périple des deux enfants, « cada vez más largo »[33] les amène à la mort et à la renaissance – Hunahpú meurt physiquement, réapparaît sous forme de graine, il sera le blé ; Ixbalanqué ne meurt pas, mais elle disparaît de la pièce, puis une jeune fille apparaît auprès du Narrateur dans la dernière scène, est-ce elle ? –. C'est ici la reprise du *topos* littéraire de la descente aux Enfers, qui s'ajoute aux mythes agricoles amérindiens évoqués par Claude Lévi Strauss : le sacrifice des jumeaux leur permet de re-naître sous la forme de graines (le blé et le maïs), créant ainsi la vie, grâce à l'agriculture de ces graines fondamentales. Le lien avec Déméter déesse de la fertilité est alors évident. Issus de la cosmogonie, ces deux personnages forment à la fois un duo qui s'entraide, mais aussi une forme d'unité dans l'idée de gémellité et de couple homme/ femme. Cette différence entre les deux personnages, homme et femme, apparaît aussi dans leur discours « *Hunahpú : ¡Sol ! / Ixbalanqué : ¡Luna !* »[34]. Ils sont complémentaires et représentent à eux deux le fonctionnement des jours et des nuits, le cycle quotidien. Même si les jumeaux sont présentés comme reliés l'un à l'autre par leur fraternité, ils ne font pas tout le chemin ensemble, ils se séparent et se retrouvent, s'unissent et se perdent pour s'unir à nouveau, et finalement ils ne forment pas un personnage duel mais deux personnages, porteurs du blé (Europe) et du maïs (Amérique Latine). Le couple fraternel, que l'on retrouve sous plusieurs formes dans les mythes (frères ou sœurs ou frère et sœur) représente un lien fort, présent dans nombre de mythologies si l'on reprend les tableaux d'analyse structurelle des mythes de Claude Lévi-Strauss.

> Certains mythes semblent entièrement consacrés à épuiser toutes les modalités possibles du passage de la dualité à l'unité. Quand on compare toutes

[31] Calveyra, Arnaldo, *El eclipse de la pelota* (1987), dans *Teatro Reunido*, ss dir. Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p 540.
[32] *Ibidem*, p. 543.
[33] *Ibid.,* p. 550.
[34] *Ibid.,* p. 544.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> les variantes du mythe d'émergence zuni, on parvient à extraire une série ordonnable de fonctions médiatisantes, chacune résultant de celle qui précède, par opposition et corrélation :
>
> Messie > dioscures > tricksters > être bisexué > paire de germains >
>
> Couple de mariés > grand-mère petit fils > groupe à 4 termes > triade[35]

Si nous sommes loin ici du mythe zuni, on peut observer un rapprochement plus succinct en ce qui concerne les liens : on retrouve à la fois l'être bisexué en considérant les jumeaux comme un seul être, au début de l'œuvre et à la fin (les graines de blé et de maïs étant en possession d'un seul des deux), puis une paire de germains[36] lorsqu'ils se séparent. De même, le couple marié (Perséphone et Xibalba) laisse place à la relation grand-mère/ petit fils (Déméter et Lucho, fils du couple précédemment évoqué) puis à la triade : déesse, semi-déesse, enfant, ou encore, à travers le trio final Narrateur / Ixbalanqué (Niña) / Hunahpú. Quoi qu'il en soit, le duo frère-sœur fait écho à la fois au couple primitif homme/femme, au duo de jumeaux fondateurs de la mythologie romaine, mais questionne aussi l'absence de parents au sein du noyau familial, et l'explosion de celui-ci dans un territoire latino-américain fracturé. Cette absence nous rappelle non seulement divers mythes (Rémus et Romulus élevés par une louve, mythes amérindiens où les enfants sont élevés par la grand-mère), mais aussi l'absence d'Histoire, ou plutôt la recherche de celle-ci, la recherche identitaire post dictature dans un processus de reconstruction. Elle se fait aussi l'écho de la violence et de la nécessité de reconstruction familiale, dans un contexte où (comme dans l'Espagne franquiste) des parents se sont retrouvés arrachés à leurs enfants et des familles se sont construites dans la culpabilité et le mensonge organisé.

