



HAL
open science

Couvrir le paratexte, occulter les processus migratoires : texte et image au service de l'impossibilité du voir dans *La noche de Europa* de Dionisio Cañas

Claire Laguian

► To cite this version:

Claire Laguian. Couvrir le paratexte, occulter les processus migratoires : texte et image au service de l'impossibilité du voir dans *La noche de Europa* de Dionisio Cañas. *Crisol Série numérique*, 2021, 19, <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/378>. <hal-03375499>

HAL Id: hal-03375499

<https://hal.science/hal-03375499v1>

Submitted on 12 Oct 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.



HAL Authorization

Couvrir le paratexte, occulter les processus migratoires : texte et image au service de l'impossibilité du voir dans *La noche de Europa* de Dionisio Cañas

CLAIRE LAGUIAN

UNIVERSITÉ GUSTAVE EIFFEL, LISAA EA4120

clairelaguian@yahoo.fr

1. Introduction

1. Le dernier livre¹ du poète engagé et critique Dionisio Cañas, né en 1949 en Castille, constitue une proposition novatrice dans le panorama de la littérature espagnole contemporaine. Notre approche de cet ouvrage, publié en 2017 et intitulé *La noche de Europa*, se construira autour d'une mise en lumière du texte à travers les images peuplant son paratexte, notamment les première et quatrième de couverture.
2. Aucune indication générique n'apparaît sur la première de couverture : le seul détail transmis est le nom de la collection, « Palabreadorxs ». Ce néologisme nous permet de saisir qu'il s'agit d'une collection récente du fait de la lettre « x » indiquant la neutralisation de la marque générique, comme signe distinctif de l'écriture inclusive. Lorsque nous retournons le livre et découvrons la quatrième de couverture, geste habituel pour tout lecteur ayant dans ses mains un ouvrage pour la première fois, nous pouvons y lire trois fragments entre guillemets, signés du nom du poète. Ces citations incluent toutes des marques de la première personne du singulier et elles font directement allusion au livre *La noche de Europa*, comme le stipule d'ailleurs la première ligne : « Cuando empecé hace unos años a escribir “La Noche de Europa” » (Cañas, 2017). Par conséquent, le lecteur comprend qu'il peut s'agir d'extraits du livre, citations où nous découvrons, justement, la catégorie générique que Cañas souhaite donner à son œuvre, puisqu'il la décrit à la deuxième ligne de la quatrième de couverture comme un

1 Dernier dans tous les sens du terme, puisqu'il a été publié récemment, en 2017, et que le poète espagnol annonce en son sein qu'il s'agit de son dernier livre de poésie.

« extenso poema », bien que cette caractérisation pose question². En effet, nous pourrions proposer de décrire cet ouvrage comme un livre hybride, une œuvre polygénérique où dialoguent carnet de voyage, poésie expérimentale, à mi-chemin entre vers et prose, réflexion autopoétique, lecture orale et musicale sur CD, et texte écrit par l'artiste Francesc Torres.

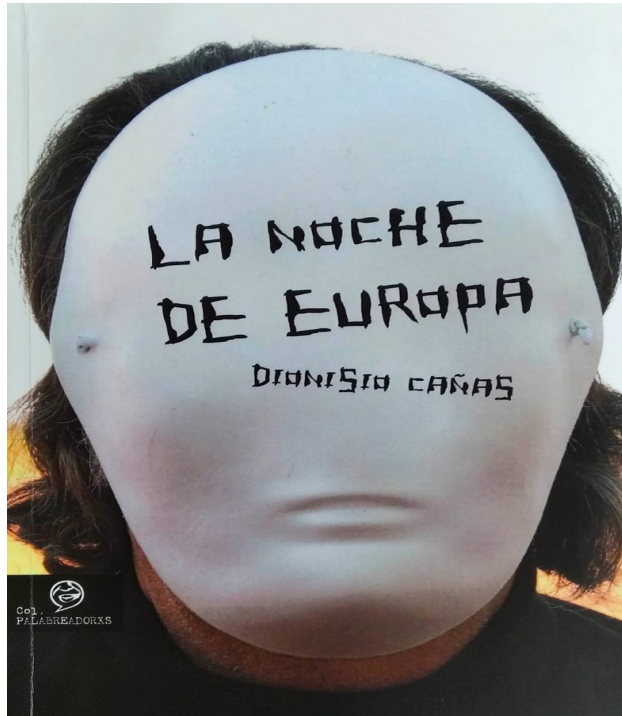
3. Dans cet article, nous interrogerons le rapport étroit construit entre la première et quatrième de couverture, et la portée poétique³ et politique du texte de Cañas à propos des processus migratoires en cours en Europe dans les années 2010. Dans un premier temps, nous envisagerons la découverte de *La noche de Europa* à travers l'acte de réception des images et textes des première et quatrième de couverture, ainsi que leurs rabats, afin de faire émerger des pistes interprétatives de l'œuvre tout entière. Dans un second temps, nous étudierons la puissance symbolique du masque de la couverture en lien avec la volonté du poète de dénoncer les schémas de déshumanisation envers les personnes migrantes, avant de conclure sur la réversibilité que le paratexte donne à voir et lire, ambivalence signifiante qui accompagnera le lecteur tout au long de son voyage à travers *La noche de Europa*.

1. Premiers contacts avec le paratexte

4. La couverture de *La noche de Europa* montre un masque blanc couvrant un visage et emplissant la quasi-totalité de la première de couverture, page sur laquelle sont écrits le titre et le nom de l'auteur en noir, dans une police imitant l'écriture manuscrite.

