



Le corps contre lui-même : imaginaire de l'autodestruction dans l'œuvre poétique et dramatique de Homero Aridjis

Judite Rodrigues, Joana Sanchez

► To cite this version:

Judite Rodrigues, Joana Sanchez. Le corps contre lui-même : imaginaire de l'autodestruction dans l'œuvre poétique et dramatique de Homero Aridjis. *Hispanística XX*, 2020, Prendre corps, dire le corps, penser le corps, la corporéité dans le monde hispanique contemporain, 37, pp.165-199. hal-03108546

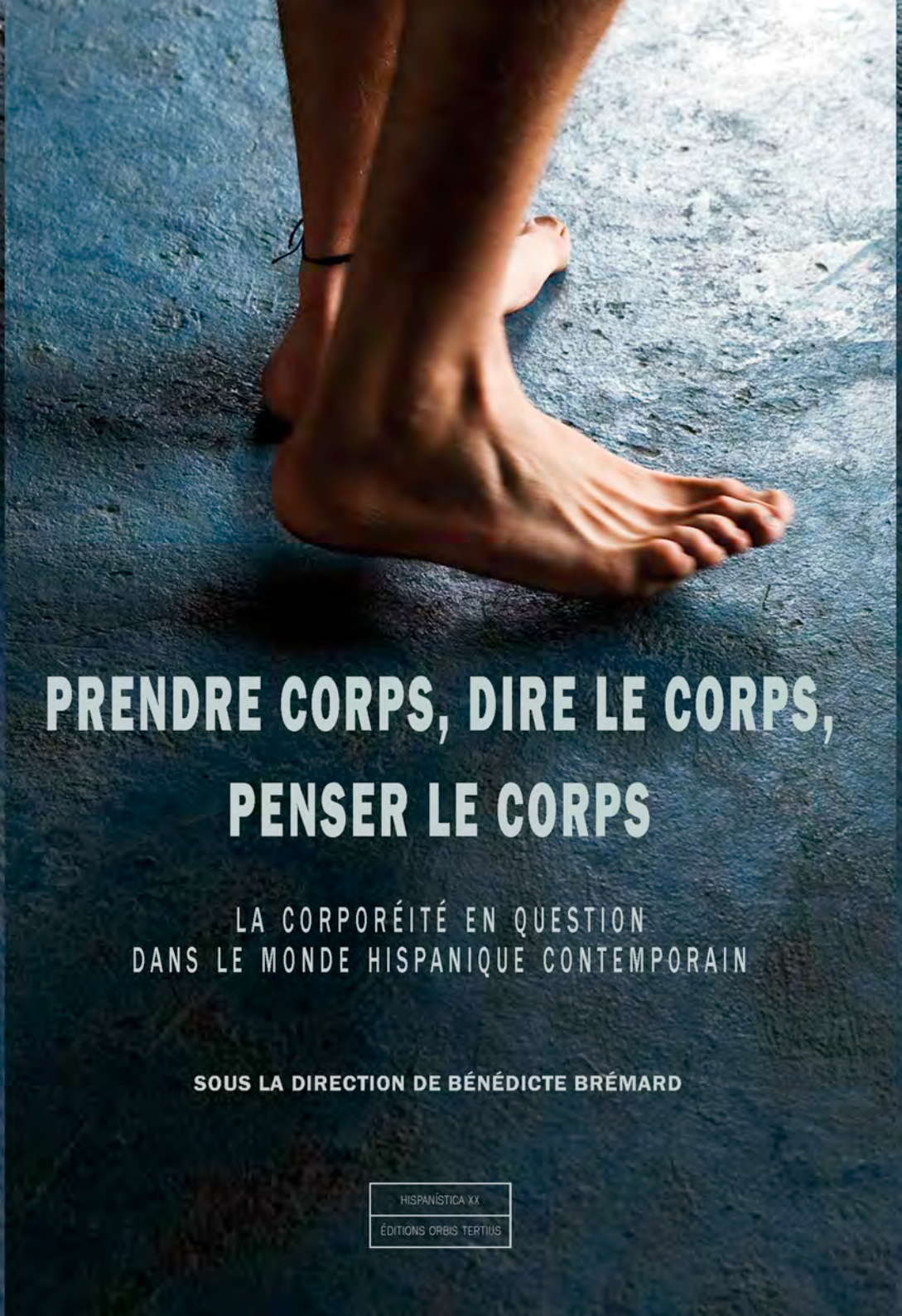
HAL Id: hal-03108546

<https://hal.science/hal-03108546>

Submitted on 10 Jul 2021

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.



PRENDRE CORPS, DIRE LE CORPS, PENSER LE CORPS

LA CORPORÉITÉ EN QUESTION
DANS LE MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN

SOUS LA DIRECTION DE BÉNÉDICTE BRÉMARD

HISPANÍSTICA XX

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

HISPANÍSTICA XX

Revue spécialisée dans l'étude des cultures hispaniques des XX-XXI^e siècles

Langues admises : français et espagnol

COMITÉ DE RÉDACTION

Direction

Bénédicte BRÉMARD, Professeur à l'Université de Bourgogne.

Conseil scientifique

Guy ABEL (Grenoble III) Jean-François BOTREL (Rennes II), Bénédicte BRÉMARD (Dijon), Maria Teresa CATTANEO (Milan), Anne CHARLON (Dijon), Hélène FRETTEL (Dijon), Nathalie GALLAND (Dijon), Marie-Madeleine GLADIEU (Reims), Pierre-Paul GRÉGORIO (Dijon), Cécile IGLESIAS (Dijon), Luis IGLESIAS FEIJOO (Saint-Jacques de Compostelle), Aline JANQUART-THIBAUT (Dijon), Emmanuel LARRAZ (Dijon), Eliane LAVAUD-FAGE (Dijon), Jean-Marie LAVAUD (Dijon), Benoît MITAINE (Montpellier), Dorita NOUHAUD (Dijon), Catherine ORSINI-SAILLET (Grenoble III), Alexandra PALAU (Dijon), Evelyne RICCI (Paris III), Stephen G. H. ROBERTS (Nottingham), Judite RODRIGUES (Dijon), Serge SALAÜN (Paris III), Jean-Claude SEGUIN (Lyon II), Eliseo TRENC (Reims), Francisca VILCHES DE FRUTOS (CSIC), Jean-Claude VILLEGAS (Dijon), Marie-Claire ZIMMERMANN (Paris IV).

Autres Membres

Ángel ABUÍN GONZÁLEZ (Saint-Jacques de Compostelle), Jean-Paul AUBERT (Nice-Sophia Antipolis), Manuel AZNAR SOLER (Barcelone), Tua BLESA (Saragosse), Jean-Pierre CASTELLANI (Tours), Dru DOUGHERTY (Californie, Berkeley), Wilfried FLOECK (Giessen), José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (Saint-Jacques de Compostelle), Anne-Marie JOLIVET (Paris), Jean TENA (Montpellier III), Georges TYRAS (Grenoble III), Darío VILLANUEVA (Saint-Jacques de Compostelle), Alet VALERO (Toulouse-le Mirail), Cécile VILVANDRE (Ciudad Real).

ADMINISTRATION

Pour toute correspondance, s'adresser à :

HISPANÍSTICA XX

Faculté de Langues et Communication

4 boulevard Gabriel

21000 DIJON

Tél : 03.80.39.56.92 - Fax : 03.80.39.55.54

myriam.segura@u-bourgogne.fr

<http://til.u-bourgogne.fr/>

*Ouvrage publié avec le soutien du Centre Interlangues, Texte, Image,
Langage – TIL, EA 4182 de l'Université Bourgogne Franche-Comté*



© Éditions Orbis Tertius, 2020

© Hispanística XX, 2020

Photographie de couverture : Olivia Pierrugues. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

ISBN : 978-2-36783-164-0

ISSN : 0765-5681

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

www.editionsorbistertius.com

PRENDRE CORPS, DIRE LE CORPS, PENSER LE CORPS

LA CORPORÉITÉ EN QUESTION
DANS LE MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN

Sous la direction de

Bénédicte Brémard

Hispanística XX
Éditions Orbis Tertius

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

par Bénédicte BRÉMARD 7

LE CORPS ET LA NORME

Xosé NOGUEIRA

La emergencia de los otros cuerpos. Cuerpos marginales, marginados
y alternativos en las artes audiovisuales hispánicas 17

Emmanuel LE VAGUERESSE

Mon corps e(s)t celui d'une autre : *Odio mi cuerpo* (León Klimovsky,
1974) ou une critique du machisme dans un cinéma populaire et
commercial ? 45

Roberta PREVITERA

El cuerpo como encrucijada: lo «trans» en la pintura
de Gabriel Morcillo 63

Pablo TURRIÓN BORALLO

¿Anti-modelos de belleza para tiempos de crisis? El cuerpo imperfecto
en el cine español de la última década 83

Laureano MONTERO

«Yes we fuck»: la revolución sexual de los cuerpos con diversidad
funcional 97

Samuel RODRÍGUEZ

El cuerpo femenino en la obra de Espido Freire 113

CORPS EN CONSTRUCTION/CORPS EN DESTRUCTION

Pauline DOUCET

Stratégies de remise en question de la naturalité du corps anatomique
dans la littérature mexicaine contemporaine 127

Corinne CRISTINI

Corps fantasmé, corps mutilé : une poétique transgressive du corps
dans *Esta puta tan distinguida* de Juan Marsé (2016) 147

Judite RODRIGUES et Joana SÁNCHEZ	
Le corps contre lui-même : imaginaire de l'autodestruction dans l'œuvre poétique et dramatique de Homero Aridjis.....	165
Lucie LAVERGNE	
Esther Ferrer, le corps à l'œuvre.....	201
Sonia KERFA	
« Performing the body » : internationalisation et marchandisation du corps des femmes pauvres ou comment l'art vidéo décolonise la frontière	221

CORPS ET IDENTITÉ NATIONALE

Marie DELANNOY	
El <i>comensal</i> de Gabriela Ybarra: histoire de corps, histoire de famille, histoire politique.....	243
Carlos BELMONTE GREY	
Los cuerpos en la sexycomedia mexicana.....	261
Angélique PESTAÑA	
Cuerpos femeninos, cuerpos vejados en <i>Las tres bodas de Manolita</i> de Almudena Grandes.....	277
Jean-Paul CAMPILLO	
La séparation du corps et de la voix dans <i>20 años no es nada</i> (Joaquín Jordà, 2004). Le récit de vie de Josefina Altamira comme vision désenchantée de la Transition.....	291
Sébastien PRUVOST	
Una fiesta de los cuerpos o tres enfoques subversivos en los documentales de Nicolás Guillén Landrián: <i>Un festival</i> (1963), <i>En un barrio viejo</i> (1963) y <i>Los del baile</i> (1965).....	307

