



HAL
open science

**Dionisio Cañas, une corpoét(h)ique nomade. Essai sur
‘le concept élargi’ de poésie à l’aune d’une
contemporanéité transnationale. (Introduction)**

Idoli Castro

► **To cite this version:**

Idoli Castro. Dionisio Cañas, une corpoét(h)ique nomade. Essai sur ‘le concept élargi’ de poésie à l’aune d’une contemporanéité transnationale. (Introduction) : Inédit de l’Habilitation à diriger des recherches (extrait). 2023. hal-04461346

HAL Id: hal-04461346

<https://hal.science/hal-04461346>

Preprint submitted on 16 Feb 2024

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.

Copyright

Idoli CASTRO

*Dionisio Cañas, une corpoét(h)ique nomade.
Essai sur 'le concept élargi' de poésie à l'aune d'une
contemporanéité transnationale*

**INÉDIT EN VUE DE L'OBTENTION
DU DIPLÔME D'HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES**

LA POÉSIE DANS TOUS SES ÉTATS : UNE RECHERCHE EN TRANSMISSION

Responsable tutélaire
Bénédicte MATHIOS (Professeure – Université Clermont Auvergne)

Soutenance
Le 1^{er} décembre 2023 à Clermont-Ferrand

Abréviations des œuvres poétiques et essais :

OCAO = *El Olor cálido y acre de la orina* (1977)
AB = *El Ave sorda y otros poemas* (1980)
CL = *La Caverna de Lot* (1981)
LRH = *Lugar – Rio Hudson* (1981)
SDA = *Los secuestrados días del amor* (1983)
FRF = *El Fin de las razas felices* (1987)
LA = *En lugar del amor* (1990)
GC = *El Gran Criminal* (1997)
CP = *Corazón de perro* (2002)
CI = *En caso de incendio* (2005)
VP n°... = *Videopoemas 2002-2006* (2007)
BHM = *La Balada del hombre y mujer* (2008)
YENH = *Y empezó a no hablar* (2008)
VH = *Videohaikus* (2012)
GPN = *El Gran Poema de Nadie* (2013)
LS = *Los libros suicidas (Horizonte árabe)* (2015)
NE = *La Noche de Europa* (2017)
FNY = *Fragmentos de Nueva York* (2022)

PP = *Poesía y percepción* (1984)
PC = *El poeta y la ciudad* (1994)
MM = *Memorias de un mirón (Voyeurismo y sociedad)* (2002)
TE = *Tot Estrujenbank* (2008)
EM = *El Espíritu de la Mancha* (2011)
TFM = *Tomelloso en la frontera del miedo (Historia de un pueblo rural 1931-1951,*
(2012)
VHPI = *Un viaje hacia el país invisible* (2018)
MC = *La Mancha en el corazón* (2020)
DI = *Diario indígena* (inédit)
DC = *Diario del camino* (inédit)
ELM = *En un lugar de Manhattan* (inédit)

L'ensemble des titres des œuvres n'est pas doté d'une forme abrégée.

EN GUISE D'AVANT-CORPS¹



Figure 1 Dionisio Cañas. Francia. 1965. Archive personnelle Dionisio Cañas

Statut grecque animée ou rejet humain de l'arbre coupé, cette photo de 1965, qui porte la déchirure du temps, situe le poète manchéguyorkais² dans une prise de vue *a posteriori* tragicomique. Le paysage naturel du Nord de la France contraste avec l'artifice

¹ Nous emboîtons modestement le pas de la rhétorique sénacienne (Sénac, 2019 : 445, 463) dans ces pages de prologue.

² L'adoption de ce néologisme nous est apparue progressivement au cours de l'écriture de cet essai comme porteur d'un parcours vital nomade consacrant un dialogue entre deux territoires sans frontières que le poète envisage, l'un comme l'autre, comme des « lieux de passage » (Cañas, 2020 : 36) : « Yo me hice manchego en Nueva York, no en el "aquí" de La Mancha desde donde ahora escribo, sino en el "allí" de la isla de Manhattan. Aunque parezca raro, así es: uno nace en un lugar por accidente, pero se hace de un lugar por voluntad propia. La voluntad nos lleva a reconocernos en las piedras, en el viento, en el rocío de una mañana cualquiera cuando al levantarnos, entre los viñedos, un pájaro solitario silba una alegre canción de Frank Sinatra, porque a pesar de sentirme muy manchego también me siento muy neoyorquino, no como si fueran dos lugares, La Mancha y Nueva York, del pasado, sino como un presente dual y cambiante que llevo siempre, y llevaré, dentro esté donde esté » (*id.*).

de la tenue cravatée et la jovialité (faussement) innocente de ce jeune homme de 16 ans. La mise en scène détonne avec cet environnement hivernal austère. En posture d'équilibre et surélevée, le regard caméra, Cañas défie un futur encore bien incertain. Le séjour français coïncide avec les années de formation et d'éducation sentimentale, sexuelle et politique ; il constitue une étape entre les deux territoires fondateurs des bruissements de la langue cañasque : La Mancha et le berceau de Tomelloso, New York entre City University of New York et les errances nocturnes. La binationalité, espagnole et étatsunienne, du poète importe moins que son attachement physique et son enracinement mobile dans les localités de ces territoires, en une exploration et jouissance vitale, sans regrets apparents : « ¡No te tengo piedad, pasado mío! Y te dejo morir, como una vieja ballena que se suicida en las playas del tiempo » (CP, 14).

Mais revenons synthétiquement à la chronologie de cette trajectoire vitale amplement développée par les approches biographiques de son œuvre. Dionisio González Cañas naît en Espagne (Tomelloso, 1949), territoire que parcourent ses parents par nécessité économique (Asturias, Linares). La famille émigre ensuite en France, à Maubeuge, en 1962. Entre prolétariat et aspirations artistiques, le jeune tourneur-fraiseur, inscrit à l'École municipale des Beaux-arts de Maubeuge, occupe son usine en 1968. Marqué par le désenchantement post-68, il décide d'embrasser une vie de bohème. Cependant, une rencontre amoureuse (le critique José Olivio Jiménez) l'incite à quitter l'Europe en 1972 pour New York (1972-2005) où, après une reprise d'études, il exercera comme Professeur des Universités en Études hispaniques à la City University of New York. Son implantation new-yorkaise et son intégration dans la communauté latino-américaine de la ville, au sein de laquelle il récupère l'usage de sa langue maternelle très dégradée durant sa jeunesse française, impulsent ses voyages en Amérique Latine. Si les premiers poèmes datent de cette période, influencés par l'esthétique des amis poètes espagnols du couple Cañas/Jiménez, le poète en herbe prend son envol et indépendance dans les cercles des poètes *latinos* de sa génération.



Figure 2 *Con los poetas hispanos de NY*³. Archive personnelle de Dionisio Cañas

C'est en outre depuis cette situation newyorkaise qu'il conviendra de réfléchir à la position du poète dans l'histoire littéraire⁴, celle d'une littérature périphérique et transnationale en marge des cadres culturels des États-nations⁵. Si le parcours vital rend la tâche ardue, la double étiquette d'écrivain-artiste affichée sur son site, et dont les archives sont conservées au musée Reina Sofía, contribue en outre à le situer à la confluence des arts, nourri qui plus est par une *praxis* collective. Il co-fonde en 1989 le collectif d'artistes plasticiens *Estrujenbank* (1989-1993). La multiplicité des activités de ce groupe rend compte de sa volonté d'abattre les barrières qui isolent les différentes catégories de l'art. Deux éléments esthétiques que sont l'avant-garde et ses prolongements contre-culturels ainsi qu'un (sur)réalisme social impertinent et rénové, revendiqués par Cañas, se trouvent au cœur du projet artistico-politique d'*Estrujenbank* qui se promettait d'être « la mosca en la leche del arte español⁶ ». Le poète Cañas y prend pleinement sa place ; sa poésie sur papier, sur écran ou ses performances poétiques distillent cette petite dose de subversion, le rendant inclassable et attestant de ce fait que sa « poésie a mauvais genre » (Maulpoix, 2016). Suite au traumatisme des attentats de 2001, dont il est le premier témoin en direct pour la Radio Nationale Espagnole⁷, il prend une retraite anticipée en 2005 et rentre s'installer sur sa terre natale pour mieux sillonner les territoires arabes⁸.