Xibalba, dans la cosmogonie[37] maya-quiché, n'est pas le nom d'un dieu, mais le nom des Enfers, dans lesquels sont réunis tous les dieux du mal (Hun-Camé, Vukub-Camé, Xiqiripat, Ahalpuh, Cuchumaquiq, Ahalcana, Chamiabak, Chamiaholom, Patan, Quiqxic, Quiqrixgag, Quiqré). Ils sont ici tous représentés par ce personnage générique de Xibalba et par ses enfants (les enfants de Xibalba et Perséphone). Chaque enfant a un rôle aux Enfers : ministre des Enfers, administrateur… Cet espace semble être un terrain de jeu, autant au sens pratique que matériel – n'oublions pas, d'ailleurs que c'est une pièce de théâtre, qui a donc pour but d'être jouée, et que le dénouement a lieu dans cet espace scénique qui représente aussi la tromperie, le mensonge et la mort. Nous pourrions presque comparer cela à une arène gréco-romaine, lieu de combat, de spectacle et de mort. Ce décor, représentant la mort mais aussi simplement la fin du voyage, est donc le lieu du dénouement : là où « se jouent » les choses. C'est un lieu représentatif du spectacle dans lequel se regroupent tous les noyaux familiaux présents dans la pièce que Xibalba met en scène au travers de mannequins à table qui représentent chacun l'un des membres de sa famille :

[35] Lévi Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Chapitre XI « La structure des mythes », Plon, Paris, 2010, p. 260-261.

[36] Nous reprenons ici le terme de Claude Lévi Strauss pour évoquer la gémellité des deux personnages.

[37] "Théorie" qui explique la formation de l'Univers. Chez les Maya, tout est relaté dans le *Popol Vuh*, le livre des mythes fondateurs de la civilisation maya-quiché.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> *El infierno. […] Un cortinado sabiamente preparado sirve tanto para esconderse en caso de llegada de alguien del exterior así como para esconder o mostrar los maniquíes que figuran de manera realista a los miembros de la familia.*[38]

L'espace des Enfers, au-delà de symboliser le jeu, qui métaphorise le théâtre, est un monde vertical créé par Arnaldo Calveyra qui se divise en trois couches : la terre, couche basique, sur laquelle naissent les hommes et ici les jumeaux, la couche souterraine, les Enfers, le monde sous le monde, qui correspond à Xibalba dans le *Popol Vuh* et à l'espace d'Hadès dans la mythologie grecque, et le monde d'au-dessus, l'Olympe dans la mythologie grecque (d'où vient Déméter) et qui serait ici l'espace dédié au personnage du Narrateur et d'Ixbalanqué, à la fin de la pièce. Pendant leur voyage, ils rencontrent plusieurs personnages adjuvants : le pou, la vipère, le crapaud, le corbeau. Ces personnages sont issus de la cosmogonie et voyagent sous la forme d'un seul corps qui porte les autres : le pou, messager de Xibalba est avalé par un crapaud (Tamazul chez les maya-quichés), lui-même avalé par un serpent (Zakicoz), lui-même avalé par un oiseau (un corbeau dans la pièce, qui serait plutôt une sorte d'épervier appelé Vac dans le *Popol Vuh*). Ce bestiaire, qui ne présente que des animaux perçus négativement dans l'imaginaire collectif, est donc, une fois de plus, une réutilisation des codes mythologiques, mais rappelle aussi la littérature médiévale dont Arnaldo Calveyra était un fervent admirateur.

Cette union des mythes nous amène à quelques observations : dans un premier temps, on note que leurs structures géographiques sont maintenues : l'espace de la fiction se déploie de manière horizontale (représentation de l'exil de l'auteur à travers le personnage de Déméter) et de manière verticale, espaces ou « couches » mythologiques. Dans un second temps, les personnages, même s'ils se font les témoins de questionnements identitaires liés à l'exil et la période d'écriture (recul sur les périodes de dictatures) maintiennent leurs caractéristiques mythologiques (dieux, déesses, mort et réincarnation, animaux qui parlent…). Pourquoi donc avoir réuni ces mythes si particuliers ?

