



HAL
open science

Une tragédie frontalière : La Frontera de David Cureses ou l'inversion du topique de la captive

Christophe Larrue

► **To cite this version:**

Christophe Larrue. Une tragédie frontalière : La Frontera de David Cureses ou l'inversion du topique de la captive. *América : cahiers du CRICCAL*, 2019, 53, pp.79-83. halshs-03866298

HAL Id: halshs-03866298

<https://shs.hal.science/halshs-03866298>

Submitted on 22 Nov 2022

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.

América

Cahiers du CRICCAL

53 | 2019

Frontières et migrations en Amérique latine au tournant du XXI^e siècle

Écritures des limites

Une tragédie frontalière : *La Frontera* de David Cureses ou l'inversion du topique de la captive

Una tragedia fronteriza: La Frontera de David Cureses o la inversión del tópico de la cautiva

CHRISTOPHE LARRUE

p. 79-87

Résumés

Français Español

Le dramaturge argentin David Cureses crée en 1960 la pièce *La frontera*, adaptation de la *Médée* d'Euripide qu'il situe sur la frontière (intérieure) au XIX^e siècle. Le mythe grec y est utilisé pour structurer des *motifs* argentins du XIX^e siècle bien connus comme l'opposition entre civilisation et barbarie, le personnage de la captive, les relations entre Indiens et créoles ou la conquête du désert. Cette dernière provoque sous nos yeux l'éclatement brutal d'une famille mixte (indienne et créole) jusqu'à la catastrophe finale faite de sang et d'exil et c'est paradoxalement la perspective de l'abolition de la frontière qui signe la séparation des communautés. Nous nous interrogerons sur ce qu'apporte cette réécriture quant à la représentation de l'imaginaire de la frontière et sur la résonance qu'elle peut avoir en plein XX^e et XXI^e siècles.

Con su obra *La frontera* el dramaturgo argentino David Cureses propone en 1960 una

adaptación de la *Medea* de Eurípides que sitúa en la frontera, en el siglo XIX. El mito griego pasa pues a estructurar temáticas argentinas bien características del siglo XIX: la oposición civilización / barbarie, el personaje de la cautiva, las relaciones entre indígenas y criollos o la conquista del desierto. Es ésta la que provoca el estallido de una familia mixta (indígena y criolla) hasta la catástrofe final hecha de sangre y de exilio. Paradójicamente es aquí la perspectiva de la abolición de la frontera la que sella la separación de las comunidades. ¿Qué aporta esa rescritura en cuanto a la representación de la frontera? ¿En qué medida hace eco con temáticas de los siglos XX y XXI?

Entrées d'index

Mots-clés : Argentine, théâtre, frontière, Médée, Cureses

Palabras claves : Argentina, teatro, frontera, Medea, Cureses

Texte intégral

La frontera, la línea ambigua de contactos entre los intereses de la ciudad y los del desierto, se convirtió, de alguna manera, en un mundo fascinante en el que la aventura, el heroísmo y la abyección intercambiaban un cotidiano juego de máscaras.

Adolfo Prieto (cité par Servelli, 2010 : 93-94).

- 1 LA PIÈCE *La Frontera* du dramaturge, homme de théâtre et metteur en scène (mais aussi écrivain, poète, journaliste et professeur) argentin David Cureses (1935-2006), distinguée par le prix Argentores en 1960, année de sa création à Buenos Aires, est une transposition de la *Médée* d'Euripide¹ dans le contexte argentin de la conquête du désert des années 1870², comme le suggère l'épigraphe tirée du tragique grec qui ouvre le texte³. En 1960 l'Argentine fête le 150^e anniversaire de la révolution de Mai⁴, début de son processus d'indépendance, et c'est par un sujet sur la confrontation des mondes créole et indien que Cureses célèbre à sa façon cet événement fondateur de la nation argentine. Cette pièce opère donc un retour sur le contexte historique et culturel de la frontière au XIX^e siècle, avec cette Bárbara, réincarnation mapuche de la figure de Médée, personnage qui représente une altérité à la fois proche, certes, mais bien étrangère et inquiétante, comme le rappelle Elina Miranda Cancela :