³ Nous avons pu remettre quelques noms sur ces visages : debout de gauche à droite, Jan Martínez, Carmen Valle, Alexis Gómez, Jaime Manrique, Octavio Zaya, ?, Manuel Ramos Otero, Brenda Alejandro ; assis de gauche à droite, Cañas, Giannina Braschi, ?, Raúl Barriento, Roberto Echevarren.

⁴ Nous aurons l'occasion d'expliquer ultérieurement que Cañas se fait poète à New York.

⁵ Nous nous appuyons sur les recherches de Gisèle Sapiro. Voir en particulier l'article « Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational ? » (Brahimi, Leperlier, Sapiro, 2018).

⁶ « La mouche dans le lait de l'art espagnol » : expression utilisée dans une affiche de présentation du collectif.

⁷ L'archive de cette interview résonne dans « 7. Puerta del miedo » du recueil *La Noche de Europa* (2017).

⁸ Maroc, Égypte, Tunisie, Algérie, Iran, Jérusalem : les précisions sont données dans la biographie écrite par Palacios (2018 : 177 et sv.). Toutefois, cette expérience vitale et voyageuse est directement relatée dans l'essai *Un viaje hacia el país invisible* (Cañas, 2018).

Rentrer pour mieux repartir caractérise foncièrement l'homme et l'œuvre. Ses voyages dans divers pays arabes vont nourrir *Los libros suicidas (Horizonte árabe)* (2015), fruit d'une expérience géopoétique et mystique (d'obédience soufie). Loin de n'être que langagière, sa façon de vivre l'altérité est aussi action, *praxis* ; inscrite dans l'héritage du grand poète péruvien César Vallejo, elle élabore une po-éthique à l'œuvre lorsqu'il va à la rencontre des réfugiés, rencontre dont atteste son dernier recueil *La Noche de Europa* (2017). Dans celui-ci, le poète annonce qu'il cesse d'écrire des poèmes pour devenir poème. Si l'écriture quant à elle, sous toutes ses formes et *a paso lento*⁹, se poursuit, la performativité d'une parole qui se dit physiquement, qui se prolonge dans la pratique de la 'marche promenée', corrobore sa croyance en une poésie en dehors des mots et des textes. Tel un art de vivre et de cultiver un jardin, la poésie est non pas conçue comme *hortus conclusus* mais comme jardin « planétaire » (Clément, 1997) et public (à l'aune du *jardinero* dans le VP n°17¹⁰), nous rappelant à certains égard les vers du poète brésilien Jorge Mautner. Si les chemins de La Mancha constituent aujourd'hui son territoire rural de prédilection, nous ne peinons pas à imaginer le poète en « Dionysus in Brazil » mautnerien, personnage *en promenade à l'ombre des gigantesques arbres de l'Amazonie, ramassant des orchidées et chantant de tristes chansons*, car pour lui aussi le *carnaval*, la mascarade est sa façon de faire *trembler la terre* (Brasil, Smith, 1983 : 9¹¹). Le poète ne se laisse pas *immobiliser dans son vers* (Sénac, 2019). Par conséquent, nous plaçons notre étude dans le sillage d'une corpoéthique que nous qualifions de nomade. Le qualificatif, dont nous déclinerons les acceptions d'ascendance guattaro-deleuzienne tout au long de notre étude, rend en partie compte de la difficulté à situer un héritier de filiations multiples. Nous l'adjoignons ici à la notion de corpoéthique qui procède du projet sénacien des corpoèmes, celui d'une existence collée à la poésie, qui tente d'« arracher le corps à ses ténèbres et de lui donner [...] un espace de transmission » dans les mots (Sénac, 2019 : 448), de faire du « corpoème » un corps érotisé pouvant devenir « spoerme » (561). Dès le premier recueil, nous entendons une voix poétique qui affirme « Yo estoy aquí por amor » (OCAO, 33), tout en typographiant la « l / a / r / g / a / pausa / entre el sexo y el beso », sans nul doute ce moment où « un cuchillo

⁹ La symbolique de l'escargot imprègne à la fois l'*ethos* poétique et un art de vivre ; on en retrouve les traces dans un ouvrage de la bibliothèque personnelle du poète, le *Bestiaire d'amour* de Jean Rostand (1968). Un court extrait nous dit déjà une pratique amoureuse et de la langue « cornea » : « el amor va precedido de violentas caricias praticadas mediante una lengua córnea » (1974 : 34).

¹⁰ Voir l'analyse de ce vidéopoème, proposée dans la revue *Monograma* (Castro, Kerfa, 2019 : 83).

¹¹ L'anthologie de poésie brésilienne (1950-1980) traduite en anglais se trouvait dans la bibliothèque du poète. C'est donc par cette traduction anglaise que nous avons eu accès au poème « Dionysus in Brazil ».

frio / clavado en la garganta / [...] penetra y ahoga / la palabra » (OCAO, 46-47¹²). À l'orée de l'œuvre, la petite mort physique du verbe sexualisé se situe dans le corps jubilatoire, mais nous projette aussi de l'autre côté de la vie, là où le seul *inconveniente* est de *ne pouvoir baiser avec les autres squelettes* (YENH, 11). Dans la vision de la mort au sein de Manhattan, le désir persiste, « ¡Joder, qué jóvenes están los muertos!, qué jóvenes y qué despiertos están los muertos. » (GC, 29) La lubricité du regard débouche sur une *pisse* éjaculatrice, sorte d'explosion *galactique*, « como si hubiera vivido todas las vidas, como si de todas las muertas hubiera muerto » (*id.*). La goutte d'urine comparée à une goutte d'or ne devient-elle pas source de création 'spoermique', « como si alguien con su propio nombre las hubiera creado¹³ » (*id.*) ? Sous des modalités diverses (pas toujours scripturales) et des mises en formes hétérogènes, l'écriture du manchéguyorkais, comme le projet sénacien, essaie de *susciter une physionomie*, qui « engage la personne qui écrit à tout donner, “de l'âme à l'excrément” » (Dauphin, 2013) ; toutes les personnes du verbe sont néanmoins convoquées à l'envi, d'où le nomadisme de cette corpoéthique qui rend difficile la localisation du locuteur « cygne » et « porc », cañesque et dionysiaque à la fois.

« Un polvo¹⁴ siempre abolirá el azar, aunque tu cuerpo quede como una inútil maquinaria abandonada... » (GC, 33). La jouissance corpoématique est-elle encore soutenable dans les temps sombres d'une Europe agonisante, moment où le poète avoue sa disgrâce et peine à poursuivre dans le texte l'aventure amoureuse et sexuelle de la poésie ? Du corpoème à une corpoéthique, est-ce bien la sortie de la littérarité qui se ménage, dans une tentative de saisir et de vivre dans le corps propre le désir poétique ? Nous ne pouvons évidemment faire l'économie de quelques mots sur la nomination du poète. L'évacuation du nom du père (González) n'aboutit pas complètement à la création d'un pseudonyme¹⁵, mais raccourcit la nomination et débouche sur un masque formel pour revendiquer ainsi une filiation maternelle et féminine. Palacios insère dans les prémisses de la biographie quelques

¹² Si le fantôme lorquien hante le parcours du poète (les critiques l'ayant mentionné plusieurs fois), nous ne relèverons pas systématiquement les occurrences intertextuelles, les parentés d'une imagination en acte, que nous pourrions percevoir. En outre, la dimension intertextuelle en générale est parfois détournée consciemment par le poète dans une pratique contre-culturelle comme nous le traitons dans la deuxième section.

¹³ « Toute vie se fait en nous par le nom qu'elle exalte » disait autrement Sénac (2019 : 447) ou encore « l'univers respire, l'homme existe » (448).