> *La tercera pregunta : por qué en este infierno Maya hablo de ciertos mitos Mayas y no de otros. Ahí está toda la voluntad que puse escribiendo la obra. Son dos mitos con el nacimiento del maíz y por otro lado del mito Griego con el nacimiento del Trigo.*[39]

Ces deux mythes traitent finalement de cette unique question qu'est la création du monde. À la manière de Prométhée qui apporte le feu des dieux aux hommes, ici Déméter tout comme les jumeaux (la triade nourricière) permet le recommencement du monde et ce à travers la nourriture. C'est le Premier jour qui recommence, la création. C'est une forme de genèse inspirée de l'exil. Ces mythes entremêlés nous

[38] Calveyra, Arnaldo, *El eclipse de la pelota*, dans *Teatro Reunido*, ss dir. Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p. 568.

[39] Delay Florence, Calveyra Arnaldo, « Marginalia : Presentación » dans *Teatro Reunido*, *Teatro Reunido*, ss dir. Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p 599.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

amènent donc à proposer le terme de « syncrétisme mythologique », tout comme il existe un syncrétisme religieux, et qui fonctionne de la même manière : un mythe initial dogmatique en ce sens qu'il fait partie, dans ses grandes lignes d'un socle de connaissances culturelles commun auquel, par assimilation et ajouts culturels liés aux échanges et déplacements, il est croisé et adapté. Ce syncrétisme est le fruit d'une situation de migration. C'est un mythe de l'exilé, du déplacé, que nous observons dans le théâtre d'Arnaldo Calveyra, qui puise dans une galerie de références, littéraires et mythologiques, latino-américaines et européennes, permettant une forme de reconstruction, et de reconnaissance d'une histoire mixte. Pour réutiliser les mots de Florence Delay, c'est un mythe qui donnerait un départ commun au blé méditerranéen et au maïs de l'Amérique natale d'Arnaldo Calveyra[40]. Ce syncrétisme semble ainsi œuvrer à l'unification de l'ancien monde et du nouveau. Cette proposition apparaît comme un élément de définition supplémentaire, qui fait écho aux travaux de Claude Lévi-Strauss :

> Reconnaissons plutôt que l'étude des mythes nous amène à des constatations contradictoires. Tout peut arriver dans un mythe ; il semble que la succession des événements n'y soit subordonnée à aucune règle de logique ou de continuité. Tout sujet peut avoir un quelconque prédicat ; toute relation concevable est possible. Pourtant ces mythes, en apparence arbitraires, se reproduisent avec les mêmes caractères, et souvent les mêmes détails, dans diverses régions du monde. D'où le problème : si le contenu du mythe est entièrement contingent, comment comprendre que, d'un bout à l'autre de la terre, les mythes se ressemblent tellement ?[41]

Il y a chez Arnaldo Calveyra une forme d'obsession pour le mythe. Le traitement des conflits politique et historique donne un cadre à la fable, un cadre suffisamment large pour être transposable à l'infini, mais permettre à un lecteur conscient des conflits sociaux d'identifier, de repérer des espaces spatio-temporels ciblés.

Le théâtre, de par sa dimension spectaculaire et en interaction avec le public est le lieu privilégié pour représenter cette nouvelle genèse et la répéter continuellement à travers le temps du spectacle. Il est conçu comme le lieu idéal pour matérialiser les tremblements de l'histoire et faire émerger toute la dimension spectaculaire de ces répétitions. *Latin American trip* et *La selva* appliquent ce même processus au conflit social syndicaliste et à la guerre du Vietnam, opérant ce même glissement. Pour ce faire, on observe une forme d'*a*-temporalité et d'*a*-spacialité dans le théâtre de Calveyra car les espaces sont évoqués ils ne sont pas clairement identifiables. Il en est de même pour les références temporelles, qui ne sont données que par les éléments de décors ou de costumes proposés dans les didascalies. L'annihilation des repères spatio-temporels est une preuve supplémentaire de cette incessante répétition dans laquelle les conflits sont modulables et interchangeables à l'infini. Elle met en évidence la volonté de dé-contextualisation pour être re-contextualisée dans une mythologie syncrétique propre au théâtre de Calveyra et laisse une certaine liberté d'interprétation

[40] « *El trigo del mediterráneo, el maíz de su América natal.* », *ibidem*, p. 601.