CORPS ET GENRES ARTISTIQUES

Carmen BECERRA SUÁREZ	
Cuerpo e identidad en el cine contemporáneo: el caso de <i>El Crack</i> ...	325
Lydie ROYER	
La escritura de los cuerpos femeninos en la novela policiaca de José María Guelbenzu	343
Olivia PIERRUGUES	
Corporéité <i>cantaora</i> : premiers éléments de typologie du corps chanteur flamenco. L'exemple de José Menese.....	361

LE CORPS À L'AVANT-GARDE

Manuel RODRÍGUEZ AVIS

La legitimación del cuerpo en la palabra. Federico García Lorca y María Teresa León. Primeras hazañas rumbo a la contemporaneidad..... 387

Marta ÁLVAREZ IZQUIERDO

El cuerpo en el encierro: representaciones de la incomunicación
en *El Pozo* de Juan Carlos Ónetti..... 401

Antonio J. GIL GONZÁLEZ

El cuerpo en la Experiencia Virtual Interactiva (EVI) 417

LE CORPS CONTRE LUI-MÊME :
IMAGINAIRE DE L'AUTODESTRUCTION DANS
L'ŒUVRE POÉTIQUE ET DRAMATIQUE
DE HOMERO ARIDJIS

Judite RODRIGUES
Université de Bourgogne, TIL (EA 4182)

Joana SANCHEZ
Université de Bourgogne, TIL (EA 4182)

RÉSUMÉ :

Dans nos sociétés du spectacle, le corps est à la fois objet d'exhibition, de désir et de consommation. Les messages et injonctions sont envahis par un imaginaire du corps triomphant : il se doit d'être beau, fort, sain, puissant, flexible, tonique, sexy... Face à ce canon à images normatives, la littérature est peut-être l'espace où peut se déployer un contre-imaginaire du corps. Boulimie, mutilation, autodestruction, « consommation de soi » sont ainsi des images fréquentes dans les projections littéraires. Au sommet de cet imaginaire de la diminution de soi : l'autophagie, pulsion contradictoire par laquelle le corps se dévore lui-même. Ce sont ces gestes autodestructeurs que nous interrogeons dans l'écriture poétique et dramatique du Mexicain Homero Aridjis (Contepéc, Michoacán, 1940). Comment l'objet littéraire construit-il cet imaginaire du corps comme machine à se broyer lui-même ? Comment cette puissante image peut-elle aussi projeter métaphoriquement un certain état du monde au bord de l'effondrement ?

MOTS-CLÉS : Homero Aridjis – corporéité – autophagie – anthropocène – colonialité.

INTRODUCTION : L'ÂGE DE L'HOMME AUTOPHAGE

L'insatiable de notre modernité se dit dans le moment anthropocène : un moment de discontinuité radicale où l'agir humain a véritablement altéré le système terre (« l'humanité comme une force géologique majeure »¹). Les dynamiques longues de l'histoire du capitalisme de l'ère industrielle sont, on le sait aujourd'hui, les causes historiques des principaux dérèglements et mutations. Quelques-uns des processus à l'œuvre sont : l'extraction, l'appauvrissement, la dégradation, l'avitaillement, l'épuisement, l'empoisonnement, la pollution, la déforestation, l'extinction, etc. Plus que l'âge de l'homme, l'anthropocène est donc plus spécifiquement l'âge de l'homme contre lui-même. Le régime capitaliste peut ainsi s'analyser comme un processus autodestructeur car sa propre dynamique menace à terme les conditions nécessaires à son existence. L'anthropologue David Graeber identifie ici la présence d'une dimension sacrificielle : les hommes sont devenus des « machines mangeuses, absorbant des éléments du monde qui les entoure[nt], les consommant tout entiers ou les recrachant dans une poursuite infinie de fantasmes² ».

Manger, absorber, consumer... Dans le mode de production capitaliste, il est ainsi question de prédation et de manducation. Pour l'anthropologue Mondher Kilani, nos sociétés qui s'alimentent de l'Autre en l'exploitant relèvent d'ailleurs d'une forme de cannibalisme³. L'homme a le goût de l'Autre. Il est ici véritablement question de manducation de la chair : le geste est transgressif, sauvage, barbare, abominable. Mais c'est sans doute ce geste – celui de la dévoration et, quand le mécanisme est porté à son extrême, de l'auto-dévoration –, qui peut constituer une métaphore adéquate pour analyser les temps présents.

1. Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris : Seuil, 2013, p. 11.

2. David Graeber, *Des fins du capitalisme. Possibilités I*, Paris : Payot, 2007, p. 192.

3. Mondher Kilani, *Du Goût de l'autre, fragments d'un discours cannibale*, Paris : Seuil, 2018, p. 9-27.

Faire festin de soi dans une logique autodestructrice, diminuer son propre corps par un phénomène de « sur-usage » de soi, se faire violence... notre moment est sans conteste un moment autophage. Le poète espagnol Jorge Riechmann a su mettre en avant cet « insoutenable » qui allie tout à la fois jouissance solipsiste et mouvement dévastateur :

Hablan de crecimiento y desarrollo, pero lo que está teniendo lugar es autofagia. La humanidad, cuyo cuerpo externo es la naturaleza según nos enseñara el joven Marx, creyendo progresar está de hecho devorándose a sí misma. Todo indica que cuando intente reaccionar será demasiado tarde⁴.

Être son propre ennemi, se dévorer soi-même... l'image est puissante ! S'il est un personnage de la mythologie grecque qui l'incarne avec force, c'est sans doute Érysichthon. Érysichthon est ce personnage qui, méprisant la puissance des Dieux, commet l'acte sacrilège d'abattre l'arbre de Cérès. Hache à la main, c'est lui-même qui profane le chêne séculaire. Pour l'orgueilleux personnage, le châtiment tombe sans attendre : il sera livré aux tourments de la faim brûlante, « [...] il est pris d'un besoin furieux de manger, qui tyrannise son gosier avide et ses entrailles sans fond [...] ce qui pourrait suffire à des villes, à tout un peuple, ne suffit pas à un seul homme⁵ ». L'arrogance le mène à la démesure, et, dans sa misère, il finit aussi par vendre sa fille pour assouvir ce feu dévorant. Rien n'y fait pourtant, il engloutit tout sans se satisfaire. L'insatiable atteint son point ultime quand, se dévorant lui-même, il provoque sa propre fin : « Érysichthon se mit à déchirer lui-même ses propres membres à coup de dents ; l'infortuné nourrit son corps en le diminuant⁶ ».

Le sujet moderne est en un sens ce vain mangeur : rien n'apaise ses désirs. C'est du moins l'analyse que fait le philosophe Anselm Jappe dans son ouvrage *La société autophage, Capitalisme, démesure et*

4. « Riechmann aboga por el ecosocialismo para mantener un estado de bienestar », *La Tribuna de Toledo*, 30/10/2012, URL: <<https://www.latribunadetoledo.es/noticia/ZCDBF0ED7-EC5E-3B3F-B353FF7C1E4EA117/20121030/riechmann/aboga/ecosocialismo/mantener/estado/bienestar>>, [page consultée le 13 janvier 2020].

5. Ovide, *Les Métamorphoses* [édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudeau ; traduction de Georges Lafaye], Paris : Gallimard, 1992, p. 284.

6. *Ibid.*, p. 286.

*autodestruction*⁷. Pour cet auteur dont la pensée est héritière des travaux de l'École de Francfort, ce mythe est une allégorie du capitalisme néolibéral qui détruit la planète et par là même s'autodétruit dans cette poursuite inapaisable de désirs acquisitifs, dans le déchaînement effréné de production de richesses.

Mais Anselm Jappe ne s'en tient pas à une critique du système économique de production capitaliste. Il fait le lien entre ce qu'il appelle le « fétichisme de la valeur », délié des besoins réels et poussant inexorablement vers le « toujours plus » et la croissance infinie, et une structure psychique et sociale profonde : celle du narcissisme. Ce concept qu'il reprend à Christopher Lasch⁸, et plus en amont à Freud⁹, n'est pas à entendre dans son sens *mainstream* d'amour de soi ou d'égoïsme, mais comme une forme de désir de toute-puissance, une impossibilité d'admettre des limites, de poser des frontières au moi et, par conséquent, de penser l'altérité (puisque l'Autre pose une limite) : « Le narcissique avale le monde¹⁰ », écrit-il. Il a un rapport cannibale à autrui, dans la mesure où il ne vit le monde extérieur que comme un espace de projection et de réalisation de ses désirs. Or si ce fantasme narcissique de l'omnipotence n'est pas nouveau en soi (c'est *l'hubris* des Grecs et d'Erysichton), il est devenu, selon Jappe et Lasch, une structure psycho-sociale fondamentale de notre modernité¹¹. Autrement dit, le narcissisme fonderait notre rapport au monde, à l'autre, mais aussi à nous-mêmes, et en particulier à notre propre corps.

Car le corps est à la fois la première des limites (par sa vulnérabilité, ses incapacités et en définitive, sa mortalité) et le lieu (concret) de notre inscription dans le monde. À rebours du fantasme narcissique de l'illimité, il circonscrit le moi, tout autant qu'il le relie aux autres. L'anthropologue David Le Breton a montré comment dans les sociétés dites traditionnelles, « le corps ne se distingue pas de la personne »

7. Anselm Jappe, *La société autophage, Capitalisme, démesure et autodestruction*, Paris : La découverte, 2017.

8. Christopher Lasch, *La Culture du narcissisme : la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, Paris : Flammarion, 2006 (1^{ère} édition 1979).

9. Sigmund Freud, *Psychologie des masses et analyse du moi*, Paris : PUF, 2019 (1^{ère} édition 1921).

10. Anselm Jappe, *op. cit.*, p. 83.

11. *Ibid.*, p. 25.

et l'inscrit dans une « trame commune » où l'homme, le monde et les autres participent d'une même « étoffe symbolique ¹² ». Or « l'invention du corps moderne », explique-t-il, portée en Occident par l'individualisme, le rationalisme et le savoir anatomique qui désacralise le corps, repose justement sur la rupture de ce continuum, et sur une forme de schisme entre l'individu et son corps ¹³. Désormais l'homme n'est plus son corps, mais il a un corps. Le lien symbiotique est devenu acte de propriété, rapport de possession. Le corps s'en trouve assujetti, déclassé, refoulé, alors même que le rationalisme naissant célèbre la toute-puissance narcissique de l'esprit, comme le formule clairement le fameux *cogito ergo sum* cartésien. Grisé par l'omnipotence de son esprit, l'homme moderne rabaisse le corps au rang de machine et, par ce refoulement de sa condition corporelle, il se place au-dessus du monde (et non plus au cœur de celui-ci), en maître et possesseur de la nature ¹⁴. Or cette volonté de maîtrise et de domination, caractéristique du rapport au monde de l'homme moderne, c'est son corps qui en constitue le premier objet. De la dissection anatomique qui accouche de la médecine moderne au « dressage des corps » biopolitique décrit par Foucault, jusqu'à la rationalisation de chaque mouvement pensée par le taylorisme, l'homme moderne cherche à soumettre les corps, tout comme il veut dominer la nature : « l'avènement de la pensée mécaniste [...] amène à la création d'un rapport de maîtrise sur l'ensemble des caractères du monde ¹⁵ ».