¹⁴ La lecture précoce de Mallarmé se décèle dans certaines formulations que Cañas détourne vers une corporéité sexualisée ici ou approfondit dans l'obscur du poème « Dados negros » (CI, 38).

¹⁵ Le pseudonyme Ricardo Blanco sera activé uniquement dans une posture d'écriture critique et non de poète : soit dans un article de 1989 évoquant les poètes hispanophones de New York, soit dans une note critique en prélude aux *Fragments de Nueva York* (2013) où Ricardo présente Dionisio (à noter 'l'erreur' ou 'l'errance' du prénom instable sur la page de titre qui indique Eduardo Blanco, bien qu'à la fin des notes Ricardo signe ; l'édition de 2022 bilingue rétablit le prénom Ricardo).

commentaires à ce sujet, insistant à la fois sur l'ancrage tellurique de sa famille et le nomadisme inscrit dans l'onomastique des noms maternels : « los hombres de apellido Rivas, por la rama materna, fueron ferroviarios de Alcázar de San Juan, y además, el apellido Cañas de su madre se remonta al ámbito sefardí, añadiendo al poeta una nueva génesis, tan distinta de la asentada condición campesina : la del viajero, la del nómada » (Palacios, 2018 : 11). Le prénom paternel¹⁶ demeure et relie le poète à une histoire agricole et sexuelle du vin qu'il retrace dans *El espíritu de La Mancha : pan, vino y aceite* (2011) : la figure « bachique et érotique » du dieu grec, présente dans ses recueils, ressurgit à la faveur de son *voyage vers le pays invisible* (essai de 2018), revendiquant le don d'ébriété de la poésie mystique de l'Islam (VHPI, 52-53). Une image érotique termine l'essai avec un rêve où il se voit « cuando sólo era una gota del semen de Dios sobre la tierra » (86).

Bien que nous souhaitions prendre le parti de « définir l'œuvre par rapport au devenir du monde plutôt qu'à celui de la littérature » (Gefen, 2017 : 24), nous ne pouvons faire l'économie d'une tentative d'historicisation littéraire de cette *praxis* « élargie » de la poésie, dans le sens beuysien¹⁷ de ce qualificatif. Or, les derniers mots de l'essai de 2018 nous semblent un point de départ intéressant puisque le rêve du poète l'imagine non pas dans une position périphérique, en dehors, mais au contraire à *l'intérieur du ventre de la mère* (VHPI, 86), au centre car en amont de l'avènement de tout centre, de tout commencement, de toute création, en *dissidence*, paradoxale déjà, mais dans la *continuité* d'un *processus*¹⁸

¹⁶ Une cirrhose emporte le père en 1969, enterré à Maubeuge.

¹⁷ Le 'travail' et l'agir poétique cañesque adhère au « concept élargi de l'art » développé par Joseph Beuys et que l'on retrouve entre autres dans *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art* (1988). Elisabeth Gavaille rappelle que Beuys efface « toute division entre les divers secteurs d'activité humaine, l'idée d'art s'élargissant aux notions de travail et de créativité, réinvestissant l'ensemble de la vie et le corps social [...]. D'une part, cette conception déplace l'accent, de l'œuvre ou objet créé (en grec on dirait *ergon*, ou en latin *opus*) sur l'activité elle-même (*energeia*). D'autre part, dès lors que l'art implique un processus d'action sur soi et sur le monde, il doit être orienté vers une transformation de la société. » (2020 : 141) On notera dès à présent que cette capacité transformatrice n'entre pas complètement en contradiction avec les propos de Cañas dans *La Noche de Europa* (44), à savoir la non croyance en un changement du monde par la poésie mais en un changement de la poésie par le monde. En effet, si l'on envisage l'usage restreint de « la poésie » dans sa tradition littéraire d'une *arme chargée de futur*, croyance à teneur idéologique, la négative du poète se justifie. En revanche, en insistant sur l'impact du monde sur la poésie, il change de paradigme et active un œuvrer poétique (précisément parce que la poésie est changée par le monde et qu'elle sort du purement littéraire sans y renoncer néanmoins) dans son 'travail' de poète, d'ami, de citoyen, d'humain, de vivant. « Tel est le concept élargi de l'art ; essence qui peut mettre de la forme dans tous les domaines de la vie, du travail, et dans tous les champs de force de la société » affirmait Beuys dans *Entrée dans un être vivant* (in *Par la présente*, 1988 : 47-48), ou encore : « Toute intention de travail est point de départ d'une œuvre d'art. La distinction entre travail prétendument culturel et industriel s'effondre. Tout travail est marqué par le concept d'art. » (59) Les vidéopoèmes cañesques en sont un exemple frappant.

¹⁸ Voir la conception de la création chez François Jullien qui questionne le mythe du grand commencement en ces termes (2017 : 39). À l'intérieur du ventre de la mère, il est assis, il séjourne, il se tient *-sedere*, à l'écart, à distance *dis-* (Rey, « dissidence », 1994 : 614) : « Y si todo ha sido un sueño, un sueño que he tenido dentro

de germination naturellement divine ou divinement naturelle. L'adverbe *sólo* dit aussi la solitude de cette goutte minorée mais d'une potentialité inédite (avant la première parole, le premier cri). N'être (en songe) qu'une goutte (divine cependant) sur terre l'incorpore, en quelque sorte, à ce que lui-même a appelé « una importantísima literatura menor en el panorama de la literatura hispánica » dans son essai *El poeta y la ciudad* (1994). Empruntant ce terme à Deleuze et Guattari, il en rappelle les présupposés :

Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que "menor" no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o como un uzbekiano escribe en ruso. Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto. (Deleuze, Guattari, *Kafka*. *Por una literatura menor*, cités par Cañas, 1994, PC, 140 ; c'est nous qui soulignons)

Cañas explicite ces présupposés (PC, 141) qui le conduisent à un sentiment d'étrangéité dans sa propre langue, sur les territoires habités, et l'obligent à une implication politique et collective depuis son individualité insoumise nonobstant. Si l'âge gestationnel de ses premiers recueils le rend contemporain des *novísimos* péninsulaires, le côtoiement de la génération antérieure (tant par son travail de thèse doctorale que par les amitiés du couple qu'il forme avec José Olivio Jiménez) le détourne d'une logique de rupture esthétique pour le situer temporairement dans une continuité poétique de cette poésie de l'expérience personnelle (qualifiée ainsi par Pere Gimferrer). Toutefois, s'il n'y a pas rupture, un léger *clinamen*¹⁹ le projette déjà vers les générations ultérieures qui le lisent avec attention comme Luis García Montero ou vers les plus jeunes *petites poucettes* (Serres, 2012) telle Maria Castrejón²⁰, d'aucunes le situant dans le retour d'un *nouveau réalisme critique teinté d'irrationnel* (Terrasson, 2019 : 261). Ce nomadisme générationnel tient en partie à son « décalage géohistorique » qui devient un enjeu littéraire (Meizoz, 1996 : 92) et le rend donc

del vientre de mi madre antes de nacer, antes de salir al mundo, antes del primer llanto, antes de decir la primera palabra, antes de abrir los ojos, antes de que todo existiera, cuando sólo era una gota del semen de Dios sobre la tierra. » (VHPI, 86)

¹⁹ Ce concept lucrétien du *De rerum natura* (1993) s'amplifie dans le mouvement de chute des tombes sur l'île de Manhattan (FRF, 36). La mort ne chute pas dans le vide et le néant mais résonne dans le « tam-tam des perroquets noirs » (36).