Medea, mujer, extranjera, con conocimientos poco comunes y por tanto conceptuados de mágicos, representaba ya en el mito a ese otro, sometido e inferiorizado dentro de los cánones culturales vigentes en la sociedad griega clásica, pero que, sin embargo, no dejaba de considerarse como un peligro latente. (Miranda Cancela, 2002 : 317)

L'argument de la pièce

- 2 L'Indienne mapuche Bárbara est unie à Jason Ahumada, militaire argentin qu'elle a non seulement soigné et protégé de la mort que voulaient lui infliger les siens lorsqu'il fut trouvé blessé dans le désert, mais dont elle a même fait un chef de tribu. Ils ont deux enfants. Dans son *ranchito* sur la frontière vivent également deux jeunes adultes, Huinca et Botijo, enfants d'une captive blanche qu'elle a

élevés, et « la vieille », une vieille Indienne. Au début de la pièce, Jason est absent et Bárbara l'attend avec impatience, mais c'est le nouveau commandant du fortin voisin (dispositif de la frontière), le colonel Ordóñez, qui arrive pour lui signifier, d'une part, qu'il vient récupérer Huinca et Botijo, dont il est en réalité le père, et, d'autre part, que Jason ne rentrera pas. Le colonel lui donne vingt-quatre heures pour retourner au désert. Quelques heures plus tard, on lui impose qu'elle remette également les enfants qu'elle a eus de Jason.

- 3 La tragédie articule ici, classiquement, la question du destin individuel face à celui d'une collectivité dans l'Histoire (ici, la conquête du désert), la tension tragique opposant la loyauté aux liens du *sang* (métonymie du collectif biologique et culturel) à la fidélité amoureuse et affective, deux pôles symbolisés et matérialisés par la frontière.

Littérature de frontière ?

- 4 À l'heure où cette frontière a disparu depuis longtemps, cette histoire peut sembler désuète, d'autant que les personnages indiens s'y expriment presque toujours comme ceux de la *gauchesca*, mais, d'une part, il faut rappeler que la thématique de la frontière n'a cessé d'être réécrite par les auteurs argentins et, d'autre part, les enjeux que cette pièce porte sur la scène pourraient avoir des résonances contemporaines. La littérature argentine de frontière a une longue tradition et cette pièce s'y rattache par bien des aspects, à commencer par la localisation de l'action, bien entendu, mais aussi par certains thèmes. Ainsi, dès le début de la pièce, Huinca demande à la vieille de raconter encore une fois le *malón* dans lequel sa mère et elle furent capturées (Cureses, 1964 : 8-9). Dans ce récit, du point de vue indien, les expéditions de pillage, motif typique de la littérature de frontière, deviennent un cortège d'abondance, de nouveauté et de sensualité. Celui-ci sera complété par le récit du colonel Ordóñez nous informant sur les circonstances du voyage au cours duquel sa femme sera capturée. À la différence des histoires du XIXe siècle (et encore du XXe), c'est ici une Indienne qui est au centre et à qui on veut retirer ses enfants, une Indienne qui vit sur la frontière avec un Blanc, qu'elle a sauvé et dont elle est passionnément éprise. Cependant si, comme dans le schéma du XIXe siècle (en apparence), elle est la barbare (c'est son nom, comme la Doña Bárbara de Rómulo Gallegos) et se comportera comme telle à la fin de l'action (selon le schéma *a priori* de cruauté), toute la pièce en fait une victime de l'avancée de la conquête du désert, représentée par les militaires, son compagnon Jason (qui la trahit) et le colonel Ordóñez (qui lui fait subir toute la violence de l'autorité militaire), et c'est là que pourrait se trouver la modernité thématique de la pièce.