Or dans la société du spectacle, qui caractérise le moment contemporain, ces corps-machines sommés de s'exécuter à tout moment sont par ailleurs surexposés ¹⁶ (aux images, aux messages, aux injonctions), à la fois objets d'exhibition, de désir et de consommation. L'individu est « transformé en propriétaire responsable de son corps ¹⁷ », selon l'expression de Le Breton, et doit l'administrer

12. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF (Coll. Quadrige), 2013 (1^{ère} édition 1990), p. 11.

13. *Ibid.*, p. 23-25.

14. *Ibid.*, p. 12.

15. *Ibid.*, p. 84.

16. Frédéric Neyrat, *Surexposés. Le Monde, le Capital, la Terre*, Paris : Lignes Manifeste, 2005.

17. David Le Breton, *op. cit.*, p. 230.

selon les « valeurs cardinales¹⁸ » de la « gestion de soi¹⁹ » : la forme, l'énergie, la santé, la jeunesse, l'hygiène, la séduction, la tonicité. Dans ce que le philosophe Dominique Quessada appelle la « société de consommation de soi²⁰ », nous sommes submergés par ce canon à images normatives célébrant le corps triomphant. Or cette « colonisation de l'imaginaire²¹ » corporel contemporain s'inscrit dans la continuité du paradigme moderne de l'homme dominant, maître de son corps, de la nature et du monde.

L'image glaçante de l'autophagie va donc bien au-delà de la simple métaphore pour rendre compte du désastre écologique. Car le capitalisme comme processus autodestructeur s'inscrit dans le rapport au monde de l'homme moderne, rationaliste et narcissique, qui pense systématiquement l'extériorité – à commencer par son propre corps – comme un territoire à conquérir. Or si l'imaginaire corporel dominant célèbre ce triomphe du sujet tout-puissant, capable de façonner à l'envi son enveloppe charnelle, la littérature est sans doute l'espace où peut se déployer un contre-imaginaire du corps. Et parce que la dynamique autophage est particulièrement saisissante dans la destruction en cours de notre écosystème, c'est peut-être sur les terres de l'éco-critique littéraire que cette image se fait jour avec le plus de force.

Dans la cartographie des pensées de l'écologie, il y a le mexicain Homero Aridjis avec un archipel de « manières » d'écrire : poésie, théâtre, roman, essais. Une écriture qui investit les interstices pour dire l'insatiable de notre époque présente. Dans ce vaste corpus éco-critique, c'est dans la poésie et le théâtre que nous avons pisté l'imaginaire du vain mangeur et de l'autodestruction, dans un ensemble de recueils poétiques allant de 1986 (*Imágenes para el fin del Milenio*²²) à 2001 (*El Ojo de la ballena*²³), ainsi que dans le *Gran*

18. *Ibid.*, p. 197.

19. *Ibid.*, p. 193.

20. Dominique Quessada, *La société de consommation de soi*, Paris : Verticales, 1999.

21. Naomi Klein, *No Logo : la tyrannie des marques*, Montréal : Leméac ; Arles : Actes Sud, 2001 (1^{ère} édition 2000).

22. Homero Aridjis, *Imágenes para el fin del milenio: Nueva expulsión del paraíso*, México : Joaquín Mortiz, 1990.

23. Homero Aridjis, *El Ojo de la ballena: poemas, 1999-2000*, México : Fondo de Cultura Económica, 2001.

*teatro del fin del mundo*²⁴, qui réunit six pièces de théâtre écrites dans les années 1980, au moment où l'engagement écologique de Aridjis s'affirme résolument, avec notamment la fondation du *Grupo de los Cien* en 1985. Une poésie qui explore les mondes en extinction et qui arpente les territoires de l'effondrement, – désastres, débris, décombres, friches – pour lire dans les entrailles de ces espaces détruits le destin possible de ceux qui les habitent. Un théâtre qui plonge ses racines dans le passé, en s'inspirant des genres et du corpus du siècle d'or, mais pour dire un futur d'épouvante. Chez Aridjis, les corps ne sont jamais lisses, polis et bien dressés, à l'image d'un monde maîtrisé ; pulsions insatiables, amas de chairs dépecées, viande froide ou charogne putréfiée : les corps se déclinent sur une gamme grotesque, au diapason avec l'effondrement du monde.

I. LA FAIM SANS FIN : L'HOMME, CE MANGEUR INSATIABLE

Dans le théâtre comme dans la poésie de Aridjis, une image macabre revient inlassablement : celle de l'homme comme machine mangeuse, dévorant tout sur son passage et laissant un paysage dévasté. Une Faim sans fin le pousse dans une course au carnage où se mêlent la béance terrifiante du corps dévorant, prêt à tout engloutir, et l'obscénité des corps dévorés, l'anatomie grotesque du démembrement et de la chair en lambeaux, comme dans le poème « Nueva expulsión del paraíso » :

No es la piedra de los sacrificios,
es el rastro
donde el hombre degüella a los carneros.

Es el burdel de terneras
abiertas en canal,
en las vidrieras de la mañana.

Es el paisaje de huesos blancos,
de muslos y médulas,
de corazones y costillas.

Es la carnicería de conejos pelados,
corriendo sin patas,
de cabeza en el garfio.

24. Homero Aridjis, *Gran teatro del fin del mundo*, México : Joaquín Mortiz, 1989.

Es el cerdo sobre las brasas,
mirándonos con ojos blancos cocidos
hablándonos con el hocico cosido.

Es el altar del apetito
donde el hombre sacrifica a la vaca,
al gallo y al cordero.

Es esta hembra del hombre,
que se llama hambre,
hambre de muerte²⁵.

C'est là le spectacle d'un baroque macabre avec une profusion d'images sanguinolentes où la bestialité le dispute à la sauvagerie. Dans ce « bordel de chair » (« el burdel de terneras ») ce sont des animaux sans vie, dépecés qui sont mis à nu sous la lumière du matin. Le poème est saturé chromatiquement par un rouge sacrificiel. Carcasses et viscères sont exposés sur l'autel du Dieu appétit (« el altar del apetito »). L'homme est ici ce Moloch vorace que caractérise la haine de la vie. Les images sont crues, rudes, dures pour dire cette pulsion de mort. La troisième strophe dessine ainsi ce paysage effrayant et dantesque fait d'accumulation de chair et d'os : « Es el paisaje de huesos blancos, / de muslos y médulas, / de corazones y costillas ». La polysyndète, les marques de l'énumération et les reprises consonantiques en position initiale de mot participent d'un effet d'accumulation qui donne à voir un chaos organique où le cru, le visqueux, les ossements s'enchevêtrent. Il y a là une topographie du carnage, du charnier. L'homme démontre toute l'étendue de sa puissance, de sa cruauté et laisse là les traces de sa cruelle besogne : des animaux aux corps sans têtes, gisants, agonisants. Ce poème met en scène un de ces lieux de l'« humanité carnivore²⁶ ». Dans le dernier tercet, la paronomase construit un espace puissant de résonance : « hembra » / « hombre » / « hambre ». La paronomase qui permet

25. Homero Aridjis, *Antología poética (1960-1994)*, México : Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 430-431.

26. C'est Georges Duhamel qui, dans le roman *Scènes de la vie future*, parle de « sanctuaire de l'humanité carnivore » pour évoquer les abattoirs. Dans ce poème, c'est le monde qui est vu comme une boucherie à ciel ouvert. Il y a là aussi quelque chose de l'ordre du « meurtre alimentaire », Alain Romestaing, « Meurtre alimentaire et rentabilité », *Contemporary French and Francophone Studies*, Taylor & Francis (Routledge), 2015, Money/L'argent, Vol. 19. 4, p. 485-492.

le maintien d'une base sonore donne ici à entendre un écho démultiplié : c'est sans doute d'abord l'expression d'un désir sans limite, d'une faim sans limite... C'est un espace sans fin, un espace ouvert grâce aux effets de résonances laissés par l'écho. Mais la paronomase et l'antépiphore finales donnent aussi à entendre sans doute le glas de l'agonie qui retentit là sur une seule note, à peine vibrée.

Cette même paronomase est celle qui est portée, déroulée, filée dans le poème « De hambres y hombres ²⁷ » :

El hambre que horada
las paredes del hombre,
busca salir al aire.

Ocupación de hombre:
hilar horas
con la aguja del hambre.

Matar el hambre
es matar al hombre,
porque no hay hambre sin hombre

El hombre
no hace años,
hace hambres.

En el hombre,
la hembra
enhebra hambres.

El hambre es un halcón
encerrado
en las paredes del hombre

En este mundo de hambrientos,
no hay mayor placer
que el de hartar hambres.

El hombre tiene hambre,
hambre de aire,

27. Homero Aridjis, *Antología poética*, México : Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 223-224.

hambre de sed,
hambre de hombres.

Le canevas de l'anaphore du dernier quatrain propose une solide montée en puissance et intensité. Il y a là aussi une saturation phonique autour du mot « hambre » qui produit un effet de boulimie du langage. Tout est mangeable : l'air, la soif, l'homme. C'est une faim inépuisable. C'est la marque d'Érysichthon qui est là présente. Le dernier vers porte une charge de solennité et de désespérance sinistres.

Cette faim insatiable qui fait festin de tout, même du néant, est également un *leit-motiv* que l'on retrouve dans chacune des pièces du théâtre de Aridjis, comme dans cet extrait de *Adiós mamá Carlota*, où un étrange quatuor grotesque, formé par un manchot, un aveugle, un boiteux et un sourd-muet en est réduit à de la manducation imaginaire :

Cojo: Préstame tu cajita de imaginación, hermano. Tengo mucha hambre [...].

Ciego: ¿Has comido palabras crepitantes, bebido ansias palpitantes, tenido deseos exorbitantes, hermano?

Manco: Todo eso y más, hermano. He tragado no sólo mis fantasías sino también la de los otros, hermano.

Ciego: ¿Gruñe tu pansa, hermano?

Manco: Es mi hambre que habla, hermano. Mi hambre que ni de noche ni de día deja de hablar callada, hermano²⁸.

Le dialogue se déploie de manière chorale autour du motif de la Grande Faim, sans individuation des quatre personnages qui ne forment qu'un seul organisme hybride et grotesque, marqué du sceau du handicap, du manque, de la carence corporelle : « conforman un cuerpo [...]. Juntos hacen un solo organismo, desempeñando cada uno la función de la que carece el otro²⁹ ». Dans ce théâtre allégorique, l'exacerbation de ce multi-corps où chacun sert de prothèse à l'autre dans son infirmité vient incarner dans la chair des personnages la condition affamée de l'Homme mise en évidence par le dialogue à trois voix, lui-même carentiel puisqu'y résonne aussi la partition silencieuse du sourd-muet, terriblement présent malgré son mutisme,

28. Homero Aridjis, *Adiós mamá Carlota* (1^{ère} édition 1983), in *Gran teatro del fin del mundo*, op. cit., p. 85.

29. *Ibid.*, p. 84.