2 La mention de la maison d'édition apparaît en bas à gauche de la quatrième de couverture, Amargord ediciones, ce qui semble aller dans le sens du poète de l'inscrire plutôt dans le genre poétique puisque cette maison d'édition est connue pour avoir commencé à publier de la poésie dès 2004 et pour avoir un ample catalogue de recueils aux propositions génériques novatrices.

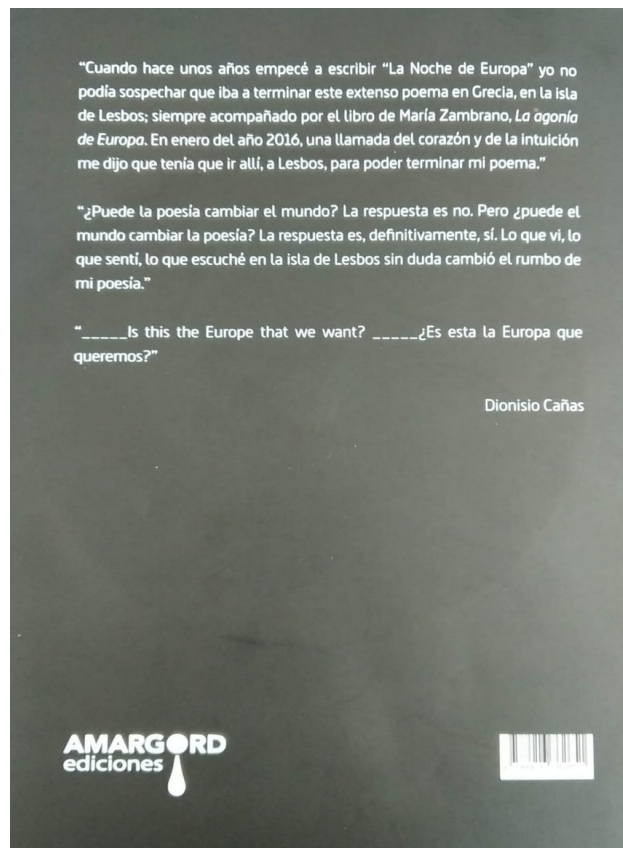
3 Pour reprendre la formule de Jean-Claude Pinson (2013).



1. *Illustration 1: Première de couverture de La noche de Europa. Photo de Clara López Cantos*

Il est ainsi possible de relever une mise en abîme de la couverture : l'action de couvrir le livre est ici redoublée par le processus de couverture du visage. Le masque blanc peut, bien sûr, évoquer la *commedia dell'arte* et ses célèbres masques expressifs, telle une inscription dans la tradition esthétique. Mais il peut aussi faire allusion à la portée politique plus récente du masque, utilisée notamment dans de nombreuses créations populaires contemporaines. Car, ce masque s'inspire du visage d'un véritable conspirateur anglais du XVI^e siècle, Guy Fawkes, masque ensuite récupéré par le célèbre groupe de hackers, les Anonymous, activistes en lutte contre des banques et institutions pour lutter contre le néolibéralisme. Toutefois, le masque de la première de couverture de Dionisio Cañas est, contrairement

au masque des Anonymous, inexpressif et sans aucune marque reconnaissable. Ainsi, chez Cañas, la bouche n'est pas trouée, mais simplement esquissée, et les yeux sont inexistantes.



6. *Illustration 2: Quatrième de couverture de La noche de Europa*

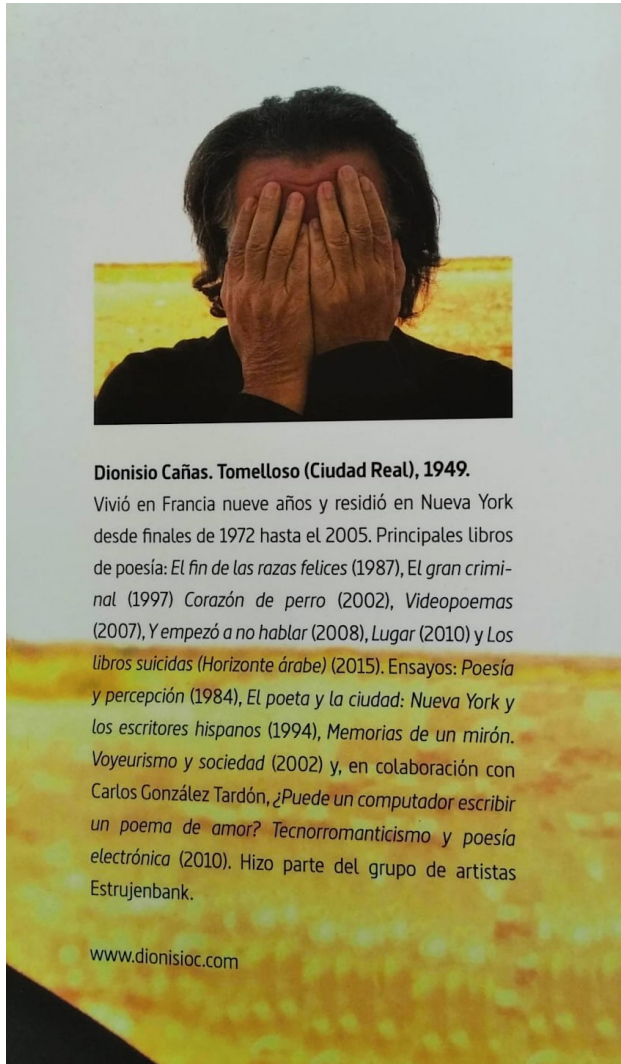
5. Quant à la première citation présente sur la quatrième de couverture, elle nous livre plusieurs informations essentielles à la réception de l'ouvrage : un lieu d'inspiration parmi d'autres, l'île de Lesbos, et une date correspondant à l'un des moments de création, janvier 2016. Tout lecteur au