[41] Levi Strauss, Claude, Anthropologie structurale, Chapitre XI « La structure des mythes », Plon, Paris, 2010, p. 237.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

au lecteur-spectateur – de fait, ces conflits peuvent être transposés dans plusieurs contextes –. Arnaldo Calveyra, dans ses notes à *Latin American trip* évoque cette absence de repères et la justifie :

> *Traté, pero el director tendrá que ir más adelante en la empresa, construir a partir de nada un objeto teatral […]. Traté de ver hasta qué punto se puede llevar al espectador a abandonar el orden lógico, a escapar a la anécdota en su sentido literal. Si el espectador está verdaderamente involucrado, seguirá los acontecimientos.*[42]

Ce que l'on pourrait appeler « agencement non hiérarchique des procédés et des matériaux » opère une « dissolution de la cohérence dramatique », pour reprendre des termes d'Enzo Cormann[43], ce qui produit une impression de manque de logique, d'absence de causalité dans la succession des situations et des répliques. C'est un outil supplémentaire qui permet de marquer la pluralité des situations et des possibles, qui évite la projection vers une fin de la pièce attendue par le lecteur-spectateur et l'empêche de s'identifier pleinement pour garder une forme d'universalité et ne pas figer l'anecdote, la fable dans un contexte précis. Ainsi Arnaldo Calveyra n'a pas l'air de souhaiter se définir par une conception de l'espace et de l'histoire naturaliste : sa forme n'a pas pour but d'imiter le réel mais d'amener le lecteur-spectateur à observer cette reproduction perpétuelle de l'Histoire et ce avec des symboles et des références communes et la mise en place d'un référentiel simple. Cette reproduction sinistre des conflits ne sonne cependant pas comme une alerte dramatique, mais presque comme une farce : il y a quelque chose d'amusant dans cette circularité, dans cette répétition de schémas, un comique de répétition façonné avec justesse par le théâtre. Le caractère « indéfiniment répétable » du théâtre marque autant le propos porté par les pièces calveyriennes que le temps de la représentation qui, une fois de plus, se voit être un temps de la répétition. La temporalité particulière est mise en avant par tous les niveaux de réalité, celui de l'Histoire, celui de la fable et celui de la représentation qui est une communion : c'est la première fête (célébration dionysiaque) qui se répète à l'infini, qui se réactualise à chaque représentation !

> Toute fête religieuse, tout Temps liturgique, consiste dans la réactualisation d'un événement sacré qui a lieu dans un passé mythique, « au commencement ». […] Le Temps sacré est par la suite indéfiniment récupérable, indéfiniment répétable.[44]

Le théâtre, plus qu'un exercice de style est ici un genre le tout à fait pertinent pour aborder l'histoire. Le déplacement des mythes observés dans un contexte conflictuel relativement récent, et le déplacement géographique de ce derniers est permis par la

[42] Calveyra, Arnaldo « Notas », dans *Teatro Reunido*, ss dir. Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p. 356.

[43] Cormann, Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire, Considérations poélitiques*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2012, p. 74-75.

[44] Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, coll. Folio Essais, Gallimard, Paris, 2014, première édition 1987, p. 63.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