Définitions de la frontière

- 5 Dans son article « ¿Literatura de frontera? Notas para una crítica », Martín Servelli rappelle comment il convient de se représenter la frontière dans ce contexte historique :

el concepto de «frontera»: no se refiere, en el presente contexto, a los límites geopolíticos entre Estados nacionales, sino más bien a lo que ha dado en llamarse «frontera interior», queriendo representar una zona variable generada a partir de la incorporación de espacios considerados «libres» o «vírgenes» a la comunidad organizada en los centros urbanos. (Servelli, 2010 : 32)

6 Bárbara résume la valeur et la fonction de la frontière dans la pièce et donne une autre signification à l'épithète « intérieur » dans la réplique suivante : « ¡Siempre una frontera que crece y crece sin poderla detener!... La frontera que separa la tierra, los sentimientos... los corazones... » (Cureses, 1964 : 43). C'est bien à l'intérieur des individus que passe cette frontière. Lorsque l'ex-couple formé par Bárbara et Jason se dispute violemment et que Jason déclare vouloir voir ses enfants une dernière fois (car il est entendu tacitement qu'ils partiront avec leur mère), Bárbara s'y refuse catégoriquement : « [...] Aquí no hay fronteras... ni leyes... existe la sangre solamente... » (*ibid.* : 44). La frontière est ici la loi, dans toute sa violence (celle de l'État argentin représenté par l'autorité militaire) face aux sentiments et Bárbara se débat en invoquant le droit naturel de la maternité.

7 La frontière est invoquée à maintes reprises par les personnages, parfaitement conscients des enjeux vitaux de la question identitaire, comme lorsque se produit une scène de confrontation entre le colonel Ordoñez et Bárbara :

C. Ordóñez – Soy el coronel Ordóñez [...] soldado de la conquista del desierto... hombre de la patria...

Bárbara – [...] Y io soy la hija del cacique Coliqueo... dueña de tuito lo que loj ojos alcanzan, a ver pa el sur y pa el norte... [...]

C. Ordóñez – Hacia el Norte estamos nosotros, la civilización que avanza...

Bárbara – Malos pasos trae la civilización que accorrala al indio hasta ahogarlo...

C. Ordóñez – (Un poco picado) Se resisten a ser gente... sólo queremos enseñarles...

Bárbara – ¿Qué cosa?... ¿A ser cristianos?

C. Ordóñez – A saber de Dios... y de la patria... de los deberes y de las obligaciones del hombre, de la justicia y el trabajo... Queremos levantarlos hasta nosotros... vernos todos al mismo nivel, ser iguales... hermanos como cuadra a los nacidos bajo un mismo cielo... sin distingo de raza, ni de sangre...

Bárbara – [...] Muy lindas sus palabras, coronel... pero entre ustedes y nosotros hay levantada una paré de sangre... que se hace muy difícil saltar...

C. Ordóñez – Una frontera que han puesto ustedes...

Bárbara – [...] una frontera hecha e miedo y penurias... de lágrimas y dolor... Todita la vida serimos diferentes... [...] (*Ibid.* : 18)

8 Deux êtres fiers s'affrontent ; chacun campe sur sa légitimité et le colonel renvoie la responsabilité de la frontière aux Indiens (« han puesto ustedes »), sous-entendant qu'ils n'ont pas voulu s'intégrer à la nation argentine, se soumettre à ses lois et au mode de vie créole. Pour l'un l'abolition de la frontière est l'œuvre de colonisation au nom du progrès (même si le mot n'est pas prononcé) ; pour l'autre, la frontière est la métaphore (et la réalité) de la souffrance et de la violence, de la séparation culturelle et identitaire. Un peu plus tard le colonel lui intimera l'ordre de regagner le désert et « les siens », injonction

paradoxe pour qui a prêché l'égalité (« sin distingo de raza, ni de sangre » comme une citation de constitution) mais entend faire appliquer la séparation. La frontière est également une métaphore de l'agression, lorsque Bárbara, personnage qui n'est que souffrance, s'exclame : « ¿Dónde... dónde está esta frontera que me cerca hasta ahogarme? ¿Con qué uñas... con qué brazos... con qué puños... tendré que derribarla para acortar mi angustia? » (*Ibid.* : 52). On entrevoit une frontière qui cesse d'être une ligne (ou frange territoriale) pour se faire enclos et qui, parce qu'elle étouffe (métaphore de la privation de la contrainte), tient du monstre, sorte de python mythologique.