courant des événements de notre monde contemporain peut penser, en recoupant ces deux informations, au flux de personnes réfugiées arrivées à cette époque sur les plages de l'île mythique de la mer Égée, en provenance de Syrie. L'allusion à *La agonía de Europa* présente dans la citation de la quatrième de couverture fait, bien sûr, écho au titre présent sur la première de couverture, et il s'agit d'une référence intertextuelle à l'ouvrage de María Zambrano, publié en Argentine par la philosophe espagnole en exil, et traitant, dans quatre articles rédigés entre 1940 et 1944, de la destruction de la pensée européenne et de son rapport au monde suite à la montée des fascismes et aux guerres. Ainsi, *La noche de Europa*, publiée plus de soixante-dix ans après par Dionisio Cañas, s'inscrit dès la quatrième de couverture dans le sillage de cet hypotexte qui accompagne le lecteur dans l'intégralité du livre, en particulier parce que la philosophe en exil utilisait le motif du masque dans son ouvrage, motif qui, donc, s'impose dès la première de couverture de Cañas. La place de l'art face aux remous du monde, réflexion profondément zambranienne, est également convoquée dans la deuxième citation mise en exergue sur la quatrième de couverture :

¿Puede la poesía cambiar el mundo? La respuesta es no. Pero, ¿puede el mundo cambiar la poesía? La respuesta es, definitivamente, sí. Lo que vi, lo que sentí, lo que escuché en la isla de Lesbos sin duda cambió el rumbo de mi poesía.

6. L'échec de la transformation de la société par l'art est relevé par le poète. Il indique par ailleurs que c'est son propre rapport à l'écriture qui s'est trouvé modifié lorsqu'il s'est rendu sur l'île de Lesbos, annonçant déjà dans cette quatrième de couverture son renoncement à écrire de nouveaux recueils de poésie. L'énumération des verbes de perception « lo que vi, lo que sentí, lo que escuché » (Cañas, 2017) semble pourtant contredite par la photo de première de couverture, où le masque recouvre yeux, nez, bouche et oreilles, sans qu'aucun orifice ne laisse passer le stimulus et l'inspiration poétiques. Quant à la dernière citation de la quatrième de couverture, « _____ Is this the Europe that we want? _____ ¿Es esta la Europa que queremos? » (Cañas, 2017), elle scelle l'alliance entre esthétique et politique ou poétique, et le lecteur entamera donc sa lecture du livre par le prisme de cette double question bilingue. Cette dernière laisse apparaître des trous au sein de sa syntaxe, sous forme de longs tirets que nous retrouverons dans les passages poétiques du recueil, mais aussi dans le silence final d'une interrogation qui prend de la sorte un caractère rhétorique face à l'absence de réponse.

7. Contrairement à la quatrième de couverture, réalisée entièrement par l'éditeur, notamment la sélection des fragments, la première de couverture a, elle, été pensée par Dionisio Cañas lui-même après l'écriture de l'intégralité du manuscrit, et la photo a été prise par son acolyte photographe, Clara López Cantos. Par rapport aux trois autres premières de couverture de la collection « Palabreadorxs », nous remarquons que le titre écrit sur le visage de l'auteur est un dénominateur commun, mais *La noche de Europa* se distingue des trois autres par l'ajout du masque. À propos de cette image de première de couverture, le poète nous indique (Laguian, 2020) qu'il a souhaité cacher son visage du fait de la honte qu'il ressentait en tant qu'Européen face à l'absence d'accueil des réfugiés en 2016. Il exprimait également qu'il souhaitait s'inscrire dans le sillage de la honte qu'il avait lu dans les textes de Zambrano, la honte qui pourrait traverser le continent européen se cachant derrière un masque. Lorsque nous ouvrons le livre et que nous découvrons le rabat de la première de couverture, nous lisons la traditionnelle biographie de l'auteur, accompagnée de son portrait.



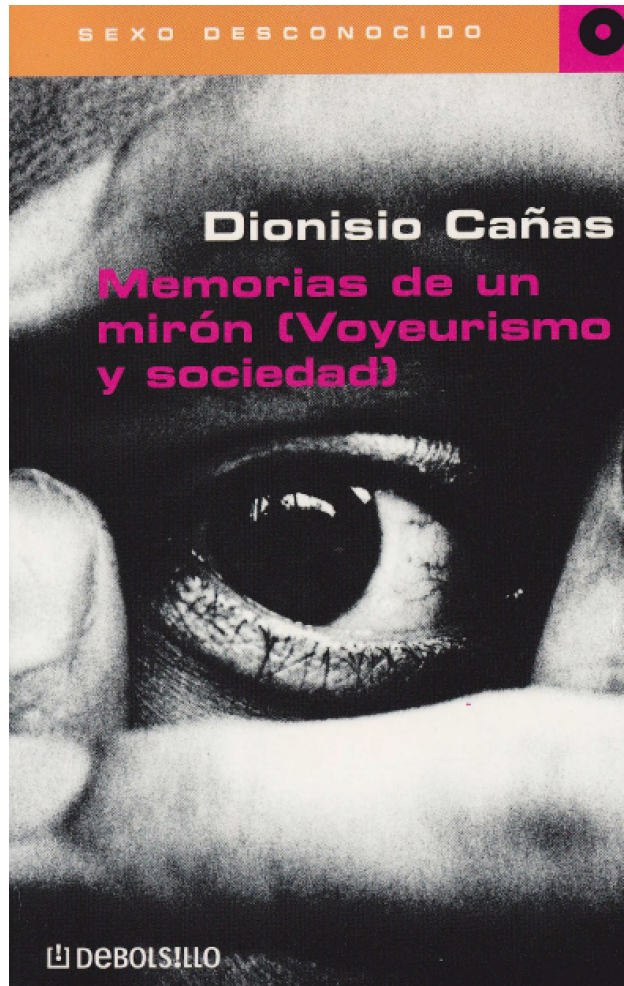
2. *Illustration 3: Rabat de la première de couverture de La noche de Europa*