mobilité du décor théâtral, et du temps du théâtre. Le temps du théâtre peut en effet être assimilé au temps sacré décrit par Mircea Eliade, puisque le genre porte en lui sa condition initiale de rituel. Il nous semble cependant ne pas pouvoir évoquer cette répétition, cette « boucle » sans lui trouver un aspect anachroniquement baroque, néo baroque peut-être, dans lequel « [l]a figure de la boucle[…] désigne aussi bien l'activité littérale […] que ses aspects sémantiques : cycle des saisons, giration des astres, formes des fruits et leur butée […] »[45]. Dans cette construction néo baroque d'une forme de syncrétisme, la résurgence de mythologies croisées permet de proposer des bases culturelles aux deux continents de l'auteur : l'américain et l'européen. Les croisements d'espaces, de mots, de langues sont les traces, les pigments d'une interculturalité, d'une hybridité culturelle, d'une double appartenance. Dans *Latin American trip*, cela se traduit par la notion de lieu qui n'est évoquée qu'à travers des images (lumières, arbres), par des jeux de langues et inclusions de mots en anglais qui témoignent de l'ailleurs, de l'autre, du mouvement. Les groupes d'hommes et de femmes non nommés et se déplaçant ensemble sont à la fois un rappel du chœur grec et laissent la place ouverte à l'identification du spectateur-lecteur. Dans *La selva* le continent européen est abordé à travers les personnages de Socrate et d'Antigone, représentants de l'Ancien monde, l'Europe. Certains personnages à caractère presque ésotériques (les sorcières qui tentent, par la magie de sauver Eva Perón de son cancer par exemple) nous permettent de faire le lien entre le mythe, le rituel, le sacré et les croyances populaires et donnent avec humour des précisions spatio-temporelles. En outre, on note l'inclusion de poèmes (de l'auteur) ou de chansons qui hybrident le genre théâtral initialement choisi, à l'instar des références interculturelles ajoutées (« San se acabó / civilización o barbarie, / Bach o Gardel […] »[46]). Dans la première pièce de Calveyra *El diputado está triste*, on trouve aussi nombre de références intertextuelles qui contribuent aux jeux de combinaisons, d'entrelacs, tout en relevant de la culture propre à l'argentinité, et qui semblent relever de sa volonté de mettre en place une culture universelle, une sorte de « bibliothèque de Babel » pour reprendre une autre image borgésienne : références au tango, citations du *Martín Fierro* et du *Cantique des cantiques*, poème occitan du bas Moyen-âge, poèmes de l'auteur. Cette hybridation du genre, ce croisement des genres, on le retrouve dans le syncrétisme mythologique opéré dans *El eclipse de la pelota,* dans le mélange des langues utilisées dans le théâtre calveyrien mais aussi dans sa poésie, où ses jeux sur les sonorités des mots, ces mots d'argentin déjà plus usuels trente ans après son arrivée en France, qui pourtant persistent dans sa littérature. Cette hybridation, c'est aussi le marqueur d'une écriture de l'entre, entre deux mythologies, entre deux histoires, entre deux continents. Dans cette optique, l'effervescence des références et influences diverses marque la volonté d'une écriture syncrétique, dans laquelle tout se mêle dans l'objectif d'une fable commune, d'un récit fondateur universel, reliant Mansilla et Paris, l'Argentine et la France, l'Amérique Latine et l'Europe.

> *Esta doble pertenencia de Arnaldo es, yo creo, la base de la obra a la que ustedes asistirán esta noche. Es una obra que va a reconciliar el viejo y*

[45] Sarduy Severo, *Barroco*, coll. Folio Essais, Gallimard, Paris, 1991, première édition 1975, p. 35.

[46] Calveyra, Arnaldo, *La selva*, dans *Teatro Reunido*, ss dir. Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p. 426.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

el nuevo mundo. El viejo, el nuestro, es tal vez un mundo joven para él. Nuestro viejo mundo es tu nuevo mundo Arnaldo, hay una permutación divina.[47]

Bibliographie

Benmussa, S. (1975). Latin American Trip ou la quête d'un nouvel Orphée politique. Dans *Cahiers Renaud Barrault* (vol. 75, p. 43-44). Gallimard.

C. (2014a). *LES MAYAS – REVELATION D'UN TEMPS SANS FIN : QUAI BRANLY (ALBUM EXPOS)*. BEAUX ARTS ED.

C. (2014b). *LES MAYAS CATALOGUE : REVELATION D'UN TEMPS SANS FIN (RMN EXPOSITION EXPOSITIONS)*. RMN.

Caceres, B., & LE BOULICAUT, Y. (2004). *Représentation de l'autre et ré-appropriation des mythes* (Université Catholique de l'Ouest éd.). L'Harmattan.