à l'image de la Faim qui « habla callada » et fait feu/fait faim de tout bois, en consommant/consumant jusqu'à ce qui est impalpable : les mots (« has comido palabras »), les rêves, l'imagination.

Cette paradoxale absorption de l'insaisissable, cette dévoration du néant, est d'autant plus prégnante dans les six pièces du *Gran teatro del fin del mundo* que leur point commun est de situer l'action dramatique dans un au-delà de la vie ou du monde : théâtre *post-mortem* pour les trois premières pièces (*Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo*³⁰, *Él y Ella, jinetes blancos*³¹ et *Adiós mamá Carlota*³²) où les protagonistes racontent leur histoire depuis leur propre mort et leur étrange condition de personnages cadavériques ; théâtre post-apocalyptique pour les trois autres (*Hombre solo*³³, *El mundo al revés*³⁴ et *Comedia de los últimos días*³⁵) qui ont pour toile de fond l'effondrement du monde suite à un désastre plus ou moins déterminé. Dans ce théâtre métaphysique de l'après, les drames se construisent sur une dialectique entre l'absence et la présence, le néant et la Faim, l'allégorie abstraite et le grotesque des corps. Dans *Adiós mamá Carlota*, l'espace scénique depuis lequel va être évoqué et invoqué le passé est celui d'une auberge (la « *Fonda del Conejo Blanco* »³⁶), dont le nom fait un clin d'œil aux mondes imaginaires de Lewis Carroll), où sont attablés les défunts protagonistes du Second Empire mexicain, gouverné par Maximilien de Habsbourg et Charlotte de Belgique. Mais ce qui devrait être un antre de la bonne chère est le théâtre d'un banquet fantôme, d'un festin *post-festum* où les morts exhibent leurs orbites vides et leurs os décharnés tout en faisant ripaille de mets inexistantes ou carbonisés, c'est-à-dire réduits en cendres, déjà consumés :

30. Homero Aridjis, *Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo* (1^{ère} édition 1983), in *Gran teatro del fin del mundo*, op. cit., p. 10-45.

31. Homero Aridjis, *Él y Ella, jinetes blancos* (1^{ère} édition 1986), in *Gran teatro del fin del mundo*, op. cit., p. 49-76.

32. Homero Aridjis, *Adiós mamá Carlota*, op. cit.

33. Homero Aridjis, *Hombre solo* (1^{ère} édition 1983), in *Gran teatro del fin del mundo*, op. cit., p. 163-183.

34. Homero Aridjis, *El mundo al revés* (1^{ère} édition 1984), in *Gran teatro del fin del mundo*, op. cit., p. 185-208.

35. Homero Aridjis, *Comedia de los últimos días*, in *Gran teatro del fin del mundo*, op. cit., p. 211-263.

36. Homero Aridjis, *Adiós mamá Carlota*, op. cit., p. 79.

Napoleón, de baja estatura, piernas cortas, barba y pelo cenicientos, frente huidiza, cuencas tiznadas y sin ojos, exterior vulgar, señala con una mano los platones con pedazos de puerco, pollo y pescado carbonizados, como si bajo el impulso de una gula sobrenatural aún muerto se cebara en las nadas de los animales. Eugenia de Montijo [...] sostiene con dedos pelados un menú ennegrecido, leyendo una lista de ausencias³⁷.

Dans le monde post-apocalyptique de *Hombre solo*, ce dernier survivant au désastre n'est pas encore mort, mais déambule aussi dans un espace où tout est déjà réduit en cendres et où il faut littéralement se satisfaire de rien :

Hombre: [...] Tengo mucha sed. Esta agua sabe mal. Y ni siquiera es agua, ni siquiera existe. (*Va al fregadero, levanta pedazos de platos y ladrillos.*) He comido mucho hoy, digo, he comido mucha nada y estoy lleno de hambre³⁸.

On retrouve la dialectique entre le vide et le plein dans cette image saisissante d'un Tantale post-apocalyptique, qui met la Faim à nue, dans toute sa crudité, une fois tout consommé. Dans le monde si plein de vide de *Hombre solo*, même la Mort, dernière interlocutrice de l'homme esseulé, est affamée (« Muerte: Tengo hambre y sed³⁹») et accepte de partager un café imaginaire avec celui qu'elle est venue faucher :

Hombre: Te ofrezco un café. (*Ella se sienta, él toma la cafetera por el cuerpo; al servirla sale nada, él se sirve también nada. Intenta luego acercarse a una silla que se vuelve cenizas en sus manos.*) Lo siento, de unos días para acá todo se deshace en mis manos⁴⁰.

Et si même la mort et le néant ne sauraient venir à bout de l'insatiable appétit du vain mangeur, c'est alors la redoutable image d'une nécro-autophagie qui se dessine : « Me temo que aquí no tendremos otra ocupación que devorarnos a nosotros mismos⁴¹ », conclut le

37. *Ibid.*, p. 79.

38. Homero Aridjis, *Hombre solo*, *op. cit.*, p. 167.

39. *Ibid.*, p. 172.

40. *Ibid.*, p. 169.

41. Homero Aridjis, *Él y Ella, jinetes blancos*, *op. cit.*, p. 54.

défunt acteur Sebastián de Prado, dans *Él y Ella, jinetes blancos*, une pièce qui joue de l'intertexte populaire classique et des habituelles variations sur la gloutonnerie du *gracioso*, transposées ici *post-mortem*, dans ce qui s'apparente à un « entremés de los muertos vivos ⁴² », selon les termes de feu Juan Rana, ténor de la *graciosidad* à l'époque de Philippe IV :

Sebastián de Prado: (*Lo mide de arriba abajo*) Estáis gordo, se podría decir que la muerte no os adelgazó.

Juan Rana: He comido a mis anchas polvo y sombras.

Sebastián de Prado: Veo que el buen comer es la huella más visible de todos vuestros excesos.

Juan Rana: Aunque no lo creáis, mi vientre ha crecido con el ayuno.

Sebastián de Prado: Tu panza fue tu Dios.

Juan Rana: Mi cuerpo fue una panza que camina.

Sebastián de Prado: El único reloj exacto fue el de tu apetito, el hambre marcó tus horas.

Juan Rana: Dije como San Pablo: Aunque las perdices me gustan vivas, no puedo impedir no saborearlas muertas.

Sebastián de Prado: Muy vivo de apetito os veo, ¿no estabais muerto⁴³?

Du drame historique aux intermèdes comiques, en passant par la fable post-apocalyptique, la FAIM tisse une continuité entre les pièces si dissemblables du *Grand théâtre de la FIN du monde*, et plus largement dans l'œuvre rhizomatique de Aridjis. La pléonexie, cet appétit insatiable (dont l'avarice et la concupiscence sont aussi des avatars présents dans notre corpus), est le principal moteur des hommes, le suc d'un élan vital mortifère qui pousse inéluctablement ces tantalets narcissiques, que même la mort ne saurait freiner, vers le toujours plus. Ce conatus cannibale dévoile un rapport au monde sous le signe de la prédation, dont la seule issue est la dévastation totale et le festin de soi.

42. *Ibid.*, p. 60.

43. *Ibid.*, p. 63.

II. DE LA PRÉDATION À L'AUTOPHAGIE OU LA DESTRUCTION DE L'HOMME PAR L'HOMME

Dans le poème « *Dog's Dogma* », l'homme est animal dans son geste de dévoration. Un geste qui finit invariablement par l'auto-dévoration :

Primero el ladrido,
luego la mordida.
Más tarde el territorio
de la carne y el hueso.

Todo para el amo canino,
camino del río de la muerte,
alcance el fin de sí mismo,
en hocico impalpable⁴⁴.

Il y a dans ce poème un procédé sonore manifeste : celui d'une allitération persistante des nasales avec un effet de paronomase (« amo canino/camino »). Sur le plan prosodique, les allitérations se donnent à entendre comme les impulsions régulières de cette machine à broyer les corps. On distingue le bruit des dents mâchelières qui brisent, écrasent, mastiquent. Mais il y a sans doute aussi un travail sur le corps du poème, sur l'anatomie des lettres. En effet, le charpentage typographique de cette deuxième strophe présente des vers très ancrés sur la ligne de pied. On observe que dans l'espace visuel du vers, les jambages inférieurs et supérieurs sont limités et ce sont les lettres « m » et « n » qui donnent le rythme visuel à la composition. Dans l'étoffe visuelle du vers, donc, les arcades des lettres « m » et « n » laissent entrevoir comme une mâchoire ouverte, une gueule qui engloutit. Arcades et fûts de ces lettres apparaissent comme la denture du carnassier : les lèvres retroussées découvrent ici les dents prêtes à mordre. L'animal fait bonne chère du monde et de soi. La vision *post-festum* est apocalyptique : sépulture du monde, territoire de « chair et d'os ». Le geste ultime de l'engloutissement de soi, la disparition de soi : « en hocico impalpable ».

Dans *Adiós mamá Carlota*, on retrouve cette « hambre canina ⁴⁵ » qui assimile l'homme au chien, mais surtout, étymologiquement, au

44. Homero Aridjis, *La poesía llama*, México : Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 50.

45. Homero Aridjis, *Adiós mamá Carlota*, *op. cit.*, p. 86.

cannibale. Car à côté de la maigre action dramatique où les personnages se livrent à un inane gueuleton d'outre-tombe, le récit du passé, qui occupe l'essentiel de la pièce, passe longuement en revue les fastes de l'empire et ses banquets gargantuesques. C'est le cas par exemple lorsque trois morts à bicyclette, personnages allégoriques tout droit sortis d'une gravure de Guadalupe Posada (*Calaveras en bicicleta*), font la liste des mets exotiques (car européens) et raffinés servis à la cour des souverains mexicains, jouant toujours de la dialectique entre le vide et le plein, la mort et la bonne chère, la pauvreté du peuple évoquée précédemment et le luxe de l'empire, la vacuité de l'action dramatique (puisqu'il ne se passe quasiment rien outre-tombe) et le trop-plein de paroles du récit épique :

Segunda muerte en bicicleta: Comed, comed del menú preparado por el cocinero húngaro Tüdös, en honor del Gran Marechal de France: *Potage Brunoise, Bouchée aux huîtres, Poisson aux fines herbes, Filet braisé, sauce Richelieu, Côtelettes jardinière, Vol-au-vent financière, Saumon à la Tartare, Cailles Périgieux, Dindes au cresson, Selle d'agneau, Pois à la française, Vins del Rhin al Rhone*⁴⁶.