Mais ce portrait présente deux particularités qui l'éloignent de la tradition paratextuelle : c'est un anti-portrait dans le sens où l'auteur cache à nouveau son visage avec ses propres mains, et ce masque de chair permet au lecteur de revenir à la première de couverture, où dominait le masque de plastique. En effet, la couleur du pull, la couleur jaune du fond, les cheveux mi-longs du poète, suggèrent que la photo de la première de couverture était également un portrait, ou plutôt un anti-portrait de l'auteur. Il s'agit là pour Dionisio Cañas d'un appel à l'humilité⁴, mais aussi à la disparition de l'auteur au sein de la voix poétique, quand bien même cette voix s'exprimerait à la première personne du singulier, quand bien même elle relaterait, jour après jour, son voyage à Lesbos tel qu'il s'est déroulé. Car le poète de La Mancha explicite toujours le fait qu'il ne se sent pas poète, mais plutôt comme une entité utilisée et traversée par la poésie, un simple scribe qui se fait véhicule du langage poétique, et dont l'identité, par conséquent, importe peu.

8. Sur le rabat de la première de couverture, la première information donnée, en plus du lieu et de l'année de naissance de Cañas, est qu'il a résidé en France pendant neuf ans. Cette indication pourrait paraître, de prime abord, absolument anecdotique, alors qu'elle permet en réalité de comprendre le positionnement de l'auteur qui s'identifie aux réfugiés syriens, puisque sa propre famille a, elle aussi, fui l'Espagne pour la France lorsqu'il était enfant. Une fois adulte, il a en outre émigré aux États-Unis, où il a fini par réaliser toute sa carrière d'enseignant-chercheur spécialiste de poésie espagnole contemporaine, à la City University of New York. S'il ne revendique pas son statut de critique et de chercheur dans cette notice biographique, un de ses essais cités dans la liste du rabat attire pourtant l'attention du lecteur au vu des deux photos paratextuelles où le poète cache ses yeux avec un masque ou avec ses mains : *Memorias de un mirón (Voyeurismo y sociedad)*, publié en 2002, dont nous reprenons la première de couverture ci-dessous.

4 Dans le sillage de ses projets collectifs tels *El gran poema de nadie* (Cañas, 2012). L'article d'Idoli Castro au sujet de cette création, « La poesía hispánica contemporánea en extensión: ¿rumbo al gran poema de nadie? » (Castro, 2018), permet de rendre compte des multiples potentialités de ce concept.

C. LAGUIAN, « Couvrir le paratexte, occulter les processus migratoires... »



3. *Illustration 4: Première de couverture de Memorias de un mirón (Voyeurismo y sociedad)*

Comment celui qui se revendiquait comme un voyeur dans cet essai où l'œil est central, et pas seulement sur la couverture (« Quiero seguir disfrutando de ser un mirón sin ninguna razón. » [Cañas, 2002 ; 19]), peut-il, quinze ans après, couvrir ses yeux par tous les moyens ? C'est bien là la force de ce

péritexte, une force illocutionnaire, selon la terminologie de Gérard Genette, qui installe le lecteur dans une situation d'ambiguïté. Le masque de *La noche de Europa* sature l'espace de la première de couverture, et bien qu'ayant deux dimensions seulement, il offre en réalité de multiples perspectives, invisibles au premier regard et qui s'ouvrent au fur et à mesure des pages, dans un va-et-vient constant entre lecture et resignification de la couverture, dont le souvenir accompagne les lecteurs.

2. Le masque ou la déshumanisation des personnes migrantes

9. Si le masque blanc de la première de couverture est dénué de toute possibilité d'identification personnelle⁵, c'est donc que cette surface peut potentiellement accueillir n'importe quelle identité. D'ailleurs, ne pouvons-nous pas voir dans ce masque sans vie la représentation de la déshumanisation des personnes qui tentent de fuir leur pays ? Une déshumanisation que l'Europe met en place en les transformant en de simples chiffres : ceux qui pénètrent sur le territoire européen, ceux qui meurent en Méditerranée, etc. Ce que nous donne à voir Cañas, c'est combien les politiques européennes les privent d'identité ou de nom, et ainsi occultent leur passé, leur famille, leurs émotions, leur métier. Un fragment que nous trouvons dans le texte poétique en prose nous offre, en effet, une clé de lecture de cette première de couverture – « unos rostros sin ojos que nos hablan » (Cañas, 2017 ; 15) – qui indique le lien ténu entre ce masque blanc et les personnes réfugiées. Comme le prouvent ces quelques mots, le paradoxe proposé par ce masque est qu'il nous parle, alors même qu'il n'est pas doté d'une bouche ouverte apte à produire un son. Cela est d'autant plus paradoxal qu'Emmanuel Lévinas signale bien dans son *Éthique et infini* qu'un visage sans yeux est un visage muet. Serait-ce justement le silence auquel sont réduites les personnes migrantes qui devrait nous interpeller, en quelque sorte un silence qui porte en lui davantage que des mots, qui en dit beaucoup plus ? Serait-ce un bâillon ou bien l'ineffabilité d'une expérience extrême que les personnes qui migrent n'ont pas la possibilité de partager du fait du manque de mots disponibles dans les langues humaines pour décrire l'horreur du monde ? Si nous analysons plus précisément ce visage sans vie et