²⁰ N'est-ce pas cette teneur prospective de l'œuvre qui corrobore la définition que donne le poète de la contemporanéité, en plus de coïncider avec la période historique qui débute fin du 18^{ème} siècle ? Être contemporain devient pour lui un devoir : « El único deber del poeta es de ser plenamente del tiempo que le ha tocado vivir. Siendo fiel a su tiempo es posible que se adelante a las voces de la poesía que vendrán más tarde » (Cañas, in *Posibilidades de la (mi) poesía*, 2008 : 4. C'est nous qui soulignons).

pleinement con-temporain, compagnon *fidèle* du temps. Il assume aussi cette dénomination de poète contemporain suivant la périodisation historique, ce qui lui permet d’embrasser l’impulsion romantique. Celle-ci le mène jusqu’à l’explosion de liberté artistique des avant-gardes puis de libération des mœurs des contre-cultures, avec une empreinte politique dénotant un (sur)réalisme social. La voix et le regard gargantuesques ingèrent et digèrent toutes les influences : cette assimilation n’obéit pas à une logique de croissance ni à une volonté de renouveau à tout prix, mais à une écopoétique du recyclage portée à son paroxysme artistique, social, politique et éthique²¹. À la difficulté de saisir le poète dans une temporalité littéraire s’ajoute celle de le classer dans un espace littéraire national, bien que des critiques péninsulaires s’y attèlent. À revers d’un « nationalisme méthodologique » (Wimmer, Glick Schiller, 2002) et venant *contrecarrer les logiques de clôture nationale* du champ littéraire, nous nous *autorisons* à envisager *l’autonomie* de cet *espace social* et local qu’est la littérature des communautés hispanophones de New York²², espace considéré, dans une lecture bourdieusienne (1966), « à la fois comme un espace relationnel de positions et un espace de possibles » (Amine, Leperlier, Sapiro, 2018 : 5 et 6). Nous affirmons ceci non parce que Cañas appartiendrait davantage à New York, mais parce que son avènement en tant que poète dans la froideur de l’*urbs* anonyme et nocturne fait qu’il ‘n’appartient pas’, tout simplement, tel un « homme de paso », *just passing through*, pour reprendre le titre du recueil du poète péruvien Isaac Goldemberg (1981)²³. Ceci ne l’empêche pas de trouver son *home* en des territoires divers et variés, au gré de sa « transhumance », deux notions que décline Marithelma Costa dans l’un de ses articles du numéro de *Monograma* consacré au poète (2019 : 29). Dans un second article, elle raconte l’épisode de « El niño perdido y

²¹ Dans une interview au journal *El Día*, il déclarait en 2008 : « lo que busco es todo lo contrario a lo que las vanguardias históricas hicieron (**aunque me sirva de su energía**): destruir el lenguaje para convertirlo en una forma de expresión artística. Yo, por lo contrario, lo que intento es reciclar el lenguaje, expresarlo, estrujarlo, engordarlo, hasta revelar todas sus posibilidades de significación, en el doble sentido de contexto social y del personal » (Palacios, 2008).

²² Julio Neira (2012) effectue un travail remarquable en consacrant une étude de *l’histoire poétique de New York* « dans l’Espagne contemporaine » et une anthologie aux « poètes espagnols » de/à New York. Ce travail fondamental permet de ne pas laisser dériver ces « insulas extrañas » (Milán, 2002), dirions-nous pour reprendre le titre de l’anthologie réunissant des poètes hispanophones. Mais, nous nous interrogeons sur la récupération, en termes de politique culturelle, de cette poésie qui se trouve rattachée à la production nationale, renforçant de ce fait la construction de l’histoire littéraire à l’échelle du pôle national, alors que l’œuvrer cañasque doit aussi beaucoup, voire l’essentiel de son esthétique, à une communauté hispanophone non péninsulaire. Paradoxalement, l’unité du champ littéraire national n’est pas affaiblie par le renforcement de son pôle international (exils et publications à l’étranger), dans la mesure où ce dernier, en se politisant, est « nationalisé » (Amine, Leperlier, Sapiro, 2018 : 10).

²³ *L’homme de passage*, en qui résonne « el curvo silencio de [las] palabras yiddish » et « el eco quebrado de [la] palabra quechua » (Goldemberg, 1981 : 12), est aussi celui qui paie *la vie au comptant* (Goldemberg, 1992), recueil que nous découvrîmes dans la bibliothèque personnelle de Cañas et dont la dédicace manuscrite de l’ami et poète traduit le partage et la compréhension d’une expérience de vie commune.

hallado en el templo de la calle 46 » (2019 : 43), *l'anecdote servant à démontrer l'intégration du poète pleine et entière aux espaces sur et dans lesquels il écrivait, participant de la vie de ses personnages* (46). Le poète égrène lui-même cette question du lieu de la (sa) poésie dans ses écrits critiques, contribuant à l'abstraire (au sens propre et figuré, et artistique du terme) tout en le situant multiples fois. Dans « Arqueología de la mirada. Poesía y paisaje²⁴ », que l'on retrouve dans l'archive inédite *La mirada poética*, le poète écrit ceci :

En el caso de la poesía ocurre algo semejante: solo cuando esa idea abstracta y general que es la poesía (hecha por otros y otras a través de los siglos en una lengua determinada), hasta que no hacemos de la poesía en general «nuestra poesía» en particular, no nos sentimos verdaderamente en casa en nuestros poemas y en nuestros libros. Porque la poesía que heredamos conlleva una fuerte carga histórica y, por suerte para nosotros, además de la poesía española, la procedente de muchos países de América, ha enriquecido y expandido aún más el lenguaje poético de nuestra lengua. Yo necesité pasar diez años de aprendizaje poético antes de llegar al primer libro de poemas con el cual me sentí en mi casa; ese libro se llama *El fin de las razas felices* (1987).

Por supuesto aquí no estoy hablando de valores estéticos sino de valores emocionales e intelectuales: lo que nosotros llamamos «nuestra poesía», como «nuestra casa», puede ser un adefesio, y es imposible que le guste a todo el mundo; tanto nuestra poesía como nuestra casa. De igual manera, en un caso como en el otro, con nuestra casa, con nuestro apartamento, con nuestra poesía lo que pretendemos es ocupar un lugar en el mundo, un lugar que sea reconocible como «nuestro lugar». (Cañas, 2020 : 193).

Notre étude souhaite précisément proposer la visite de ce lieu ouvert et hospitalier que constitue la poésie cañesque, faite d'allers-retours entre des territoires et des pratiques artistiques non littéraires. Naître à la poésie en dehors du lieu de naissance biographique confère au poète « pariánico²⁵ », selon les termes de Silén, une liberté totale, celle d'une langue cultivée au sein des « réseaux informels » (Amine, Leperlier, Sapiro, 2018 : 8) de la communauté hispanophone²⁶. La figure du poète paria apparaît dans la « poétique » du poète portoricain Iván Silén ; *La poesía como libertad*, retrouvé sur les étagères de Cañas, est introduit en outre par un vers significatif de Carlos Restos Solo : « El cuerpo es nuestra libertad política » (Silén, 1992 : 11). Indéniablement, ce n'est pas tant (ou uniquement) la

²⁴ Le texte est issu d'une conférence présentée au « Primer Congreso del Centro de Estudios del Campo de Montiel, El patrimonio del Campo de Montiel, Investigación, gestión y difusión, Centro Cultural Don diego, La Solana », les 21-22 septembre 2018.

²⁵ Cañas reprend cette idée du poète paria dans la ville, la reliant au flâneur baudelairien, dans son article « Poetas en Nueva York » (1989 : 12), signé du pseudonyme Ricardo Blanco.