Mais ce qui est intéressant, c'est comment cette liste à la Prévert du luxe et du raffinement culinaire, symbole de la Civilisation à table, va peu à peu déraiper vers des plats plus vernaculaires, évoquant beaucoup plus explicitement les parties du corps des animaux, et opérant un rapprochement troublant avec le corps humain, jusqu'à tomber littéralement dans le cannibalisme, puis l'autophagie.

Primera muerte en bicicleta (*al toparse con el mesero barrigudo*): Apunta, apunta, traéme cabeza de cordero, tacos de buche, ojos de vaca y tortillas con sangre.

Segunda muerte en bicicleta: A mí lomos de puerco en pulque, riñones al jerez, frijoles borrachos y bigotes de arroz.

Tercera muerte en bicicleta: A mí ancas de rana, lengua prensada, criadillas y sesos en salsa negra.

Primera muerte en bicicleta: Apunta, apunta, a mí traéme campesino al horno, lépero en adobo, verdulera con crema y un poeta con hongos.

46. *Ibid.*, p. 135.

Segunda muerte en bicicleta: Servidme, servidme en un plato a Madame Soledad Vicancó de Cervantés, a Madame Manuelá Guttieréz Estradá del Barrió, a Madame Dolorés Quesadá de Almonté, a Madame Francisca Escadón y Landá.

Tercera muerte en bicicleta: Tengo tanta hambre que me voy a comer a mí misma. Tengo tanta sed que me voy a beber la sangre⁴⁷.

Car si les délices à la française couvrent les aliments d'un voile de pudeur lexicale, avec des appellations (comme « Vol-au-vent financière ») qui escamotent la pesanteur sanglante de la chair sous la poésie du langage (auquel s'ajoute en espagnol l'effet chic et mystifiant de termes en français dans le texte), les « cabezas de cordero », « ojos de vaca », « tortillas con sangre », « lengua prensada » et autres « sesos en salsa negra » de la cuisine mexicaine jouent sciemment des parallélismes avec l'anatomie humaine pour se faire les agents du glissement de la gastronomie au cannibalisme, du semblant de civilisation à la barbarie autophage. De la cuisse de grenouille au paysan au four ou la courtisane braisée, puis à l'auto vampirisme, il n'y a qu'un pas, que franchissent allègrement nos trois allégories cyclo-mortuaires. Mais il ne s'agit pas là de condamner la cuisine française ou de promouvoir le véganisme, mais de révéler les ressorts anthropologiques du rapport de prédation de l'homme au monde, ne pouvant conduire *in fine* qu'à sa propre autodestruction. Comme dans les gravures de Posadas, ces trois faucheuses à vélo, avatars modernisés des Parques antiques, sont une réactualisation contemporaine du *topos* des *Vanitas* : elles nous rappellent non seulement que l'homme finira cendres, mais qu'il est l'agent de sa propre consommation, non seulement que les plaisirs et luxes de la prétendue civilisation sont vains, mais surtout qu'ils sont la cause même de la dévastation du monde. La prédation de l'homme sur terre a remplacé la transcendance du *fatum* et le *Memento mori* traditionnel devient un « Souviens-toi que tu détruis ».

Dans une optique similaire, la pièce revient longuement et à plusieurs reprises sur la putréfaction du corps de l'empereur Maximilien, mal embaumé après son exécution, avec luxe de détails entre le grotesque et l'insoutenable⁴⁸. Le corps traditionnellement sacré du

47. *Ibid.*, p. 135-136.

48. *Ibid.*, p. 121.

souverain perd son aura dans la puanteur et le pourrissement des chairs jusqu'à devenir viande, pièces bouchères disséquées, farce pour pitance quotidienne, dans un monde où tout se vend et tout se mange :

Pasa un hombre del pueblo envuelto en una manta negra, bajo el brazo trae un cesto. Grita: ¡Penes asados! ¡Testículos cocidos! ¡Tetas en almendra! ¡Indias enchiladas! [...]

Una mujer del pueblo, con una olla grande de tamales, grita: ¡Tamalitos de chile! ¡Tamalitos de emperador fusilado! ¡Pasen a merendar⁴⁹!

En la plaza aparece un basurero esquelético arrastrando un carro destartado, con un mulo humano en harapos. Se acerca lentamente gritando: ¡Cadáveres que tenga para vender! ¡Pago cabezas a medio real, manos a cinco pesos, pies a cincuenta pesos! ¡Vendo los ojos del emperador a mil pesos cada uno! [...] ¡Cadáveres que tenga sin valor alguno, yo los compro a buen precio! ¡Traigo carne de austriaco y de francés que vuesa mercé quiera mercar⁵⁰!

Cette mise en pièces du corps humain, bradé par les bonimenteurs, résonne avec un autre motif récurrent de la pièce : celui des lépreux, qui traversent régulièrement l'espace scénique, poursuivant la plupart du temps quelque puissant dans l'arrière-plan (autre variation des *vanitas*), s'arrêtant parfois sur le devant de la scène pour exposer leur misère (sociale et corporelle) et demander un bout de viande : « ¡No hay carne que me dé para mi madre enferma, aunque sea de burro, de perro, de conservador o de gabacho ⁵¹! », avec de nouveau un glissement du carnivore au cannibale. Or cette quête de la chair à tout prix est d'autant plus frappante qu'elle vient d'un lépreux, c'est-à-dire de celui dont la propre chair se consume sous le joug d'une maladie auto mutilante. La lèpre est la métaphore de l'autodestruction corporelle : c'est littéralement l'image honnie du corps contre lui-même, taboue et provoquant un rejet viscéral dans la plupart des sociétés. Associée au cannibalisme, la symbolique de ces personnages n'en est que plus évidente, et le sommet de cette allégorie grotesque est atteint quand

49. *Ibid.*, p. 122.

50. *Ibid.*, p. 131.

51. *Ibid.*, p. 143. « Gabacho » signifie « français » en argot mexicain.

les lépreux commencent à se battre entre eux et nous offre en spectacle une bouillie de chairs mortifiées :

Guerrilleros⁵² y léperos empiezan a batirse en el suelo, en duelo de puñetazos y palazos. En andrajos, acaban de arrancarse las camisas rotas, de golpearse las heridas y las descalabraduras que ya tienen. No hay nadie tan maltratado que no pueda recibir una injuria más⁵³.

Cette image de l'homme tuméfié, pas forcément lépreux mais déjà soumis à un processus d'auto dévastation physiologique et persistant aveuglement dans la prédation de l'autre (et *in fine* dans la déprédation de soi), parcourt tout le théâtre de Aridjis. En découle une véritable tératologie scénique, parade des monstres enragés, exhibition des corps en lambeaux, mais où il reste toujours assez de carne pour continuer à déchiquter. L'exemple le plus frappant se trouve sans doute dans la dernière pièce du corpus, *Comedia de los últimos días*, où l'intrigue post-apocalyptique ménage l'entrée de sortes d'hommes-zombis, à la fois profondément mutilés, défigurés, détruits, vestiges humains totalement déshumanisés, mais toujours armés de pied en cap, comme si la seule chose qui devait persister dans cette post-humanité en décomposition était la haine de l'autre et la rapacité :

Entran cinco hombres, sobrevivientes de una hecatombe atómica, esgrimiendo con violencia armas fantásticas, híbridadas, indeterminadas, mezcla de ballestas, lanzas, hachas, arcos y armas de fuego, rayos láser, proyectiles y explosivos. Un hombre ensangrentado, desnarigado, desorejado y casi ciego, con la boca tronada como fulminante, los preside; seguido por otro, con los pies pegajosos y lodosos, andando con dificultad, pues a cada paso que da parecen quedársele embarrados en el suelo. Junto a él está un hombre llagado en todas partes del cuerpo, con ropas desgarradas; no lejos de otro, cenizo y destrozado, quien, mientras camina, acciona y habla, se detiene a cada momento para toser basura, sangre y tierra. Finalmente, atrás, se halla uno joven, con intestinos,

52. Ces guerriers sont aussi des lépreux.

53. *Ibid.*, p. 143.

hígados, orejas, penes, brazos, corazones, cerebros y ojos exteriorizados, pegados en el cuerpo⁵⁴.

Tous sont grotesques, *esperpénticos*, monstrueux. Le dernier personnage, éviscéré et démembré, portant sur son tronc son anatomie en puzzle, tel un portrait d'Arcimboldo cauchemardesque, semble s'ériger en allégorie de la dissection de l'homme par l'homme, comme l'explicite d'ailleurs peu après un personnage féminin, alors que les cinq restes d'hommes se mettent à agresser les autres personnages :

Mujer 1: (*perseguida por los hombres, que golpean el cuerpo de las mujeres y picotean el aire, como si estuviera lleno de espíritus sólo vistos por ellos*) Mira a los hijos del Hijo del Hombre, sedientos de sangre, a punto de morir y todavía matando, ya casi exangües y aún con fuerzas para acometer a su prójimo, muriéndose de hambre y todavía rapaces, van a exhalar su último suspiro y con odio desgarran a su presa⁵⁵.

Cette parabole de l'homme, éternel loup pour l'homme jusqu'à creuser sa propre tombe, traverse également la poésie de Aridjis. Dans le poème « Yo soy el hombre lobo » par exemple :

Yo soy el hombre lobo,
me devoro a mí mismo.

Al amanecer corto el fresno
donde se posó la Luna.

Al mediodía quemo los pastizales
donde corre el venado.

Al anochecer voy a la playa
a destazar tortugas.

Yo subo a la montaña
para cazar el águila.

Lo que Dios hizo en seis días,
yo lo deshago en uno.

54. Homero Aridjis, *Comedia de los últimos días*, op. cit., p. 221.

55. *Ibid.*, p.223.

Yo soy el hombre lobo,
me devoro a mí mismo⁵⁶.

Il y a là un phénomène de boucle proche de l'épanadiplose narrative. Le mouvement autophage dit la circularité mais c'est l'anti-ouroboros : c'est la boucle qui se referme, qui se resserre. Ici c'est le retour qui dit le rétrécissement car il y a le geste de manducation. L'imaginaire de la destruction est intimement lié à une esthétique de l'inversion. Le fils du temps est pris à rebours jusqu'au temps de la Création : il est alors souvent question de « Descreación ⁵⁷ ». C'est une nouvelle *Genèse* dans laquelle l'Homme est la puissance divine du septième jour, mais une puissance destructrice (la complétude des six jours de création est anéantie en une journée). Ce poème dit une seule journée, le septième jour, non pas celui du repos mais celui de la destruction de soi, un septième jour suicidaire qui met en scène le saccage du monde, l'« arrêt du monde ⁵⁸ ». La fable chrétienne a un goût amer...