5 Sauf si nous comparons la première de couverture avec son rabat, comme nous l'indiquions précédemment.

sans expression de la première de couverture, nous constatons qu'à la place des yeux se trouvent justement les mots du titre, simulant une écriture manuscrite. Ce n'est pas sans faire écho au passage de ses *Memorias de un mirón (Voyeurismo y sociedad)*, où Dionisio Cañas affirme :

Porque las palabras también tienen ojos, planean cualquier debilidad para arrojarse sobre nosotros, nos observan siempre, nos acechan constantemente y la palabra voyeur nos mira más que ninguna otra⁶ (Cañas, 2002 ; 20).

10. Les mots tracés sur la première de couverture à la place des yeux auraient, en réalité, une fonction autrement plus ample que celle de la simple présentation du titre. Ils seraient les mots incisifs qui convoquent le lecteur occidental et lui transmettent la honte de son indifférence ou de sa complicité face aux drames qu'il cautionne, par son silence ou son inaction. Si les Européens ne s'émeuvent pas plus des regards perdus et terrifiés des personnes arrivant sur l'île de Lesbos, le poète tente de remplacer ces yeux par des mots voyeurs, comme dernier recours face à l'inhumanité et à la société du spectacle au sein de laquelle les médias ont une responsabilité, notamment dans leurs choix de diffuser des images choc.
11. L'identification du masque et de la voix poétique avec les réfugiés est renforcée par la photo présente à la fin du livre (Cañas, 2017 ; 89), où le poète se met en scène étendu sur les rochers, comme pour y disparaître après un naufrage symbolique.

6 Signalons que le début de cette phrase a été réutilisée par la réalisatrice et vidéo-poète Clara López Cantos pour donner le titre à son film documentaire de 2019 sur le poète : *Las palabras también tienen ojos. Posibilidades de la poesía: Dionisio Cañas*.



4.
Illustration 5: Dionisio Cañas à la fin de La noche de Europa, "Proyecto"

Il y porte un gilet de sauvetage rappelant les multiples corps qui s'échouent sur les plages, pendant visible de l'invisible des cadavres échoués au fond de la mer, comme nouveau cimetière marin. Mais, à l'instar de ce qu'affirme María Zambrano, figure tutélaire de ce livre, cette possible identité attei-

gnable par le port du masque devient l'aveu de l'impossible fusion avec celui que l'on veut comprendre, car il ne peut s'agir que d'une imitation factice :

La máscara es claramente un medio [...] Instrumento para entrar en contacto con un género de realidades, con lo que sólo es posible hacerlo por imitación, por participación, por una imitación que sea una transformación: en verdad, una transfiguración. El que usa máscara quiere tomar otra figura (Zambrano, 1988 ; 79).

12. Le masque serait donc la preuve, vaine, de la volonté d'empathie du poète désireux d'embrasser la condition de la personne migrante, condition qu'il a lui-même vécue, bien qu'elle soit en-deçà de l'horreur du présent :

Ya no estoy en Lesbos, pero Lesbos está dentro de mí. Me pongo en el lugar de esas dos familias sirias que fotografié [...] En su lugar pongo a mi familia, cuando en los años 60 emigramos a Francia. Aquello fue más fácil, pero no menos traumático para nosotros (Cañas, 2017 ; 51).

13. Il est aussi ce lien possible entre les réfugiés et lui, la seule manière de leur rendre leur humanité volée, grâce aux mots du poète tracés sur le silence et sur le blanc de la page et du masque, une couleur qui scelle pourtant la frontière revendiquée par les idéologies racistes. Ce masque comme lien avec autrui pourrait aussi traduire un aveu d'échec, car qu'est-ce qu'un lien sans la douceur des yeux, sans l'échange et l'interpénétration des regards ? Où résiderait donc l'intersubjectivité ? Non seulement le porteur du masque se trouve empêché de regarder l'autre, mais aussi d'être vu par l'autre, problème ontologique que relève d'ailleurs Cañas dans ses *Memoorias de un mirón (Voyeurismo y sociedad)* : « En algún lugar he leído que “mi conexión fundamental con el prójimo” se reduce a “mi posibilidad permanente de ser visto” por alguien » (Cañas, 2002 ; 69).

14. Le prolongement évident de cette identification possible aux personnes migrantes par l'intermédiaire du masque est l'aspect spéculaire d'un tel dispositif, comme le confirme un fragment de *La noche de Europa* :

Ver es vivir, con los ojos lo que siente el corazón. [...] Somos una sociedad de mirones, de voyeurs (decía un personaje de La ventana indiscreta de Alfred Hitchcock), pero ¿y si nos estuviéramos mirando a nosotros mismos? Ese refugiado ahogado que está tirado en la playa podrías ser tú (Cañas, 2017 ; 42).