²⁶ Nous reviendrons dans notre première section sur le programme-manifeste « Nueva York, poesía posible » lancé en 1977 par Cañas et ces poètes hispanophones, manifeste d'une « poésie en fugue ». On retrouve une photo de cet événement de la Roosevelt House de Manhattan dans la biographie écrite par Palacios : on y voit Cañas en compagnie d'Iván Silén, Clemente Soto Vélaz et Eugenio Florit (2018, 64).

posture de paria que nous retiendrons de la poétique de Silén eu égard à l'œuvre cañasque, que la charge négative et absurde du monde et du politique, exprimée en termes de « noserológica del mundo » chez le portoricain, et qui imprègne l'œuvre du manchéguyorquais. Certains passages nous semblent pertinents au regard de la poésie de Cañas comme « No basta con decir, como dicen los ingenuos, que mi poesía es irreverente, sino que en un mundo nihilista, como el nuestro, no hay que reverenciar absolutamente nada », ou lorsqu'il invoque « la liberación del hombre de ese nihilismo que el poder es », sans oublier sa critique du « silence politique » qu'impose la *médiocrité* des concours de poésie qui *officialise un geste, un discours* d'État attendu par la classe au pouvoir (Silén, 1992 : 11). On suit aussi avec intérêt le soulignement de Cañas des vers disant l'expérience de la ville nord-américaine dans le recueil *Pájaro loco* (Silén, 1971). Les envolées surréalistes du portoricain nous permettent de saisir moins une influence qu'une atmosphère lyrique en partage : lors des rencontres poétiques entre ces poètes *latinos* de New York circulaient des idées, des visions du monde et des textes contemporains ou du passé hispano-américain. Tout cet environnement culturel et langagier a assurément contribué à nourrir et construire l'imaginaire poétique et l'expérience langagière d'une diction du monde²⁷. La publication en 2022 d'une nouvelle anthologie sur l'œuvre de Cañas, menée à bien par le poète chilien Héctor Hernández Montecinos, témoigne du lien qui l'unit à cette poésie hispanoaméricaine²⁸. Que l'on nous permette encore d'évoquer le recueil de la portoricaine Giannina Braschi, *La comedia profana* et sa section « El libro de los payasos y bufones » (1985 : 43), présenté en quatrième de couverture comme le livre de Faust et de Bacchus. Le poème en prose LI s'en prend à cette « folle » et « maudite » poésie :

La poesía es esa loca que grita. Arráncale la voz a la poesía. No dejes que te descubra, escóndete. No la pienses ni le des importancia, abandónala. No le toques las heridas, te despreciará. Apártate. Desprecia el poema. Desenvuélvete sin ella. Dale la necesaria distancia. Deja que se sienta engreída. Entonces insultala, por no haber escrito con fuerza. Entonces ultrájale los sueños, abofetéale los ojos. Arrodíllate y pídele perdón. Sácale el poema del vientre. Duérmete a su lado, pero no la dejes de mirar. Escucha lo que en sueños te dice la maldita poesía. (Braschi, 1985 : 67)

²⁷ Il n'est pas le lieu ici d'entamer une analyse comparée et approfondie de ces *ethos* poétiques en partage. Nous nous contenterons de lancer quelques noms glanés au hasard d'une promenade réflexive avec le poète et en parcourant les étagères de sa bibliothèque personnelle foisonnante ; ces rencontres réelles (mais aussi des imaginaires) mériteraient une lecture plus approfondie et minutieuse.

²⁸ Héctor Hernández Montecinos publie *Dionisio Cañas. El mundo era un hermoso espejismo*, sous forme de « poétique critique » (il récuse le terme d'anthologie). L'ouvrage concentre cinquante années de production où se croisent « les genres et corpus, archives et œuvres » (2022 : 8). Il le présente en octobre 2022 à l'Institut Cervantes de Madrid dans le cadre de *1922-2022 Siglo de oro de la poesía latinoamericana*, événement que le chilien coordonne. À cette occasion, il considère Cañas et son œuvre comme un pont entre les territoires hispanophones.

Ce court fragment résonne dans l'écoute, le regard et l'attitude cañesques à l'égard de cette « maudite » poésie qui a fait de lui *un desgraciado* et qu'il dit abandonner en 2017, ou du moins cesser d'écrire, parce qu'elle est « morte en lui » pour apparaître en toute chose (NE, 76). Plus loin les *murailles fermées de la poésie* obligent le je poétique à *jouer du clairon et de la trompette*, pour qu'elle lui *ouvre la porte* (Braschi, 1985 : 68), et inversement « Le abrirás la puerta a la poesía porque la poesía no sabe lo que busca y pide la sombra de la luz y pide el río y el mar y se come los cerezos del árbol. Poesía espía y centinela de los árboles y de las montañas y ladrona del secreto y de los misterios encerrados en un vaso y borrachera de la noche enlutada por la viudez del día » (69).

L'atmosphère lyrique en partage sur le sol newyorkais à la faveur des récitals, rencontres ou discussions entre poètes amis, se double — si l'on suit la démarche d'une *archéologie du regard* — d'un héritage lyrique hispanoaméricain que l'on pourrait déterrer en creusant la bibliothèque personnelle de l'auteur et notant les soulignements ou commentaires, nombreux, par exemple dans les recueils des mexicains José Emilio Pacheco, José Gorostiza, Salvador Novo. Le titre — significatif d'une dé-marche en recherche — d'une anthologie de la vénézuélienne Ida Gramcko attire notre attention : *La andanza y el hallazgo* (1970) contient des poèmes (« Los mendigos » ou « Plegaria » (1970 : 144-145)) qui entrent en dialogue avec les figures des vagabonds dyonisiaques. Le poème « El espectro » (142) met en scène le corps d'un fantôme paradoxalement en souffrance physique, dimension spectrale partagée par la voix lyrique cañesque dès les premiers recueils. La mort demeure un fil conducteur tout au long d'une poésie Phénix, d'une « poésie brûlée » pour reprendre un titre du poète équatorien César Dávila Andrade qui exclamait « ¡Y, te quemaré en mí, Poesía! » (Dávila Andrade, 1970 : 93). Mais la poésie sait renaître ailleurs, en dehors de soi, en dehors du livre, parfois sous la forme la moins sérieuse du monde, suivant les paroles de l'ami et poète chilien Humberto Díaz Casanueva, dans « El sol ciego » : « Quiero rehacer la palabra / con la risa / La risa es la verdadera / palabra » (Díaz Casanueva, 1986 : 197). Tel est le postulat actionné dans le vidéopoème n°39 : « El borrico y el ave fénix », où le poète se met en scène pour dire la *métamorphose* réciproque des théories de l'art raillées en une *symbiose* de ces deux figures. Le poète n'écrit pas en effet depuis la seule littérature, mais alimente son écriture de ses *praxis* artistiques²⁹. Pour clore cette tentative de 'situation' littéraire 'clandestine' en quelque sorte du fait de sa transnationalité, nous renvoyons à la conclusion de l'article écrit en 1987 par Ricardo Blanco, sur les « Poetas en Nueva York »

²⁹ Cette dualité nous a d'ailleurs posé question au moment d'établir un corpus primaire.

(publié en 1989), dont il retrace à grandes enjambées la filiation, débutant au XIX^{ème} siècle jusqu'à sa plus proche et amicale actualité³⁰ (Blanco étant un pseudonyme de Cañas, nous retrouvons les noms des cercles informels qu'il côtoie et qui mêlent les générations) :

Pero cuál es el espacio que las obras de estos escritores deben ocupar en la historia de la literatura. ¿En qué país, en qué tradición, en qué generación se les debe clasificar? Testigos de un territorio indeterminado, de unas tradiciones plurales, de una lengua cambiante, los poetas de Nueva York se han creado con sus propias obras un espacio individual y diferente, una nueva tradición: la de la literatura en lengua española en Nueva York. (Cañas/Blanco, 1989 : 14)

La tentative d'historicisation de cette écriture contemporaine³¹ nous semblait importante, puisque nous avons fait le choix de restreindre notre corpus primaire aux recueils de poésie ou parfois simples 'recueils' d'objets poétiques, bien que certains adoptent des formes intermédiales. Nous ne renonçons pas pour autant à faire usage d'un corpus secondaire nomade, à la fois critique, littéraire et artistique, un en-dehors des recueils où le poète surgit ou se tapit à l'envi, au détour d'un nous inclusif lorsqu'il commente d'autres poètes, autant de lieux qui valent poétique possible et mouvante. Cela requiert de notre part une démarche flexible et l'acceptation d'ouvrir les zones frontalières du corpus poétique primaire pour basculer dans la périphérie, démarche que nous empruntons au poète lui-même. Ces corpus nous aident à mieux documenter le corpus primaire qui y puise parfois ses sources et des pratiques autres. L'essentiel de ces corpus sont accessibles sur le site <http://dionisioc.com/>, le poète étant archiviste de lui-même. Certains articles critiques ou œuvres narratives et dramaturgiques sont néanmoins recueillis en des archives inédites que le poète nous a transmises en 2021, dans une prise de relais accueillie avec confiance. Ce corpus secondaire nomade, inventorié dans la bibliographie finale, intervient (au sens artistique du terme) dans notre interprétation d'une poésie située à la confluence des arts. À ce corpus nomade, il nous faut signaler un corpus nomadisé par nous-même. Fréquemment délesté de tout commentaire, non illustratif, il vise à orienter le regard de notre lectorat ou au contraire à le surprendre, le contrarier, le détourner. Nous le distribuons sous forme d'imagier épigraphique. Photos, dessins, peintures, collages etc., glanés au cours de ces

³⁰ On retrouve un autre article consacré aux « Poetas españolas e hispanos en Nueva York », datant de 1993, qui se focalise sur les poètes écrivant dans la ville à partir des années 70.