Frontière : lieu de vie, lieu de confrontation

- 9 La frontière est tout d'abord un lieu associé au métissage biologique (avec les enfants de Bárbara et Jason), thème habituel de la littérature de frontière ; mais on hésite à parler de métissage culturel tant la dimension antagonique est forte, et la frontière, plus qu'une zone de contact, semble surtout une zone de confrontation. En tout cas ce métissage culturel présente des limites très rapidement atteintes. L'aspect linguistique n'est pas le moins ambigu : les personnages indiens et les enfants de la défunte captive s'expriment dans un espagnol dialectal, qui n'est pas un espagnol mêlé de mots d'une langue indienne, ni un espagnol calqué sur une langue indienne, mais la langue de la *gauchesca*⁵. C'est donc un curieux recours à une tierce langue, cet espagnol des campagnes argentines littérisé dans un genre, qui est utilisé ici pour caractériser des personnages indiens (ou culturellement assimilés), sauf au début de l'acte II où il n'y a ni captifs ni Blancs présents et où ils s'expriment dans un espagnol standard, changement que les indications de l'auteur expliquent de la sorte :

La escena será jugada en un lenguaje distinto al resto de la pieza y los personajes que en ella intervienen usarán un tono también distinto. Es como si en verdad estos tres personajes indios, Bárbara, la vieja y Anambá, hablaran en su idioma madre. Olvidados de la jerga que el continuo contacto con cristianos les obliga a hablar. (Cureses, 1964 : 46)

- 10 Contrairement à ce qu'affirme Francisco Bravo de Laguna Romero, il ne s'agit donc pas uniquement de « la reproducción de la fonética propia de los personajes indios » (Bravo, 2010 : 132) mais bien de la récupération d'un modèle littéraire, et on peut s'interroger sur l'intention du dramaturge quant à cette convention linguistique. Bien entendu on peut penser que des Indiens apprendraient d'abord une forme rurale et populaire de l'espagnol, mais pourquoi Bárbara n'aurait-elle pas appris un espagnol standard au contact de Jason qui s'exprime dans un espagnol très correct, voire académique ? Au contraire, pourquoi Huinca et Botijo, élevés en milieu indigène, n'auraient-ils pas appris la langue de leur mère adoptive ? Non seulement ce choix de langue apparaît comme peu cohérent mais il semble assimiler les Indiens à des *gauchos* – certes eux aussi assimilés à la barbarie par Sarmiento et l'élite urbaine et culturelle du XIX^e siècle –, en contradiction avec l'expression d'une identité indigène.
- 11 La question religieuse est également un facteur d'antagonisme ; Bárbara refuse

de se convertir : pour elle, la religion des Blancs est mauvaise puisqu'eux sont mauvais et ne mettent pas en accord leurs paroles et leurs actes. La présence de deux religieux à la fin de la pièce, chargés par Jason de récupérer ses deux enfants, ne leur donne pas exactement le beau rôle et un des deux exprime d'ailleurs de fortes réserves quant à la légitimité de leur démarche. En conformité avec la mentalité du XIX^e siècle, l'autre justifie la remise des enfants par les conditions de vie dont ils jouiront et l'éducation chrétienne qu'ils recevront. Non seulement, la religion, clairement identifiée à une culture, sert à justifier une violence, mais en invoquant l'exemple de la Vierge Marie, qui a donné son fils en sacrifice, ils ne savent pas qu'un destin ironiquement cruel attend ces enfants : ce sacrifice ne sera pas uniquement affectif mais bien réel et réalisé par la mère elle-même. Bárbara, souvent associée à la lune dans son discours, a la réputation d'être une sorcière, suivant bien entendu en cela le modèle mythologique de Médée, et les superstitieux soldats du fortin la craignent au point de la laisser, elle et son petit groupe, sans nourriture lorsque Jason s'éloigne. Ordóñez lui reproche d'être un élément dangereux qu'il convient d'éloigner : « [...] Aquí siempre serás un peligro... Sé que no te quedarás quieta en esta frontera, que tu presencia junto al fortín es como un fuego que todo lo abrasa... [...] » (Cureses, 1964 : 32). On peut bien entendu voir dans cette injonction une métonymie du refus du contact avec l'Indien.