Or cette révision de l'épisode biblique de la Création, transformé en parabole de la Destruction, est le point de départ-même du *Gran teatro del fin del mundo*, qui se présente, comme son titre le laisse entendre, comme une réécriture post-apocalyptique de l'*auto sacramental* calderonien. Aussi la compilation des six pièces est-elle précédée d'un prologue et suivie d'un épilogue dans lesquels intervient un Pedro Calderón de la Barca « con manto de cenizas y sombrero agujereado y maltrecho ⁵⁹ », double dégradé de l'*Autor* divin, « con manto de estrellas y potencias en el sombrero ⁶⁰ » qui ouvre et conclut le *Gran teatro del mundo* du siècle d'or. Le jeu d'échos avec l'intertexte est très minutieux et procède à un renversement systématique des grandes étapes de l'*auto*⁶¹. Alors que celui-ci commence par l'éclosion

56. Homero Aridjis, *Antología poética*, op. cit., p. 259.

57. Homero Aridjis, *Imágenes para el fin del milenio: Nueva expulsión del paraíso*, op. cit., p. 18.

58. Déborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro, « L'Arrêt du monde » in Emilie Hache (ed.), *De l'univers clos au monde infini*, Paris : Éditions Dehors, 2014.

59. Homero Aridjis, *Gran teatro del fin del mundo*, op. cit., p. 7 et p. 209.

60. Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, Barcelona: Crítica, 1997, p. 3.

61. Ces échos intertextuels ont été analysés en détail par Laurence Pagacz, « Apocalipsis barroco en *Gran teatro del fin del mundo* de Homero Aridjis », *Hipógrifo*,

du monde et de ses merveilles sur l'ordre du Divin, Aridjis plante un décor de désolation (« ese horror final, esa oscuridad reinante ») ; l'Homme n'est plus créé du néant, mais c'est un survivant du désastre qui a tout anéanti (« el Hombre es un sobreviviente de sí mismo ») ; la réalité n'est pas un songe ou un théâtre, mais il ne reste que mirages et fumées, une fois la vie détruite (« Destruida la realidad, sólo nos queda el sueño ⁶² ») ; et enfin le Jugement dernier ne remet pas chacun et chaque chose à sa place, mais l'auteur, dégradé du rang de démiurge à celui de spectateur impuissant, ne peut que constater le désastre irréversible et en tirer une dernière leçon :

Calderón: [...] Como sabéis, el cielo humano abajó al lodo sus estrellas, los montes milenarios se volvieron piélagos, los vientos tumbas de aire para peces negros y las aves nadaron en la arena falsa de una playa sin mar y sin distancia.

Triunfó la estupidez del actor Hombre y su cólera de fuego sembró de rayos exterminadores los caminos de la tarde donde paseaban prodigios y quimeras. Cenizas iguales fueron para la Muerte animales, plantas y humanos. Y de todo esto quedan sólo unas cuantas palabras: Tened cuidado con el Hombre⁶³.

L'épilogue est plus clair encore dans la mise en accusation de *l'hubris* de l'Homme qui s'est cru maître et possesseur de la nature et porte seul, la responsabilité de cet éco-suicide :

Calderón: [...] El Hombre, armado siempre de la quijada de burro, sin haber salido nunca de la prehistoria, no supo representar el papel de señor del paraíso terrestre, actuó en cambio el de la serpiente. Ahora, ante el fin catastrófico de nuestra Historia, en el callejón sin salida de nuestro presente, el Hombre finalmente se encuentra con su destino, se halla frente a sí mismo, y no sabe quién es⁶⁴.

Cette image du « Jardín devastado ⁶⁵ », de l'Éden saccagé, du « Mundo al revés » pour reprendre le titre d'une autre des pièces du

n° 2.2, 2015, p. 81-94.

62. Homero Aridjis, *Gran teatro del fin del mundo*, op. cit., p. 8.

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*, p. 209-210.

65. *Ibid.*, p. 8.

recueil, donne une unité macabre au théâtre de Aridjis, tout comme elle parcourt transversalement sa poésie. « Extraño las cosas que tenemos ya no⁶⁶ », déplore l'homme de *Hombre solo*, en postposant la négation pour faire résonner le manque et la destruction jusque dans l'écartèlement de la syntaxe.

III. GÉNÉALOGIE DE LA PRÉDATION : D'UNE FIN DU MONDE, L'AUTRE

Si la condamnation de l'homme destructeur peut parfois sembler relativement transhistorique (comme le suggérait par exemple l'attirail d'armes de toutes les époques chez les rescapés zombifiés de *Comedia de los últimos días*), comme si le conatus cannibale relevait d'une nature humaine profonde, en réalité, il n'y a pas, chez Aridjis, d'essentialisme fataliste. Bien que pétrie de références bibliques et mythologiques anhistoriques, cette vision du monde et de l'homme prédateur ne s'affranchit pas pour autant de l'histoire. Ainsi n'est-il pas anodin qu'avant de s'épancher sur des fresques post-apocalyptiques dans les trois dernières pièces du *Gran teatro del fin del mundo*, Aridjis fasse un long détour par trois drames qui ressassent l'histoire, en conjuguant une action située outre-tombe et des récits revenant sur des épisodes historiques précis. Or ceux-ci n'ont pas été choisis au hasard : la conquête de l'Amérique dans *Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo*, le Second empire mexicain dans *Adiós mamá Carlota*, à savoir deux moments clefs de la colonisation et de l'impérialisme européen, et entre les deux, l'Espagne de Philippe IV dans *El y Ella, jinetes blanco*, roi d'Espagne et des Indes modestement baptisé « rey-Planeta », faisant la jonction temporelle, idéologique et généalogique entre les rois catholiques et les Habsbourg, c'est-à-dire entre les deux pièces qui l'encadrent. Aussi la colonisation semble-t-elle se dessiner chez Aridjis comme un péché de prédation originel, marquant l'effondrement d'un monde (celui de l'Amérique précolombienne) et le début, peut-être, de la dévastation du monde. Le premier *opus* (*Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo*) du *Gran teatro del fin del mundo* est sur ce point particulièrement explicite. Un Christophe Colomb *post-mortem* fait son entrée dans l'Autre Monde, en même temps qu'il rejoue son arrivée sur le Nouveau Monde, avec un jeu de parallélisme évident entre l'outre-tombe et l'outre-mer,

66. Homero Aridjis, *Hombre solo*, *op. cit.*, p. 168.

les confins du monde et la fin des temps. Mais au lieu du paradis terrestre qu'il avait cru découvrir la première fois, il n'y a déjà plus que silence et désolation sur ces rives dévastées : « Ya todo es distinto aquí, la isleta ha cambiado, los naturales son más viejos, y aparte de nuestro propio ruido oigo silencio alguno ⁶⁷ », constate le Second de l'Amiral. L'imbrication de l'action fantomatique et du récit choral du passé, caractéristique de ce théâtre à contretemps, propose par ailleurs une histoire de la conquête sous le signe de la rapacité (« no venimos del cielo sino de las regiones necesitadas de nuestra propia ánima ⁶⁸ », déclare ainsi un autre colon). Aridjis, toujours féru de figures allégoriques, fait même intervenir sept démons (déclinant *l'hubris* en sept péchés), « disfrazados de descubridores, conquistadores, pobladores y clérigos ⁶⁹ » qui historicisent, dans cette révision de l'histoire coloniale, la métaphore de la destruction du Jardin d'Éden :

Leviatán: Con la intención de corromper el paraíso terrenal recién descubierto, cuya naturaleza he oído es tan bella que casi es semejante a Dios, vengo con los vicios del Viejo Mundo⁷⁰.

Mais dans la solitude dévastée de cette Amérique d'outre-tombe, Christophe Colomb doit faire face à lui-même, en se confrontant à un personnage nommé « Imagen de Cristóbal Colón », sorte d'allégorie d'un jugement dernier séculier, qui démystifie les récits officiels et oblige le défunt à littéralement se regarder dans un miroir pour dresser le bilan moral de son action sur la terre : « ¿sois descubridor o destructor ?⁷¹ » lance alors ce reflet d'eux-mêmes aux colons, dans une claire dénonciation de la supposée « découverte de l'Amérique » comme première pierre d'une entreprise de déprédation. Mais au-delà de la conquête, le XVI^e siècle est aussi la charnière, pointée par les anthropologues et philosophes⁷², où commence à s'installer une vision du monde où l'homme se place au-dessus de la nature, en maître et possesseur de toute extériorité, depuis son propre corps, jusqu'aux terres lointaines. Aussi pourrait-on réinscrire l'histoire

67. Homero Aridjis, *Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo*, op. cit., p. 16.

68. *Ibid.*, p. 17.

69. *Ibid.*, p. 31.

70. *Ibid.*, p. 33.

71. *Ibid.*, p. 39.

72. David Le Breton, op. cit. ; Anselm Jappe, op. cit.

coloniale, plus largement, dans le rapport au monde, à l'Autre, et même à soi, de l'homme moderne, dont maîtrise et possession sont les deux maîtres mots.

Dans la poésie de Aridjis, l'imaginaire de la Chute et la mise en perspective du saccage présent de la nature avec un passé verdoyant idéalisé s'articule aussi souvent de manière historique, autour de l'épisode de la Conquête. Dans « Nueva expulsión del paraíso », la frénésie prédatrice de l'homme décrite à partir du deuxième vers s'oppose à un autre monde, déchu et à peine esquissé au premier vers, avec l'allusion à la pierre du sacrifice : celui des civilisations précolombiennes où la mise à mort avait un sens transcendant et établissait un lien entre le bourreau et sa victime allant au-delà d'un rapport de prédation⁷³. Le poème « *Hay aves en esta tierra* », par l'intertexte revendiqué avec l'œuvre de Bernardino de Sahagún, travaille également ce lien entre l'homme prédateur et l'histoire coloniale. Dans son œuvre maîtresse, *Historia general de las cosas de Nueva España*, le franciscain Bernardino de Sahagún recense les choses les plus remarquables de ces terres alors nouvellement conquises. C'est avec une intention encyclopédique qu'il propose un inventaire taxinomique et parfois comparatiste de ces réalités inédites : « Hay en esta tierra unas aves [...] Hay también en esta tierra búhos [...] hay también en esta tierra mochuelos [...] Hay también cuervos como los de España [...] Hay unas aves en esta tierra que se llaman [...] ⁷⁴ ». Vertige de la liste. L'enjeu du canevas de l'anaphore n'est pas ici rhétorique, il est bien celui d'apporter une somme de connaissances, une base documentaire, la conquête d'un savoir sur une civilisation « autre ». Dans le poème « *Hay aves en esta tierra* », Aridjis répond à Sahagún :

HAY AVES EN ESTA TIERRA
Fray Bernardino de Sahagún

Hay aves en esta tierra
hay el canto de lo verde a lo seco
hay el árbol de muchos nombres
hay el barro y la paja mezclados
hay la piedra en la noche

73. Mondher Kilani, *op. cit.*

74. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Tomo III, Libro XI, capítulo II, México : Imprenta del ciudadano Alejandro Valdés, 1830, p. 189-190.

como luciérnaga que no se mueve
 hay el gorjeo de polvo en el llano
 hay el río que sube al monte
 con rumor ya delgado
 hay el hombre hay la luz
 hay aves en esta tierra⁷⁵

L'anaphore se déploie sur neuf des onze vers que compte le poème. L'épanadiplose rappelle peut-être la cyclicité, la sphéricité de ce seizième siècle qui voit se configurer l'assemblage des quatre parties du monde. Mais au creux de cette hymne, un détail tout de même avertit le lecteur : une unité vide, un espacement, un blanc d'une largeur de quatre caractères qui suit, dans le vers 10, le mot « homme ». Il s'agit là d'un vers tronqué, amputé, qui porte les stigmates d'une histoire, celle des hommes héritiers des « sociétés à *massacrifice* ⁷⁶ » pour emprunter le mot-valise conçu par Todorov et qui perpétuent aujourd'hui la déprédation de la Terre. C'est littéralement l'espace poétique qui se voit diminué, mutilé. Il y a là un phénomène de manducation du vers. Et ce gouffre du vers dit l'anéantissement, la désespérance, la désolation sans doute. Car il y a l'homme... et sa folie de la destruction. Cette brèche du vers semble annuler l'effet de liste, tout s'y engouffre.