15. Le film d'horreur convoqué dans le livre pourrait être, pour le poète, une tentative de nous révéler notre propre destin possible, celui que nous pourrions connaître dans un avenir plus ou moins proche, dans une tentative désespérée de nous faire prendre conscience de l'urgence d'agir. Déses-

pérée, car est-il vraiment nécessaire de devoir se projeter à la première personne du pluriel dans l'horreur vécue par l'autre pour saisir l'intégralité de sa gravité ? Ces corps inertes, dont on ferme les yeux en signe de décès (tout comme ce masque de la première de couverture n'est pas doté de vie ni d'un regard), construisent une métaphore de notre propension à détourner ou fermer nos yeux sur la réalité environnante. C'est ce que signale le glissement des vers suivants, où le lecteur croit d'abord qu'il s'agit des réfugiés, puis saisit que ce sont, en fait, nos propres yeux qui sont atteints d'insensibilité, d'un froid mortifère :

Están todos muertos, con los ojos congelados. _____ Quizás alguien no me ha entendido: _____ muertos, muy muertos, absolutamente muertos, _____ demasiado muertos, muertos, muertos, muertos... Están muertos los corazones europeos, que miran para otro lado _____ cuando le hablan de refugiados (Cañas, 2017 ; 28).

16. Se regarder en face en tant qu'Européens, comme le suggère ce masque de la première de couverture, reviendrait à constater l'obscurité que nous laissons s'installer, une obscurité écrite de noir sur nos propres yeux avec le substantif « noche » du titre. Cette nuit crée d'ailleurs un écho avec l'épigraphe de Martin Heidegger « La noche del mundo extiende sus tinieblas » (Cañas, 2017 ; 7) ainsi qu'avec les vers du poète, « Todo gira hacia lo oscuro » (Cañas, 2017 ; 24), et elle menace donc d'envahir l'intégralité de la page et du masque blancs.

3. De l'impossibilité du voir au voyeurisme empêché

17. Si le lecteur endosse lui-même le masque par specularité, ce qu'il verra ne sera plus la première de couverture, où la couleur blanche domine. En effet, ce masque réversible n'a pas de trou, et son envers invisible sera par conséquent du noir, une couleur que nous retrouvons justement en quatrième de couverture, lorsque nous retournons le livre, exactement comme nous le ferions pour le masque en le saisissant, en le retournant et en le posant sur notre visage. Là où l'écriture noire se déposait sur le masque blanc, dans une métaphore métopoétique de l'écriture sur la page, l'écriture blanche sur fond noir de la quatrième de couverture nous plonge dans notre propre néant, dans la confrontation avec notre regard empêché. Car c'est bien là toute la question : nous est-il vraiment impossible de voir, comme le masque le laisserait sous-entendre dans un premier temps ? Ou bien fai-

sons-nous tout pour nous empêcher nous-mêmes de voir la tragédie, comme le suggère le rabat de la première de couverture ? Les mains du poète, censées écrire, et les mains du lecteur, censées tenir le livre, se retrouvent ainsi projetées sur les yeux pour bloquer la moindre vision de la réalité. Serait-ce parce que cette réalité est insoutenable, sur les traces de ce que signale Zambrano à propos de l'utilisation du masque – « una protección ante una realidad demasiado viva » (Zambrano, 1988 ; 79) – et que nous retrouvons chez Cañas : « Amanece y es preferible no mirar lo que queda del día » (Cañas, 2017 ; 65) ?

18. Mais si c'est l'indifférence ou la peur qui nous poussent à détourner le regard, à mettre nos mains sur nos yeux, à choisir les masques du déni, Dionisio Cañas nous interpelle par ses questions répétées, « Is this the Europe that we want ? _____ ¿Es esta la Europa que queremos ? », placées en exergue sur la quatrième de couverture par l'éditeur. Tout le paradoxe de notre société est relevé par le poète : nous sommes cette génération qui a accès aux images, aux informations en continu, en direct, sur les réseaux sociaux, les chaînes de télévision, et pourtant, nous ne voyons pas. Et c'est là que le masque de la première de couverture redevient un masque de théâtre : ne serait-ce pas la mise en scène et la spectacularisation permanente de la réalité la plus inhumaine qui nous empêchent de voir ? En 2002 déjà, dans ses *Memorias de un mirón (Voyeurismo y sociedad)*, Cañas prévoyait cette dérive de la sorte : « en todo caso el voyeurismo tenderá a desaparecer cuando todo, incluyendo la vida sexual íntima, se transforme en un espectáculo. [...] Quizá la sociedad actual, de tanto querer ver, un día se quede totalmente ciega » (Cañas, 2002 ; 204). L'histoire que se racontent les peuples européens à leur propre sujet est pour Cañas un mensonge tentant d'occulter la répétition inlassable de la spectacularisation de la mort et de notre indifférence, voire de notre jouissance inavouable face à ces drames. Car comment comprendre autrement ces vers reprenant l'analyse d'un autre poète, Federico García Lorca, assassiné au seuil de l'obscurité relatée par María Zambrano dans *La agonía de Europa* et resignifiant de nouveau le substantif « espectáculo » :

Procesiones y corridas de toros, eso somos. _____ España es el único país _____ donde la muerte es un espectáculo --dijo Federico--. _____ No tenía razón, claro, porque pronto él sería la Muerte, _____ Alemania entera, sería la Muerte, Yugoslavia sería la Muerte, _____ Madrid, Londres, París serían la Muerte, _____ las playas de Grecia serían la muerte...; (Cañas, 2017 ; 22)