Calveyra, A. (1975). Latin American Trip. Dans *Cahiers Renaud Barrault* (vol. 75, p. 45-127). Gallimard.

Calveyra, A. (2012a). *El diputado está triste*. Dans C. Rosa (Éd.), *Teatro reunido* (p. 125-172). Universidad de Entre Ríos.

Calveyra, A. (2012b). *El Eclipse de la pelota*. Dans C. Rosa (Éd.), *Teatro Reunido* (p. 538-591). Universidad de Entre Ríos.

Calveyra, A. (2012c). *La Selva*. Dans C. Rosa (Éd.), *Teatro Reunido* (p. 370-460). Universidad de Entre Ríos.

Calveyra, A. (2012d). *Las cartas de Mozart*. Dans C. Rosa (Éd.), *Teatro Reunido* (p. 470-524). Universidad de Entre Ríos.

Calveyra, A. (2012e). *Latin American Trip*. Dans C. Rosa (Éd.), *Teatro Reunido* (p. 278-352). Universidad de Entre Ríos.

Calveyra, A. (2012f). *Moctezuma*. Dans C. Rosa (Éd.), *Teatro Reunido* (p. 191-257). Universidad de Entre Ríos.

Calveyra, A., & Delay, F. (1987). *L'éclipse de la balle*. Actes Sud Papiers.

Contardi, M. (2012). « Cherchez l'enfance ». Dans A. Calveyra & C. Rosa (Éds.), *Teatro Reunido* (p. 607-620). Universidad de Entre Ríos.

Delay, F. (2012a). « El encuentro del maíz y del trigo ». Dans A. Calveyra & C. Rosa (Éds.), *Teatro Reunido* (p. 601). Universidad de Entre Ríos.

Delay, F. (2012b). « Marginalia : Presentación ». Dans A. Calveyra & C. Rosa (Éds.), *Teatro Reunido* (p. 595-600). Universidad de Entre Ríos.

Dhumieres, C. (2013). Fascinante monstruosité : l'hybridité chez les écrivains argentins du XXè siècle. Dans *Monstres et merveilles en Amérique Latine, Les Langues néo-latines* (vol. 366, p. 37-52). Société des Langues néo-latines.

Eliade, M. (1976). *Initiation, rites, sociétés secrètes* (Gallimard éd.). Gallimard.

Eliade, M. (1988). *Sacre Et Le Profane (Folio Essais) (French Edition)* (0 éd.). Gallimard Education.

Fourtané, N. (2004). Le syncrétisme culturel andin dans les contes populaires. Entrecroisement de mémoires. *America*, *31*(1), 27-33. https://doi.org/10.3406/ameri.2004.1640

Fourtané, N. (2016). Le passage de la vie à la mort dans les Andes péruviennes : aux origines du condenado. *Amerika*, *14*, 1-9. https://doi.org/10.4000/amerika.7133

González Roux, M. (2011). Cécile Chantraine-Braillon, Norah Giraldi Dei Cas y Fatiha Idmhand (éds.), El escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y figuras del desplazamiento. *Amerika*, *4*, 217-229. https://doi.org/10.4000/amerika.1879

[47] DELAY Florence ; CALVEYRA Arnaldo, « Marginalia : Presentación », ss dir. Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, p. 598.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Lévi-Strauss, C. (2019). *Anthropologie structurale (French Edition)*. Wentworth Press.

Plana, M. (2015). *Théâtre et politique : Modèles et concepts (Universités / Comparaisons) (French Edition)*. Editions Orizons.

Salgues, M. (2010). Rose Duroux et Stéphanie Urdician (éds.), Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours). *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, *6*, 1-474. https://doi.org/10.4000/ccec.3229

Souquet, L. (2002). L'identité argentine ou la construction d'un mythe littéraire entre Europe et Amérique. *Amnis*, *2*,. https://doi.org/10.4000/amnis.165

Steiner, G., & Dauzat, P. (2013). *OEuvres (Quarto) (French Edition)* (GALLIMARD éd.). GALLIMARD.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973