³¹ Si le critique Cañas emploie le qualificatif postmoderne dans son article de 1993, dans *Diario 16*, il lui préfère aujourd'hui celui de contemporain. Le concernant, il revendique plus récemment le caractère néo-avant-gardiste d'une partie de sa *praxis* poétique, littéraire ou extra-littéraire : le préfixe néo- le situant à la fois dans la continuité du geste mais dans le renouvellement, le changement de la posture éthique.

années de recherche, sont un œil qui nous regarde³²; arts 'plastiques', les images épigraphiques recomposent une réalité en collages, ou l'abstraient pour mieux nous faire entrer dans la matière. Ces images épigraphiques vont nous accompagner sur le chemin d'une marcheuse en terres poétiques cañesques, infatigable comme le poète³³.

Dans l'anthologie éditée chez Hiperión en 2010 —*Lugar*—, Manuel Juliá synthétise déjà le parcours chronologique des œuvres poétiques cañesques. Nous proposons de suivre ici quelques chemins de traverse de la critique et de la réception inégales de ces plus de quarante ans de travail poétique, qui constituent le point de départ de cet essai. Nous croiserons tout de même ces chemins empruntés avec nos premières intuitions lectrices et des éléments de présentation pour une *entrée en matière* (Valente, 2005) cañesque. Ces points de repères chronologiques intègrent également des rééditions et fusions de recueils initiaux.

En 1977, *El Olor cálido y acre de la orina* (OCAO), dédié à la mère, est publié sous l'égide de deux auteurs argentins qui donnent le ton en épigraphe : Ernesto Sábato et H. A. Murena. Si ce premier recueil d'une voix en formation n'est pas totalement assumé comme voix propre, le titre résonne malgré tout dans le dernier recueil *La Noche de Europa* où le poète met fin à son parcours (« eres tú quien está anocheciendo »), *ouvrant à nouveau la blessure de la page blanche* (NE, 58). Le prologue de l'ami et compagnon de vie, José Olivio Jiménez, présente ce « novel » en poésie et dans la langue espagnole (OCAO, 9). L'évocation de la non maîtrise de la langue castillane, du fait de sa jeunesse française, et d'une approche simultanée de la poésie ibérique et hispano-américaine (« donde los límites de la propiedad poética son muchos más flexibles » (OCAO, 11)) éclaire déjà avec justesse le parcours et la démarche littéraire et artistique de Cañas, adepte du *copy left* jusqu'à nos jours. Dans la première section « Nadie me culpe de ser mentira engalanada » affluent les souvenirs et expériences initiatiques d'un « voyage en solitaire avec l'autre », titre du

³² Œil qui nous regarde parfois depuis l'autre côté de la vie lorsque ces images sont photographiques, nous indique Cañas dans sa présentation de l'exposition de sa série *Terror* à New York, se situant ainsi dans toute une tradition conceptuelle de la photographie. En voici le texte : « A photographer is someone who has the guts to get inside the house of death. From the window of that house, you only see your past. Even if the images that you see are images of other people, other things, what you always see it is you, looking at somebody, at something. Working in my project I have learned that if I want to become a photographer, I have to face the fact that, for me, photography is the exciting reconstruction of my life from the perspective of death. In this reconstruction, language, happiness and irony are essential parts of the landscape that I want to see from my future house, from my camera. » (Archives personnelles DC)

³³ Cet imagier épigraphique constitue aussi autant de portes ouvertes, de perspectives d'études collaboratives et collectives à venir, dans la logique d'un « partage du sensible » (Rancière, 2000). Nous nous consacrons à cette œuvre depuis plusieurs années avec l'impression de n'en avoir saisi qu'une partie et sans jamais éprouver de lassitude.

premier poème de la section (OCAO, 19). En découlent désormais deux fondamentaux d'une posture d'auteur : le masque d'un *homme sans pieds ni bras / clown et clownerie* (22), et le nomadisme, en un retour récusé comme le proclame le titre du poème « A condición de nunca más volver » (21). Pareillement, la projection dans le futur est rejetée à travers le *topos* du *vieil homme en pleurs, tel un miroir dans lequel la voix à la première personne n'aimerait pas se regarder* (24) ; même si en définitive « vivimos o transitamos entre dos muertas : la que nos aguarda en el futuro y la del pasado que es "aquello habido y muerto" (Kilómetro 22, OCAO, 49) » (Irizarry, 1977). Le titre de la deuxième section « Yo estoy aquí por amor » coordonne les causes biographiques du départ pour New York de l'auteur réel avec le lieu d'écriture poétique de l'auteur textuel, le lieu poématique instaurant un espace de *reconnaissance* paradoxale, *inutile*, avec *les traits d'un animal commun*, doté d'une *sagesse* de l'ignorance toute corporelle (OCAO, 37). L'épigraphe de l'auteur lui-même envisage le parcours de vie comme une succession de *ponts, construits jusqu'à la mort*, inutiles si la traversée se fait en solitaire (35). En affirmant que « en estos versos Cañas proyecta la experiencia propia a otros planos donde no nos parece confesión directa sino vivencia objetivada », Estelle Irizarry semble le rapprocher de l'esthétique *novísima*, non dépourvue d'une touche culturaliste lorsqu'elle évoque que « otro modo de alejar y universalizar lo personal es a través de la alusión artística », tout en reconnaissant une « poesía más espontánea que meditada, surgida de vivencias que producen destellos poéticos »³⁴. La troisième section « Al borde de la luz quemada » révèle la fragilité du lieu de cet *ethos* qui nous installait auparavant dans le séjour (*estoy aquí*) de la première personne comme force aimante (« Puedo amar » affirme le dernier poème, OCAO, 52-53). Poétique en échec et de la blessure, la voix poétise la condition existentielle d'un homme contemporain sans ailes (« Vuelo imposible », 59). Si nous devons faire résonner le silence ontologique du dernier poème « Límites » — « Y sólo supe decirme / estas pocas palabras: / nada, herida, ser... » (73) — avec certaines voix *novísimas*, la dissonance cinesthésique du titre du recueil, évoquant une essence liquide (*orina*) à la sensorialité irritante et puante, le rapprocherait essentiellement d'une esthétique panérienne, comme l'ont signalé certains critiques.