19. En effet, si la mort revient cycliquement sur notre continent pourtant caché derrière le masque du drapeau étoilé de l'Union Européenne, le masque de la mort nous couvre toutes et tous dans cette énumération qui met sur un même plan le franquisme, le nazisme, le terrorisme d'Al Qaida et d'ISIS. Ainsi, la seule solution pour le poète serait d'en finir avec la « pantalla envenenada que vomita noticias, de políticos corruptos, imágenes de muertos en las playas » (Cañas, 2017 ; 15). Il invoque une sorte de résurrection mondiale où les masques blancs, les cerveaux lobotomisés, pourraient se réveiller en éteignant téléphones et télévisions :

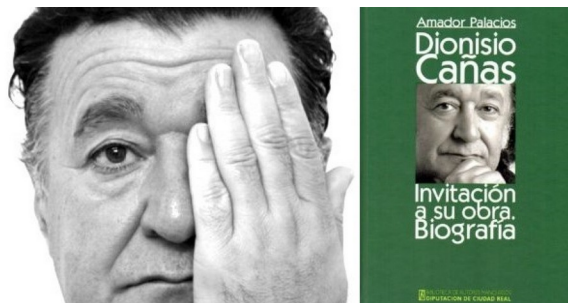
y las pantallas apagadas _____de todos los ordenadores del mundo,
_____y las pantallas apagadas _____de todos los móviles del mundo,
_____abrirán los ojos para ver (Cañas, 2017 ; 56).

20. C'est d'ailleurs la découverte de la célèbre photo du petit Aylan décédé sur une plage, le visage dans le sable, le regard empêché, à l'inverse des millions d'yeux braqués sur son image, qui aura catalyser le départ à Lesbos de Dionisio Cañas, comme une tentative de compenser la facilité avec laquelle nous avons toutes et tous continué de vivre :

¿Qué hicimos cuando vimos ____a ese niño ahogado, ____abandonado
sobre las playas turcas? Llorar lágrimas de cocodrilo y luego la risa de siempre.
____¿Un cuerpo sin vida más? (Cañas, 2017 ; 19).

21. Pour Cañas, voir de ses propres yeux, dépasser le masque, se débarrasser du filtre des médias qui encadrent, orientent et empêchent le regard, est central : « África llama a nuestra puerta _____y no podemos permanecer _____con los ojos cerrados » (Cañas, 2017 ; 18). Ouvrir les yeux, malgré ce masque qui bloque la vision, passe chez le poète par le voyage, par la contemplation concrète et phénoménologique de la tragédie, et c'est bien la citation que l'éditeur a choisie pour la quatrième de couverture « En enero del año 2016, una llamada del corazón y de la intuición me dijo que tenía que ir allí, a Lesbos, para poder terminar mi poema » (Cañas, 2017). Ce masque serait la métaphore des filtres que nous imposons chaque jour aux images de nos applications « embellissant », dénaturant et aseptisant la réalité, et dont il nous faudrait nous débarrasser, ainsi que Cañas le signalait déjà en 2002 : « En una sociedad cada vez más virtual, y digital, la atracción por lo concreto y material se convierte en un imperativo. » (Cañas, 2002 ; 12). Mais aller à Lesbos en chair et en os revient pour lui à ressentir phénoménologiquement tout le paradoxe du voyeurisme qu'il revendiquait dans son essai de 2002 : « Belleza y tragedia se mezclan en la

isla de Lesbos; difícil separar lo sublime de lo siniestro » (Cañas, 2017 ; 42). Il est d'ailleurs possible que le poète se cache derrière son masque, et même derrière ses mains, pour ne pas succomber au charme dénué de toute éthique que peut potentiellement susciter en lui, voyeur assumé, une fenêtre ouverte sur la beauté tragique du monde – ce qui n'est pas sans faire écho à ses propos : « El voyeur busca la tensión en el estar mirando: las pantallas son solo pobres sustitutos de sus ventanas primordiales. » (Cañas, 2002 ; 193). Néanmoins, voir à la première personne, c'est aussi sortir des ténèbres, faire tomber le masque, ouvrir et tendre ses mains pour trouver des solutions, aussi éphémères soient-elles, et même si elles ne sont que des moitiés de solution. Voilà ce que suggère cette célèbre photo de Cañas, qu'il utilise souvent pour la communication d'événement, où ce ne sont plus deux mains qui couvrent ses yeux, mais une seule. La critique Idoli Castro compare cette photo borgne à la photo de couverture ornant l'essai d'Amador Palacios sur la vie et l'œuvre de Dionisio Cañas (Palacios, 2019) et qui décline une nouvelle variation du motif du regard du poète.



5. *Illustration 6*: Dionisio Cañas et sa célèbre photo (“El poeta tuerto”, photo de Francis Naranjo, 2004) VS Première de couverture de la biographie sur la vie de Dionisio Cañas.

22. Sortir de la complicité consisterait pour Cañas à trouver des mots, à verbaliser l'horreur indicible, à la traduire par l'intermédiaire d'un langage ineffable, comme le prouvent les grands tirets qui, dès la première page,

marquent certes le lieu de la pause versale, mais aussi transcrivent le silence par un signe typographique spécifique, tel un trait soulignant littéralement le blanc et le silence. Pourtant, ce long texte poétique est pour Dionisio Cañas le dernier, puisque, comme il l'indique à la fin de l'ouvrage, les mots ne pourront pas changer le monde. Il s'agirait simplement pour lui de vivre, de se laisser traverser par la poésie du monde :

Dejar de escribir poesía no es una tragedia, se puede vivir poéticamente, convertirse uno mismo y el mundo que te rodea en poesía sin tener que escribir un solo verso [...] En esta oscuridad constante el poeta busca la luz de la poesía, pero es inútil forzar esa iluminación a través de ejercicios de estilo, de conocimientos razonados, de sistemas racionales que puedan expulsarnos del lado oscuro de nuestro propio ser. (Cañas, 2017 ; 75-76).