Tout comme le corps du poème est ici lui-même amputé, avalé, cannibalisé par la seule apparition redoutable de l'homme, le théâtre de Aridjis semble construit sur un principe d'autophagie dramatique, qui fait écho à cette manducation du vers poétique. En effet, l'essence même de la théâtralité repose sur l'incarnation charnelle des personnages par l'acteur et la co-présence des corps de part et d'autre de la scène. Or, s'il y a parfois une exacerbation grotesque des corps (comme nous l'avons vu avec l'exemple des lépreux ou celui des hommes zombifiés), le *Gran teatro del fin del mundo* est essentiellement bâti sur un principe d'effacement, de disparition des corps, et donc, d'une certaine manière de la théâtralité de l'œuvre. L'idée d'écrire un théâtre d'outre-tombe, dont les protagonistes sont non seulement des morts, mais doivent être incarnés comme tels, pose deux alternatives possibles en termes de choix de représentation et de jeu de l'acteur : ou bien une surenchère corporelle, investissant

75. Homero Aridjis, *Antología poética*, op. cit., p. 123.

76. Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris : Seuil, 1982. Todorov consacre d'ailleurs un chapitre à Sahagún.

la mort dans les excès grotesques de décomposition des corps et dont le parangon est la figure du zombi (que l'on retrouve par moments chez Aridjis), ou bien une atténuation des corps, estompés jusqu'à leur quasi disparition, et on est alors dans le paradigme du fantôme, du spectre, ce qui est toujours un défi en termes d'incarnation scénique. Or c'est principalement cette voie qu'explore Aridjis, notamment dans les trois premières pièces du corpus qui traitent de sujets historiques. Dans *Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo* particulièrement, où les protagonistes sont « semejantes a figuras de sueño ⁷⁷ », les didascalies s'étendent longuement sur l'effet spectral que doivent réussir non seulement les décors et accessoires (fumée verdâtre à l'appui), mais aussi la proxémique et les mouvements des acteurs, sommés d'incarner du désincarné, de donner un corps aux personnages tout en le faisant disparaître simultanément :

Pues los protagonistas, al repetir en el otro mundo, la escena del desembarco en la isla Guanahaní, dan la impresión de no pesar sobre la tierra, de atravesarse y transparentarse; viéndose a veces sólo medio cuerpo, medio rostro descarnado, o el esqueleto debajo de la ropa. Cristóbal Colón parece navegar sobre el suelo, su cabeza flotar en el aire, llevado su cuerpo por un manto de bruma⁷⁸.

Cette condition spectrale d'un théâtre qui semble vidé de sa substance corporelle est redoublée par la dimension largement épique de ces drames qui, en définitive, s'avèrent fort peu dramatiques. Le dispositif à contretemps pousse continuellement vers le récit (plutôt que vers l'action), c'est-à-dire vers une forme désincarnée de dire l'histoire, plutôt que de la représenter à travers le mouvement des corps. Malgré le fort contenu grotesque de ces récits (prolixes en festins cannibales et autres réjouissances autophages), nous sommes avant tout face à un théâtre de paroles, statique, désincarné, saturé d'allégories métaphysiques où la théâtralité elle-même semble être moribonde. *Él y ella, jinetes blancos*, pièce la plus méta-théâtrale du *Gran teatro* – puisqu'elle met en scène des comédiens morts – comporte ainsi plusieurs passages hautement autoréflexifs et revendique, semble-t-il, cette recherche d'un théâtre des morts qui soit aussi, d'une certaine manière, un théâtre contre lui-même, un anti-théâtre,

77. Homero Aridjis, *Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo*, op. cit., p. 12.

78. *Ibid.*

sans trame et sans corps, ne tirant plus sa substance que des mots (et il est d'ailleurs significatif que ces pièces n'aient, à notre connaissance, jamais été représentées) :

Sebastián de Prado: No sé en qué clase de espectáculo te hallas, el cual, dicen, es comedia, teatro de sombras, de personajes fallecidos.

Bernarda Ramírez: Si no hay cuerpo, no hay trama [...]

Sebastián de Prado: La trama está en las palabras, el principio y el fin se halla en la noche; nos representamos a nosotros mismos con recuerdos y razones, si pronunciamos bien las palabras ordenaremos el pasado, pondremos las cosas en su sitio.

Bernarda Ramírez: ¿Qué quieres decir con ello?

Sebastián de Prado: Que en las palabras existimos, por mal dichas que estén en ellas vivimos⁷⁹.

Ainsi, la destruction du monde s'enracine historiquement dans l'histoire coloniale, véritable avènement de l'homme cannibale dans la cosmovision de Aridjis, et se diffracte jusque dans le corps même de sa poésie et de son théâtre, soumis à une forme d'autophagie littéraire qui ne laisse rien indemne, pas même le drame ou les vers.

IV. L'ÉCRITURE POÉTIQUE : UN AUTRE REGARD SUR LE VIVANT

Cependant, quand le théâtre semble enfermé dans une impasse, celle d'un monde exclusivement centré sur la destruction, la poésie, elle, appelle à une opération radicale qui bouleverse le rapport à l'Autre, au monde et à soi.

La poésie ne vient pas après la science, pour célébrer le triomphe de la raison sur la nature. Elle vient *avant* la science, lorsqu'avec davantage d'humilité, nous reconnaissons que nous devons notre existence au monde que nous cherchons à connaître. [...] la poésie et plus particulièrement la musique [...] est une manière de redonner vie aux sens et de permettre au savoir de se développer, depuis l'intérieur de l'être, dans le déploiement de la vie⁸⁰.

79. Homero Aridjis, *Él y ella, jinetes blancos*, op. cit., p. 52.

80. Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles : Zones sensibles, 2013, p. 11-12.

Homero Aridjis, auteur de *El Testamento del dragón*⁸¹, ne renierait sans doute pas cette proposition de Tim Ingold. L'occasion était en effet idéale pour convoquer l'anthropologue, auteur de *Marcher avec les dragons*. Il nous permet en effet d'introduire la question de la justesse de la poésie comme « mode d'engagement⁸² », un mode intuitif qui relève du « faire », du geste artisanal d'écriture.

La poésie – avec sa cadence propre, ses ricochets de mots – est un geste d'écriture qui cherche à éviter la reproduction de catégories préalablement établies – souvent étroites, prêtes à l'emploi – et faisant violence. Le poème est sans doute le lieu de l'élargissement⁸³, du dépaysement, du décentrement : il construit des résonances, il fait rebrousser chemin aux croyances sédimentées, il débaptise, il inquiète les certitudes, il propose des transversalités, il permet l'accès aux altérités, il ouvre à de nouvelles sensibilités.

Ainsi la poésie de Aridjis interroge-t-elle aussi le vivre ensemble au-delà de l'humain. En sondant nos comportements écocidaire, elle se pose comme le lieu des métamorphoses qui permettent de se déprendre d'un certain regard « oxydocentré ». Ce néologisme forgé par Anne Simon réussit à qualifier avec précision les immuables catégories de classification du monde : un catalogue à la fois occidental et oxydé⁸⁴.

La poésie de Aridjis, en proposant une approche où la nature prend véritablement corps, devient une zone métamorphique par excellence. On en a un exemple avec le poème « Paisajes con criaturas decapitadas » :

81. Homero Aridjis, *El testamento del dragón*, Ciudad de México : Alfaguara, 2018.

82. Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 137 : « la perception de l'environnement est un mode d'engagement dans le monde ».

83. Jean-Christophe Bailly, *L'élargissement du poème*, Paris : Christian Bourgois, 2015.

84. « Il faut quitter une conception du monde et de la vie oxydocentree. Le courant majoritaire occidental-oxydé qui envisage l'humain et ses relations avec les animaux est alimenté par la discrimination, la séparation, l'opposition (autant de préfixes très signifiants), le face à face avec l'animal », Denis Bertrand, Raphaël Horrein, « Entretien sur la zoopoétique avec Anne Simon – Animaux, animots : “ce n'est pas une image !” », *Fabula / Les colloques*, La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation, URL : <<http://www.fabula.org/colloques/document5368.php>>, [page consultée le 13 janvier 2020].

PAISAJES CON CRIATURAS DECAPITADAS

Todos los pájaros cantan sonetos santos
en el santuario de las mariposas,
mientras los árboles caen en las barrancas.

El sonsonete de las motosierras resuena en las cañadas
y el Dios vegetal escapa entre los matorrales
perseguido por los dientes afilados de las cadenas.

Cuerpos quebrados ruedan por los arroyos
y la ecocalia diabólica de un juicio final
hecho por el hombre repercute en la arboleda.

Aquí lejos y allá cerca se oye la furia
de los corta torsos de los bosques buscando
a la aurora de rosados dedos para decapitarla.

Los pájaros cantan sonetos santos en el santuario,
y entre los animales abatidos y las semillas
desarraigadas desentonan las cuchillas afiladas.

El amanecer del hombre es una primavera en ruinas⁸⁵.

Le poème propose une perception incarnée de l'environnement : la nature, la végétation, les forêts sont elles-mêmes des corps : « torsos de los bosques », « la aurora de rosados dedos ». Des corps brisés (« Cuerpos quebrados ») dans une guerre des chants en plein champ de ruines. Il y a là un renversement majeur : le regard précaire de la poésie bouscule le rapport au monde et le « point de vue⁸⁶ » sur le non-humain, sur l'environnement. La nature prend corps et devient un être sensible. Ce poème qui pose la question du regard porté sur le non-humain participe à une réflexion sur les relations tissées, sur ce compagnonnage avec le vivant. En récusant la pensée dualiste, cette approche possède sans doute des ramifications conceptuelles sur le

85. Steven F. White (Ed.), *El consumo de lo que somos, muestra de poesía ecológica hispánica contemporánea* (Aridjis, Calderón, Galeano, Huenún, Riechmann), Madrid : Amargord, 2014, p. 107.