La caverna de Lot (CL, 1981) est en réalité déjà présent au sein d'un recueil publié l'année précédente, en 1980, à Mexico par les éditions de la UNAM : *El ave sorda y otros poemas* (AB). Dans ce dernier, *el ave* s'orthographe AB, soulignant éventuellement la prééminence de la dimension métapoétique d'un corps poétique qui se retourne sur lui-

³⁴ Dans sa recension, Rosario Hiriart affirme davantage une poésie de la médiation (*Insula*, 1977).

même, mouvement incestueux de la voix sur le corps poétique parallèle à l'inceste du « fils dans le père » (Zaya, 1981) : « doble incesto : el del hijo, el del poeta ». La figure de l'oiseau, signe mallarméen par antonomase, gagne en incarnation dans la publication de 1981 par une unification de l'ancienne section « El ave sorda ». Celle-ci est présentée ici en un seul poème, au sein d'une section *intermède* salutaire, qui sans doute négocie une sortie possible de l'espace clos de la caverne, motif mis en avant dans la publication de 1981 par la place donnée dès le titre du recueil à la figure mythique de Lot. Cet *intermède* faussement musical, puisque retentissant dans un « tympan asséché » (CL, 40) et déserté par « les chants » (CL, 43), ne s'interpose qu'au trois quarts du recueil, et non en son milieu (*inter- / medius*). En un déséquilibre sciemment négocié, il entérine une position lyrique recluse et étouffante, où « el AB sorda », certes devenue « ave sorda », ne s'avère être que le cygne/signe vide et vidé de son sens, porteur d'une *matière morte en lui reflétée, cette vieille chair en mutation d'absences* (CL, 43). Cette surdité trahit davantage « la orfandad poético-paterna » (Zaya, 1981), celle de « la palabra negada » (CL, 51) de la quatrième et dernière section du recueil. Ces deux recueils configurent une « réécriture de l'absence », fondée sur un regard qui « ne narre pas », ne « décrit pas » (quand la langue ne peut ni ne doit dire) (Rubio, 1981). Ils impliquent une langue poétique performative, aux « mouvements cinématographiques » et à la « dimension écologique » peu commune dans la poésie de l'époque, comme le souligne Fanny Rubio. En une esquisse pertinente de ce qui va fonder le style dé-coïncidant du poète, du transgresseur de limites, ils deviennent « une anticipation de liberté » (*id.*), tout en assumant un héritage certain de la génération Brines-Rodríguez nous dit Eguren (1981).

El fin de las razas felices (FRF) est publié en 1987 dans un moment explosif et de crise du sida comme le rappelle le poète lors d'une conférence à l'université de Grenade en novembre 2022. Ce « conjunto orgánico » (Costa, 1987 : 192) torrentiel connaît un destin plus retentissant dans la critique, considéré comme un recueil charnière dans le parcours cañesque, produit d'une « larga y profunda destilación en la ciudad », contrairement au séjour court d'autres poètes espagnols (191). Moment où le chemin bifurque, le poète s'éloigne définitivement des tendances de la poésie espagnole de l'époque, comme il en a lui-même conscience lors d'un auto-entretien avec Ricardo Blanco (son double), à New York (*in* Beltrán, 2000 : 5). Dans ce même entretien, le poète déclare être :

[...] un híbrido formado por la poesía latinoamericana y la de los Estados Unidos en general. Como consecuencia yo creo que se podría llegar a la conclusión que mi producción poética, hasta 1987, es poesía española (incluyendo algunos textos *rurales*

escritos después) y que, a partir de ese año, he escrito de una manera, con un estilo, que me acerca más a la poesía latinoamericana y la estadounidense (6).

Cet éloignement lui vaut des réactions discordantes de critiques péninsulaires qui lui reprochent un certain « prosaïsme », voire une « ingénuité » ou encore sa tonalité « grandiloquente », ainsi qu'une « rédaction négligée » (Ortega Galca, 1987) ; on lui conseille en outre de réduire « lo corruscante de sus imágenes y aquiete el ritmo de sus emulsiones vitales » (Martínez Ruiz, 1987). La dissonance, mais également la véhémence de la voix poétique, en cohérence avec la pompe d'un style quasi biblique copié à dessein, ne semblent pas être relevées³⁵. Ce n'est pas un hasard si, issue de ce recueil, une performance intitulée *Apocalipsis* voit le jour. Il n'est pas surprenant alors que ce recueil se situe à la croisée du destin artistico-poétique de Cañas et porte en lui la nature performative du langage poétique, comme par ailleurs le recueil *La Noche de Europa*, qui clôt son parcours poétique. Cette performativité coudoie une expressivité renforcée, voire une tendance expressionniste (Iglesias, 1987) à travers « la hantise d'une apocalypse imminente et l'exaltation de la vie, de la vitalité, l'attente de l'écroulement d'un édifice vermoulu et l'espoir timide de voir surgir une humanité nouvelle » (Eichenlaub, 1983 : 298). Pour Luis Moliner (1987 : 2), le poète et la parole qu'il porte suivent à la fois la voie mystique et prophétique, l'une entendue comme retour au vide originel, l'autre comme cheminement vers le quotidien pour transmettre la parole donnée. Cette parole *actualiserait une vérité* transmise non comme « histoire narrée », mais comme « histoire subie » (Moliner, 1987 : 3-4). La « catastrophe » apocalyptique au sens théâtral du terme devient révélation de la parole divine, à travers la mort, et de son silence qui rend la poésie précaire³⁶. « La palabra hecha viva muerta » est « un actor transformista » (4-5), révélant la condition subalterne de l'homme avec la volonté de porter à la fin un Christ noir.

En lugar del amor (LA, 1990) reprend en réalité les poèmes de deux recueils antérieurs à *El fin de las razas felices : Lugar, río Hudson* (LRH), publié à Tenerife en 1981, et *Los secuestrados días del amor* (SDA), publié à Mexico en 1983, auxquels s'ajoutent de

³⁵ Au contraire, Martínez Ruiz insiste, à raison en partie, sur la noirceur du paysage : « Frente al optimismo kipliniano, responde con una visión ciega; frente a la libertad de corte waltwhitmaniano, lastra su voz con los malos recuerdos, con su complejo de Edipo; frente al grito por la mecanización del hombre de Federico, Dionisio Cañas va más allá. Más allá de las razas felices, con el temor de Kierkegaard dentro, en una especie de liquidación por derribo » (1987).

³⁶ Précarité également de la voix poétique comme voix humaine, soumise à la condition mortelle et subalterne, d'où une posture poétique de dépendance qui lui fait suivre le texte sacré et sa tonalité au pied de la lettre dans certains passages, nous y reviendrons.

nouvelles compositions « rurales »³⁷. Ces deux recueils antérieurs configurent respectivement les deux premières sections du recueil de 1990, « Lugar » et « Amor », portant toutes deux les stigmates d'une réduction significative, au niveau du titre, qui les essentialise. De fait, la disparition du sous-titre « río Hudson » contribue à délocaliser la première section ; notons en outre la reprise du terme « Lugar » en titre de l'anthologie éditée en 2010 par Manuel Juliá. Il n'en reste pas moins que la pratique d'une « topographie mimétique » (Mittérand, 1980 : 194) quelque peu allégée³⁸, dans le titre ou le corps des poèmes, en une copie de fragments de l'espace réel, « proclame l'authenticité de l'aventure » (*id.*) d'une déambulation lyrique souvent nocturne « perdido por los azules bares del deseo » (LA, 17). Cette poétique de la trace topographique se double, sur l'ensemble du recueil, d'un ancrage chronographique versifié, tel « esta tarde de mayo de 1981 » (LA, 23)³⁹. Malgré ce double ancrage se dégage paradoxalement une impression de des-habitation⁴⁰, par une dé-coïncidence du je lyrique avec lui-même, en résonance avec un je rimbaldien devenu postmoderne : « Es posible que yo sea simplemente el otro / lugar que ya no habita nadie » (LA, 17). Cette des-habitation lyrique présage une tonalité (plus que d'un style) à venir, en germe dans les poèmes antérieurs à *El fin de las razas felices* et dont témoignent, en 1990, les modifications de certains titres de l'édition de 1983⁴¹. Si les poèmes de la section « Amor » ne se placent plus sous le signe d'une séquestration (*Los secuestrados días del amor*), ces changements de titres réorientent, voire radicalisent politiquement, l'interprétation d'œuvres anciennes. L'ensemble du recueil accomplit une synthèse et opère un retour sur le passé (en une *liquidation des meilleures années de [sa] vie ?*), précisément après le tournant lyrique marqué par *El fin de las razas felices*. New York et La Mancha constituent deux mondes, « semejantes a dos personajes que lentamente se van aceptando en un sentimiento de pérdida y el vacío que ésta genera » ; « confluyen y prefiguran la ética intransferible en la poesía de DC » (Galanes, 1990). Ces deux expériences vitales se

³⁷ Parallèlement, Cañas travaille à l'écriture d'une histoire de Tomelloso qui le fait séjourner longuement en Castille où il redécouvre moins la rudesse mystérieuse de cette terre aride qu'un « hédonisme occulte » — écrira-t-il dans une lettre à une certaine Carmen datée du 30/01/1990, écrite à New York —, en « cohérence avec [son] processus vital » et qui le fait se sentir en phase avec son lieu de naissance (« Querida Carmen », *Correspondencia* 9).