Séparation

- 12 Lorsque Bárbara pouvait encore envisager que les enfants qu'elle a eus avec le militaire Jason grandiraient au désert, elle s'écriait par dépit : « Ni una gota e su sangre les recordará que son hijos e crestiano » (Cureses, 1964 : 54). Mais vers la fin de la pièce, elle doit, au contraire, envisager avec horreur la vie de ses deux fils lorsqu'ils auront grandi élevés par leur père, dans une société blanche et chrétienne, ennemie des Indiens :

Bárbara – [...] crearán en su Dios... y en sus mentiras... se harán de piedra por dentro... egoístas... traicioneros... [...] malvados contra tuitos los nuestros... contra su propia sangre les enseñarán rezos pa engañarse... [...] hablarán un idioma lleno e palabras nuevas y vestirán sus cuerpos a lo cristiano... y se olvidarán de mí... se acostarán con hembras blancas... y tendrán hijos cristianos... [...] (*Ibid.* : 70)

- 13 On ne franchit pas impunément la frontière : celle-ci condamne les êtres qui l'ont traversée à être des ennemis de ceux restés de l'autre côté et les expose à la vengeance, assouvie par l'imposition d'un modèle culturel qu'inculque l'éducation. Alors qu'elle a franchi le pas du métissage biologique pour elle-même, Bárbara ne fait nullement de cette situation une règle ni un renoncement à une identité et une appartenance culturelle et civilisationnelle.

Identité et groupe

- 14 Pour les personnages, la frontière est aussi le lieu de l'identité affrontée, du changement d'identité. Par son nom, Bárbara est l'étrangère, tout comme Huinca,

sa fille adoptive, dont le nom signifie *blanc(he)* en langue mapuche. Nous avons donc une Indienne qui porte un nom qui, dans une langue européenne, la désigne comme étant *l'autre* et une Blanche, fille de captive (mais ne l'étant pas elle-même), qui porte un nom de même signification dans une langue indienne. Barbara a élevé les deux petits captifs comme s'il s'agissait de ses propres enfants ; ils ont grandi et ont changé d'identité culturelle, en apparence du moins, mais ne vont pas réagir de la même façon. Huinca est Aurora de son nom de baptême (autre nom symbolique renvoyant au commencement et à la blancheur), capturée toute petite et qui se considère cependant comme chrétienne et blanche et désire revenir dans son milieu d'origine (mais elle mourra rapidement assassinée) ; son nom dit bien cette non-assimilation à la culture indienne. Grâce au médaillon qu'elle détient, c'est elle qui permet l'identification des enfants par leur père, devenu colonel de l'armée argentine de la conquête du désert, comme il se présente lui-même. Elle a développé un amour irrésistible pour Jason, compagnon blanc de sa mère adoptive, et cet amour (semi-incestueux pourrait-on dire) l'expulse du giron de Bárbara, et partant de la vie indienne, autant que l'arrivée de son père. Son frère, Botijo (nom qui signifie *enfant* en espagnol du Río de la Plata), né en territoire indien (sa mère était enceinte lorsqu'elle fut capturée), de l'autre côté de la frontière donc, se considère, lui, comme indien et il faudra toute l'insistance violente de Bárbara pour le décider à ne pas la suivre dans son exil forcé. Une scène entre le frère et la sœur voit s'affronter une position biologisante et particulariste et une autre universaliste :

Huinca – (Cortando) ¿Y a nosotros qué?... ¿Somos acaso indios por qu'ella nos haiga criado?... Nosotros, Botijo, seguimos siendo de allá... de más allá del Fortín y de la posta... Aquello es lo nuestro, nosotros somos distintos...

[...]

Huinca – ¿No te hormigüea otra sangre en el cuerpo?...

Botijo – Tuita la sangre es igual... Tuita es del mismo suelo... No hay nada que separe a los de allá y a los de acá...

Huinca – (Segura) ¡Sí, hay!... Está la tierra y la nacencia y la sangre...

[...]

Huinca – ¡Tuitos iguales!... Sí... pero ellos siguen siendo loj de allá y nosotros loj de acá... El límite está en el medio... naida lo ve pero está... ancho, grande, tanto que no se puede cruzar... y nosotros, Botijo... vos y io... somos del otro lao... aunque estemos d'este... D'este están la Bárbara... y la vieja... (Cureses, 1964 : 14-15)

15 On voit combien dans ces répliques le vocabulaire du territoire et de son franchissement (*allá, más allá, del otro lao*) dit l'appartenance souhaitée, désirée. Lorsque le colonel tente de convaincre son fils de retourner à la société créole, il lui déclare : « Te ofrezco el lugar que te corresponde... ». Ce à quoi Botijo répond : « [...] Mi lugar lo crea mi afecto, el cariño y... y io por usté no siento nada... » (*ibid.* : 29). Si le substantif *lugar* désigne ici la place d'un individu dans un espace social, il signifie aussi l'emplacement physique, et la réplique de Botijo fait écho au proverbe latin *ubi bene ibi patria*.