86. « Une perspective n'est pas une représentation, car les représentations sont des propriétés de l'esprit, alors que *le point de vue est dans le corps* », Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, Paris : PUF, coll. « MétaphysiqueS », 2009, p. 39.

terrain de l'anthropologie, on pense d'abord aux travaux roboratifs de Eduardo Viveiros de Castro mais aussi à ceux d'Eduardo Kohn⁸⁷. Hybridité et métamorphose sont deux des mots-clés qui rendent compte de l'« architecture » de ce texte poétique. Dans sa trame, dans son étoffe, le poème permet aux formes animales, végétales et humaines de partager le sensible.

Que disent ici nos ruines⁸⁸ ? Elles disent l'homme possesseur, préleveur, traqueur. Dans ce poème, l'effondrement est d'ailleurs aussi un dépeuplement. « [...] des corps vont cherchant chacun son dépeupleur⁸⁹ », écrivait Beckett. Et c'est l'homme-machine qui est le dépeupleur, celui qui dépouille et broie littéralement le monde. Sa passion pour la destruction le mène à coloniser les ressources naturelles et à les anéantir. C'est un texte qui questionne le rapport de l'homme à la technique. La question sous-jacente est celle de l'extractivisme. L'homme à l'œuvre ici est celui de la conquête extractiviste de l'espace.

Parce que l'Amérique latine reste le sous-continent des capitalismes sauvages, c'est là sans doute que s'est bâtie une histoire longue du pillage et de l'extractivisme destructeur. Un poème rappelle avec force les liens entre les débuts, au XV^e siècle, de ce que l'on pourrait appeler l'« impérialisme minéral » et, aujourd'hui, l'exploitation industrielle de la nature :

POEMA DE AMOR EN LA CIUDAD DE MÉXICO

En este valle rodeado de montañas había un lago,
y en medio del lago una ciudad,
donde un águila desgarraba una serpiente
sobre una planta espinosa de la tierra.

Una mañana llegaron hombres barbados a caballo
y arrasaron los templos de los dioses,
los palacios, los muros, los panteones,
y cegaron las acequias y las fuentes.

87. Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts : vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Bruxelles : Zones Sensibles, 2017. Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales : Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris : PUF, 2009.

88. Jean-Yves Jouannais, *L'usage des ruines. Portraits obsessionnels*, Paris : Gallimard, 2012.

89. Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1970, p. 7.

Sobre sus ruinas, con sus mismas piedras
los vencidos construyeron las casas de los vencedores,
erigieron las iglesias de su Dios, y las calles
por las que corrieron los días hacia su olvido.

Siglos después, las multitudes la conquistaron de nuevo,
subieron a los cerros, bajaron a las barrancas,
entubaron los ríos, talaron árboles,
y la ciudad comenzó a morir de sed.

Una tarde, por una avenida multitudinaria, una [mujer
vino hacia a mí,
y toda la noche y todo el día
anduvimos las calles sin nombre, los barrios desfigurados
de México-Tenochtitlán-Distrito Federal.

Entre paquetes humanos y embotellamientos de coches,
por plazas, mercados y hoteles,
conocimos nuestros cuerpos,
hicimos de los dos un cuerpo.

Cuando ella se fue, la ciudad se quedó sola,
con sus muchedumbres,
su lago desecado, su cielo de neblumo
y sus montañas invisibles⁹⁰

C'est la ville de Mexico qui est ici le décor de ce poème d'amour qui se décline sur trois moments : la fondation de Mexico Tenochtitlan, la conquête, le moment présent. Aujourd'hui, les hommes ne sont plus des corps mais de simples marchandises, des paquets en transit, « paquetes humanos », entre deux embouteillages. Pourtant c'est là que le prodige a lieu malgré tout. Ultime refuge pour la reprise de son humanité : « conocimos nuestros cuerpos, hicimos de los dos un cuerpo ».

Quand la poésie s'empare du non-humain, des animaux plus particulièrement, ce sont parfois des images déroutantes et frappantes qui surgissent. Ainsi dans le poème « Sueño de recomposición », le

90. Steven F. White (Ed.), *El consumo de lo que somos, muestra de poesía ecológica hispánica contemporánea* (Aridjis, Calderón, Galeano, Huenín, Riechmann), *op. cit.*, p. 42.

corps de l'animal apparaît redéployé, re-corporé. C'est un corps qui résiste :

SUEÑO DE RECOMPOSICIÓN

había pasado ya más de una semana y el cordero que me había comido hacía *be* aún dentro de mí por lo cual debí sacarlo y pegar el corazón con las demás partes de su cuerpo y ponerlo a pacer en el campo verde junto a una hembra de su especie⁹¹

Le poème expose un rêve, celui d'un geste d'inversion et de délivrance où le corps de l'animal d'abord ingurgité, littéralement incorporé, est ensuite dégluti puis redéployé et reconstitué. Le sujet poétique – mangeur carnivore – rapièce alors, en demiurge, la créature sauvée du tréfonds de ses entrailles. Il lui rend la vie. Il sculpte la vie. Il donne forme à l'animal dont la complexité morphologique semble se résumer à la présence du cœur. Et c'est auprès d'une femelle que l'histoire revient à son point génésique. Le bêlement est la perception de l'autre en soi. Il y a là l'image de deux destins entretissés.

Au-delà des limites du corporel, des frontières de la « physicalité », c'est un rêve de Création qui est ici succinctement décrit. Le choix de l'animal n'est sans doute pas anodin : l'agneau nous ramène inévitablement à la pastorale judéo-chrétienne. C'est bien le récit d'une re-Création qui se fait jour ici. Sans majuscule initiale, sans point final, ce texte en prose poétique s'installe en dehors d'une chaîne chronologique stricte, d'une histoire linéaire de défilement vers un avant inéluctable. Acte créateur plus qu'acte créatif. Il oppose au geste destructeur, le geste réparateur. Ce mouvement de retour en arrière bouleverse et ébranle nos représentations. L'irruption de l'image des organes, du corps fragmenté, de la chair fait naître plastiquement l'animal. Le poème propose un mouvement de métamorphose où la matière morte devient vivante, l'informe digéré prend forme : le prédateur devient ainsi Créateur. L'hypothèse que nous formulons est celle de la présence dans ce texte d'une invitation à une autre relation au vivant, une invitation à cohabiter différemment avec l'animal, à repenser le rapport à l'animal, une tentative pour se former à la sensibilité.

91. *Ibid.*, p. 20.

En contexte de crise écologique systémique, la poésie de Homero Aridjis nous invite à imaginer une relation au vivant moins appauvrie et moins toxique. Une relation qui serait éloignée de l'idée d'une souveraineté qui dirait que ce qui ne nous sert pas doit disparaître. Les outils esthétiques du support poétique réforment nos représentations du vivant. En posant la question de la frontière entre le vivant et le non vivant, ces textes contribuent à nourrir les réflexions qui gravitent autour de la philosophie du vivant.

CONCLUSION

L'œuvre de Homero Aridjis libère l'imagination là où elle était enclose en représentant la menace anthropocène comme le moment où l'homme fait festin de soi et du monde. Aridjis dresse un portrait de l'homme en hyperprédateur, en cannibale, en autophage faisant jusqu'au sacrifice de son propre corps.

L'imaginaire littéraire devient ici un outil d'analyse pour comprendre les effondrements en cours. Comme dans le vers de Jorge Riechmann « *consumete consumiendo* »⁹², le mouvement de démesure d'un appétit insatiable mène à la représentation de corps engloutis, de corps mutilés, de corps épuisés. Et, aux deux extrémités de la chaîne, on retrouve la même personne : cette personne qui consomme est celle-là même qui est au menu. Mais, comme le corps de cet animal dans le poème « *Sueño de recomposición* », – corps digéré puis reconstitué, ramené à la vie et anagrammé –, il y a parfois quelque chose qui résiste.

Dans le théâtre et la poésie de Aridjis la frontière fuyante entre les vivants et les morts interroge les séparations entre corps et esprit, entre sujet et objet, entre humains et autres qu'humains (autant de binômes dont un des termes est communément disqualifié). La poésie prend sans doute plus résolument la parole et propose un regard alternatif où les mondes et les corps se pluralisent. Faces aux « ingouvernables » à l'œuvre dans l'anthropocène, elle réarme les imaginaires en invitant à multiplier les perspectives sur l'intime altérité du vivant. Aridjis est sans doute un de ces poètes « diplomates » pour reprendre l'analogie développée par Baptiste Morizot⁹³. Le diplomate, comme

92. Jorge Riechmann, *Futuralgia*, Madrid : Calambur, 2011, p. 82.

93. Baptiste Morizot, *Les diplomates : communiquer avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille : Éditions Wildproject, 2016.

le rappelle son étymologie, est celui qui est plié en deux. C'est celui qui joue le rôle d'interface, qui rend envisageable un dialogue avec d'autres modes d'existence.

Si nous avons d'abord fait le choix d'un corpus américain, c'est parce que le Sud porte les stigmates d'un effondrement qui a déjà eu lieu : c'est le sous-continent aux veines ouvertes, le territoire de tous les prélèvements. En littérature, le Sud permet aussi peut-être de redéployer une autre façon de « faire monde », ou comme le dirait l'anthropologue Arturo Escobar, de « sentir-penser ⁹⁴ » depuis les marges.

94. Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, Paris : Seuil, 2018.

PRENDRE CORPS, DIRE LE CORPS, PENSER LE CORPS

**LA CORPORÉITÉ EN QUESTION DANS LE MONDE
HISPANIQUE CONTEMPORAIN**

sous la direction de Bénédicte Brémard

Que représente le corps dans le monde hispanique contemporain ? Contrôlé voire anéanti ou effacé par des régimes totalitaires, libéré jusqu'à l'excès par la fin de la censure, enjeu politique ou arme de communication, objet de préoccupations scientifiques ou sociales (pour le soigner, le reconstruire, le rajeunir, le modifier), le corps peut-il encore porter l'identité individuelle ou la mémoire collective ?

Avec pour objets d'études le cinéma, la vidéo, la littérature, les arts visuels ou le flamenco, les vingt-deux contributions de ce volume, regroupées en cinq parties : « Le corps et la norme », « Corps en construction/corps en destruction », « Corps et identité nationale », « Corps et genres artistiques » et « Le corps à l'avant-garde », proposent de réfléchir à ces questionnements et nous montrent que, du début du XX^e siècle à nos jours, sous le regard des artistes, le corps n'a cessé de créer le trouble et d'interroger notre rapport aux genres, aux modèles, les limites de notre tolérance et nos liens au vivant.