23. Ces mots tracés de noir ne se substituent-ils justement pas à l'espace normalement consacré à ses yeux sur la première de couverture, symboles de l'envahissement d'une obscurité intérieure qui tend vers l'aveuglement ? Mais cette figure de l'aveugle s'avère en réalité ambivalente et particulièrement intéressante chez Dionisio Cañas, car il indiquait dans ses *Memorias de un mirón (Voyeurismo y sociedad)* que les aveugles étaient paradoxalement les meilleurs voyeurs possibles, car cachés derrière leur cécité, représentée ici par le masque, mais ayant accès à tant d'autres sens et significations :

En verdad el ciego es el voyeur perfecto porque a pesar de que los demás creen que no están siendo vistos, y en efecto así es, a través de otros recursos como la nariz, el oído, las ondas del aire que tocan su piel el no vidente espía siempre en su cerebro las acciones de los otros (Cañas, 2002 ; 210).

24. L'aveuglement, plus qu'un empêchement du voir ou qu'une volonté de ne pas regarder, pourrait donc, en réalité, se transformer en une forme de vision spéciale, plus en phase avec une capture phénoménologique de la réalité, et correspondant à cette sensibilité et cette saisie du monde si spécifiques aux poètes. Et si le masque sans yeux, plongeant dans l'obscurité, était en réalité la condition même de pouvoir mieux voir, de devoir passer par le noir pour accéder à la lumière, comme au sein d'une démarche mystique dont le masque serait l'instrument sacré d'élévation vers une autre forme de regard, comme le soulignait Zambrano dans *La agonía de Europa* ?

Conclusion

25. Face à cette image du masque, le doute reste et restera chez le récepteur qui aura toutefois vu sa lecture intégralement nourrie par la première de couverture, par les multiples significations et duplicités d'un masque sans orifices qui, en plus de couvrir le livre, couvre le visage et les processus migratoires. Et, paradoxalement, cette couverture masquée n'est, en fin de compte, pas véritablement une fermeture, puisqu'elle ouvre l'horizon des possibles, des paradoxes, des tensions multiples organisées autour de l'ambiguïté inhérente au texte poétique et au monde. La première de couverture que le lecteur aura déjà commencé de resignifier grâce aux fragments choisis par l'éditeur en quatrième de couverture est, par conséquent, au-delà de l'image spéculaire de notre propre aveuglement, un mirage éthique dans lequel nous sombrons. Et si l'écriture ne semble plus pouvoir être une voie de salvation pour Cañas face à l'obscurité qui le gagne et qui nous gagne, le rabat de la quatrième de couverture particulièrement dense et rédigé par la maison d'édition, pourrait être une voie à explorer. En effet, ce rabat cache, tel un masque, un CD contenant la lecture à voix haute de la dernière section du livre intitulée « Puerta de la muerte », agrémentée de chansons et d'extraits radiophoniques. Les dernières lignes sont une explicitation du nom de la collection que nous évoquions au début de cet article, « Palabreadorxs » :

Se dice "voz" poética. Y de eso va esta colección: de voces. De palabras saliendo por la boca. De su música redentora ante tanta lectura aburrida: poesía igual atonía. Poemas para leer en voz alta. Poemas donde poner el cuerpo y el rostro y palabrear sin parar. Poetas vivos. Poesía con vida.

26. Face au renoncement final de Dionisio Cañas, les mots de la maison d'édition résonnent avec un sens particulier, celui de la nécessité de voix plurielles, de voix incarnées dans le corps et dans le visage sans qu'ils ne soient occultés par aucun masque, la nécessité de voix salvatrices qui s'échappent du livre et qui vivent. Plus qu'un échec, ce dernier ouvrage de Dionisio Cañas pourrait bien être l'avènement de l'homme qui se cache derrière le masque de l'écriture.

Bibliographie

CAÑAS Dionisio, *La noche de Europa*, Madrid, Amagord, 2017.

C. LAGUIAN, « Couvrir le paratexte, occulter les processus migratoires...»

_____, *El gran poema de nadie*, en ligne, 2012. URL : <http://www.elgranpoemadenadie.com/>

_____, *Memorias de un mirón (Voyeurismo y sociedad)*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2002.

CASTRO Idoli, «“Dionisio Cañas (Invitación a su obra. Biografía)”, De Amador Palacios: ¿Hacia Una Eco-Biografía?», in *Odisea Cultural. Revista de divulgación y crítica cultural*, 5 avril 2019. URL : <http://www.odiseacultural.com/2019/04/05/dionisio-canas-amador-palacios-por-idoli-castro/>

_____, «La poesía hispánica contemporánea en extensión: ¿rumbo al gran poema de nadie?», in *Medio siglo de hispanismo en Egipto, Candil*, 18 (fasc. 1), p. 358-376, 2018. URL : <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/530327>

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

LAGUIAN Claire, *Correspondance électronique avec Dionisio Cañas*, 10 mars 2020.

LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini : dialogues*, avec Philippe Nemo, Paris, Fayard, 1982.

PALACIOS Amador, *Dionisio Cañas (Invitación a su obra. Biografía)*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, 2018.

PINSON Jean-Claude, *Poétique : une autothéorie*, Seyssel, Champ vallon, 2013.

ZAMBRANO María, *La agonía de Europa*, Madrid, Mondadori, 1988.