16 Chacun est ou pourrait être en porte à faux ; Bárbara a trahi les siens en fomentant une révolte par amour pour Jason, comme elle le rappelle : « Que me acompañe Jásón, él me trajo aquí... Que me lleve a mis tolderías... de donde me sacó... a los míos, qu'él me hizo traicionar... » (*ibid.* : 27). Tandis que Jason a le sentiment d'avoir trahi ses origines et son honneur de militaire : « [...] yo no

podía terminar mis días perdido en una toldería, en mitad del desierto... gobernando a aquellos contra los que luché... » (*ibid.* : 39).

Femme et frontière

- 17 Bárbara est un personnage de femme forte, comme l'était María dans *La cautiva* d'Esteban Echeverría, et la pièce peut même prendre des accents féministes par sa voix :

C. Ordóñez – Hay un Dios que nos iguala totalmente...
Bárbara – ¡a lo conocimos... y qué... El Dios de ustedes nada nos dió,
dende que por primera vez oímos hablar de El, tuito jué pa mal...
Comenzaron los malones y las cargas de la melicada... [...] las hembras a
no ser de naidas porque jueron de tuitos... [...] sólo contaba la voluntá y el
deseo del macho... blanco o indio...qu'en eso solo loj hombres son
iguales... [...] (Cureses, 1964 : 18-19)

- 18 Mais la pièce ne présente pas un schéma de comportement selon les sexes. Bárbara, dominée par sa passion, a franchi volontairement le pas de l'union avec un chrétien alors que Jason n'est plus capable de ce dépassement de la frontière culturelle. Huinca, que Bárbara a protégée d'une union avec un Indien (elle a donc, sans le savoir, garanti les conditions de son émancipation et sa trahison), souhaite non seulement retourner vers le monde créole mais va se retourner contre sa mère adoptive. Nous sommes ici dans un éclatement du schéma du XIX^e siècle où les enfants métis attachaient la captive blanche au monde indien. Huinca, personnage féminin non marié, conserve une attirance pour les liens du sang (selon le terme d'époque que Cureses lui fait employer) alors que son frère, né en territoire indien, est totalement assimilé. Il semble même il y avoir un principe tellurique (une loi du sol) dans le cas de Botijo qui s'exclame en refusant son père biologique : « Io no tengo otro padre qu'el desierto » (*ibid.* : 54).

- 19 Face à la force militaire, Bárbara doit rendre non seulement ses enfants adoptifs – ce qui est un rétablissement de l'ordre des choses et l'ordre des groupes humains, pourrait-on dire – mais remettre à leur père ses propres enfants, ce qui est une spoliation : l'avancée de la civilisation ne laisse rien à cette mère courage. C'est la civilisation, au nom ou plutôt sous prétexte de l'éducation et de la religion, qui justifie cet arrachement qu'on veut lui imposer et auquel elle ne pourra riposter que par l'infanticide (à une barbarie répondant une autre barbarie, celle du désespoir) et la fuite, proclamée par l'injonction finale :

Vieja – Escapemos, India... juyamos... juyamos... (Bárbara no contesta)
¿Ande iremos?...
Bárbara – (igual) Al desierto...
Vieja – (Atónita) Al desierto...
Bárbara – Más allá de tuitas las fronteras... (*Ibid.* : 72)

- 20 On remarquera cet ultime pluriel qui additionne tous les axes de fracture... Le retour des captifs au sein de leur société d'origine est donc plus qu'un échec, il est une horrible catastrophe qui clôt ce qui est une tragédie au sens classique : Huinca assassinée, Botijo expulsé d'une identité indienne et d'une identification au désert contre son gré, les enfants métis tués par leur mère, autrement dit le

chaos et la mort en lieu et place du retour à l'harmonie culturelle et affective.

Pour conclure

- 21 Martín Servelli propose une classification de la littérature de frontière contemporaine utile à notre réflexion:

Podemos postular al menos tres líneas de continuidad que remiten en mayor o menor medida al corpus del siglo XIX agrupado bajo la denominación literatura de frontera. Expuestas de acuerdo a una gradación de desvinculación creciente con este último, observan el siguiente orden:

1º) aquellas obras que proponen una continuidad temática y referencial, y cuya fecha de producción trasciende el marco temporal original de la literatura de frontera para adentrarse en el siglo XX (pero remitiendo siempre al núcleo compositivo original);

2º) trabajos que manifiestan una continuidad interpretativa, en el sentido que decantan del conflicto de fronteras un nudo problemático susceptible de aplicarse a los sucesivos antagonismos sociales que pautan la historia argentina;

3º) aquellos textos sin vinculación expresa con el núcleo temático original que trabajan sobre la base de un concepto complejo de frontera para dar cuenta de las transformaciones socioculturales contemporáneas. (Servelli, 2010 : 49)

- 22 Notre pièce se situe (sans doute) à la fois dans les deux premières catégories, bien qu'elle n'aborde que tangentiellement ce qui ressemblerait à un débat historique. Pour convaincre Botijo de ne pas la suivre dans l'exil que lui impose Ordóñez, Bárbara lui suggère de se faire l'avocat de la cause indienne dans la société créole : « [...] tal vez seia mejor que vaias con ellos... Dende allí... con tuitos sus derechos, si no cambiás de rumbo a tu corazón... podís hacer mucho por nojotros los indios... » (Cureses, 1964 : 58-59). Mais il est clair que cette suggestion tient plutôt de l'alibi pour tâcher de soulager la conscience de Botijo et qu'elle ne lance pas une véritable réflexion sur le sort réservé aux populations indiennes lors de l'épisode de la conquête du désert à partir de 1879 ni même plus tard, au sein de la société argentine. Elle se contente d'effleurer une juste cause... La pièce de Cureses suit la trame d'Euripide pour faire de la trahison de Jason l'emblème d'une impossible union des Créoles et des Indiens dans le contexte de la conquête du désert. À ce titre, s'il semble que le mythe d'Antigone soit plus fréquent dans le théâtre latino-américain, celui de Médée présentait l'avantage de contenir le motif des enfants, tellement présent dans le topique de la captive. C'est donc ici une façon de faire de l'attachement affectif, toujours invoqué précédemment par la littérature de frontière, une sensiblerie désuète pour proclamer la tragédie des populations indiennes en tant que groupes. Dans *Indios, ejército y frontera*, David Viñas affirme :

Tanto el problema del gaucho como el del indio son los dos núcleos especialmente controvertidos a partir de los cuales se instauró la república oligárquica argentina. Son los primeros «desaparecidos» de esa matriz inicial generadora. [...] el universo de los sometidos –en la Argentina de 1879 a 1976– se ha ido superponiendo hasta mezclarse y confundirse con el nivel de lo censurado. (Viñas, 2003 : 160)

Si proposer à la scène en 1960 des Indiens parlant comme des gauchos ne peut pas être une évocation indirecte des disparus (et, bien entendu, avec ce terme on pense d'abord à ceux de la dernière dictature argentine), comme le suggère Viñas, en revanche le sort de Huinca et Botijo ferait peut-être penser au spectateur d'aujourd'hui aux enfants de disparu(e)s nés pendant la détention de leur mère (autre forme de captivité) et adoptés par des familles proches du régime militaire. L'adaptation de la pièce pour la radio en 2013⁶ voulait-elle faire un écho à cette actualité ?

Bibliographie

BIGLIERI, Aníbal A., 2015, « The frontiers of David Cureses' *La frontera* », in BOSHER, Kathryn, MCINTOSH, Fiona, MCCONNELL, Justine et RANKINE, Patrice D. (eds.), *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*, Oxford, Oxford University Press, p. 417-433.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco, 2010, « De la Cólquide a la Pampa: una Medea en *La frontera* de David Cureses », *Arrabal*, n° 7, p. 131-138.

CURESES, David, 1964, *La Frontera*, Buenos Aires, Argentores / Ediciones del Carro del Tespis.

MIRANDA CANCELADA, Elina, 2002, « Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano contemporáneo », in DE MARTINO, Francesco et MORENILLA TALENS, Carmen (eds.), *El perfil de les ombres. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, Levante Editori, p. 317-333.

POCIÑA, Andrés, 2007, « Una Medea argentina: *La frontera* de David Cureses », in POCIÑA, Andrés et LÓPEZ, Aurora (eds.), *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, Universidad de Granada, p. 51-71.

SERVELLI, Martín, 2010, « ¿Literatura de frontera? Notas para una crítica », *Iberoamericana*, Año 10, n° 39, p. 31-52.

VIÑAS, David, 2003 [1982], *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

ZAYAS DE LIMA, Perla, 1991, *Diccionario de autores argentinos teatrales 1950-1990*, Buenos Aires, Editorial Galerna.

—, 2010, « Mitos griegos en el discurso teatral argentino », *Telón de fondo*, n° 11.

Notes

1 Zayas de Lima signale qu'il y a en 1956 une première Médée argentine : *Larga noche de Medea* d'Álvaro Corrado (Zayas de Lima, 2010 : 10).

2 Rappelons que le mot désert désigne les territoires indigènes ; la grande dernière étape de leur conquête par la République Argentine commence en 1879 sous la direction du général Roca.

3 Pociña signale également des emprunts à la *Médée* de Sénèque (Pociña, 2007 : 69). À côté de *La Frontera*, l'œuvre de Cureses présente d'autres réécritures de thèmes grecs : comme les pièces *Una cruz para Electra* (1957), *La cabeza en la jaula* (1963) ou *Electra o la soledad infinita*.

4 Je remercie au passage Martín Wolf, homme de théâtre à qui D. Cureses confia sa bibliothèque et le soin de veiller sur son œuvre dramatique, et à qui je dois, entre autres informations, cette observation.

5 Alfredo Juan Schroeder (cf. Schroeder, 1998, « La frontera de David Cureses », *Stylos*, num. 7, p. 63-82) qualifie le langage des personnages de « [gauchesco] con formas

regionales o individuales propias » (cité par Pociña, 2007 : 67).

6 Cette adaptation par Lucho Schuarman reçut, elle aussi, un prix Argentores en 2014.

Pour citer cet article

Référence papier

Christophe Larrue, « Une tragédie frontalière : *La Frontera* de David Cureses ou l'inversion du topique de la captive », *América*, 53 | -1, 79-87.

Référence électronique

Christophe Larrue, « Une tragédie frontalière : *La Frontera* de David Cureses ou l'inversion du topique de la captive », *América* [En ligne], 53 | 2019, mis en ligne le 30 octobre 2019, consulté le 26 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/america/3001>

Auteur

Christophe Larrue

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Articles du même auteur

Sauvages d'Argentine sous des plumes françaises [Texte intégral]

Alfred Ébelot, Henry Armaignac, Auguste Guinnard, Romain d'Aurignac et Arthur Thouar. Schéma d'une confrontation

Salvajes argentinos bajo plumas francesas : Alfred Ébelot, Henry Armaignac, Auguste Guinnard, Romain d'Aurignac y Arthur Thouar. Esquema de una confrontación
Paru dans *América*, 50 | 2017

Les chroniques de Jorge Luis Borges dans *El Hogar*, continuum de l'œuvre littéraire [Texte intégral]

Las crónicas de Jorge Luis Borges en *El Hogar*, un continuo con la obra
Paru dans *América*, 49 | 2016

Mordre, dévorer et piétiner : trois impératifs érotiques chez Horacio Quiroga [Texte intégral]

Morder, devorar, pisotear: tres imperativos eróticos en Horacio Quiroga
Paru dans *América*, 45 | 2014

Variations autour d'un assassinat politique : Facundo Quiroga [Texte intégral]

Variaciones en torno a un asesinato : Facundo Quiroga
Paru dans *América*, 43 | 2013

Autour de sept biographies de J. L. Borges [Texte intégral]

En torno a siete biografías de J. L. Borges
Paru dans *América*, 40 | 2011

Droits d'auteur

Tous droits réservés