³⁸ Il est fait mention de Central Park, Riverside, Manhattan.

³⁹ Voir également les pages 64, 77, 83, 89 (LA).

⁴⁰ L'usage de ce néologisme vient s'opposer à un *habiter le monde en poète* heideggérien, repris par Pinson, précisément parce que le poète lui-même pointe régulièrement sa maladresse poétique ; nous développerons ce point ultérieurement.

⁴¹ « Trance de la primavera » (1983 SDA, 20) devient « Borracho y puta en la taberna del águila » (1990 LA, 37), « Evocación » (SDA, 21) : « Obrero » (LA, 39), « Agosto » (SDA, 23) : « Crimen » (LA, 61), et « Ni hacer callar su protesta » (SDA, 24) : « Puerto » (LA, 63).

réfugient dans la mémoire de l'écriture (id.), notamment dans la troisième section « Rural » où les poèmes sont des lieux de mémoire ouvrant sur une double dimension spatio-temporelle. Le titre du recueil annonçant une désertion de l'amour substitué (*en lugar de*), son éloignement apparaît logique après la puissance et radicalité apocalyptique de *El fin de las razas felices*. Les deux lieux (NY-La Mancha) participent de l'écartèlement de la voix lyrique qui devient donc un lieu frontalier, lieu déshabité par antonomase, *el otro / lugar* (LA, 17) précédemment évoqué. L'amour se raréfie, comme se rétrécit l'espace naturel, qui est espace de respiration, espace de liberté lyrique vital que le poète précurseur tente de sauvegarder en une démarche eco-poétique portée par la section « Rural ». Certes, la voix poétique se résigne au « masque de l'amour » (LA « Raro amor », 79), mais elle n'en n'est pas moins attentive aux « corps dépouillé[s] de leur voix » (LA, 27). Derrière le masque, la *personae* poématique est à l'écoute « sin escribir siempre esperando / en los labios de un obrero » (LA, 29). Si l'expression du titre du recueil, « en lugar de », semble évacuer du séjour humain cette force de liaison qu'est l'amour, l'*ethos* du poète tente de l'instaurer, non pas porté par *les grands idéaux qui lui sont étrangers*, mais en se *cramponnant à l'insignifiance de l'ordinaire*⁴², aux vrais gens⁴³, ceux qui sont dans un *obrar*, un œuvrer, fondant ainsi le substrat éthique de sa poésie ultérieure.

Dans *El Gran criminal* (GC, 1997), New York et La Mancha s'érigent tel un « lieu définitif » (Juliá, 2010 : 35), double scène vitale, entrelacée, d'une poésie comme fatalité (34), vouée à l'échec non par pessimisme mais par amour de la liberté nous explique Javier Morales. Ce dernier souligne également la transcendance éthique et esthétique rendue possible par un amenuisement de la trace biographique d'un je lyrique devenu héros de ces poèmes, dans une prose postmoderne « de riesgo expresivo » (Morales, 1998). Derrière la figure du grand 'criminel', d'une valeur poétique indéniable, affleure l'étymologie du terme, faisant resurgir le sens premier du criminel comme juge suprême. *Crimen*, *-inis*, appartient au même groupe que *cernere* (cerner) et *cribum* (crible), et a dû signifier à l'origine « ce qui sert à trier, à décider ». Puis, en passant par la langue juridique, le terme s'est spécialisé et, par métonymie, s'est appliqué à l'acte sur quoi se fondait la « décision judiciaire », « le grief, l'inculpation, l'accusation se confondant avec l'acte délictueux lui-même », et « l'action coupable perdant tout rapport avec *cernere* » (Rey, « crime », 1994 : 529). Ce n'est pas un hasard si ce titre est d'inspiration rimbaldienne, comme l'atteste une note de l'auteur lui-même (*in* Beltrán, 2000 : 8) : il renoue avec la posture du poète voyant,

⁴² Voir Cañas, *Correspondencia*, 11 : « Queridísimo Mariano » (7/02/1990 – NY).

⁴³ Le poète parlera de « la gente-gente » (53) dans le recueil *El Gran criminal*.

qui se double chez Cañas de son avatar voyeur. Ici le locuteur est tout à la fois celui qui discerne et celui qui commet l'acte délictueux. Cette prégnance des deux sens contradictoires en une même *personae* poétique contribue à une inversion et un brouillage des valeurs, par-delà le bien et le mal. Le poète ne doit-il pas vivre en non-conformité avec son temps⁴⁴ ? La première section du recueil, au titre éponyme, retranscrit l'errance nocturne newyorkaise et fait émerger des figures corollaires du grand criminel, jouant en outre sur une variation des points de vue portés par des *personnes du verbe* (Biedma, 2005) multiples, voire interchangeables. La deuxième section, « Sunset boulevard », maintient cette mutabilité du locuteur lyrique tout en opérant un zoom cinématographique sur la figure fantomatique⁴⁵ de William Holden, « dios borracho » (GC, 45). Le schème de l'errance se poursuit, mais à travers l'*urbs* hollywoodienne, microcosme symptomatique d'un cliché étatsunien. Ce long poème élégiaque et narratif ménage une sorte d'intermède, inversant les couleurs typographiques. La page noire souligne le caractère élégiaque (Holea, 1999), mais opère surtout un rapprochement du support livresque et du substrat cinématographique, écran noir ou sorte de chambre noire photographique où viendrait se révéler l'écriture blanche. Le titre toponymique correspond au titre du film, traduit par *Boulevard du crépuscule* (1950), de Billy Wilder. Appartenant à la catégorie des films noirs, sous-catégorie des films criminels, il met en scène William Holden dans le rôle de Joe Gillis, scénariste malchanceux, le personnage et la personne biographique coïncidant. Souvenons-nous du plan en plongée du générique de *Sunset Boulevard* sur la bordure du trottoir peint en noir, avec le titre du film inscrit en caractères majuscules d'imprimerie blancs. La séquence présage d'une chute, dont la narration est lancée par un travelling arrière, puis avant, dans les premières secondes du film, mouvement de balayage du sol troublant que le poème assimile : « Una misma espiral de semáforos y ventiladores nos arrastra a todos, William Holden » (GC, 39). La troisième section, « Cisne y cerdo », se compose de huit poèmes :

[...] el yo poético transita por otros espacios ya alejados del rumor y clamor de la gran urbe: espacios también definidos por esa búsqueda intensa, por ese afán de vivir con saciedad el momento: «más vale morir a tiempo que vivir muriendo» (GC, 65). La isla aquí ya es otra, y al «humano ardor» se unen ahora ritmos de la naturaleza, animales, otros paisajes naturales y citadinos, como el bar en Madrid, el puerto de Veracruz (Schnabel, in Beltrán, 2000: 21; c'est nous qui soulignons).

⁴⁴ Emma Rodríguez relève ces propos du poète dans son article « El poeta no debe acomodarse », paru dans *El Mundo*, 30/11/1997.

⁴⁵ « Firmaste un contrato con apellido ajeno, William Holden, ese nombre que sería para ti el nombre de un fantasma » (GC, 42).

La prégnance de l'écopoétique dans l'*ethos* urbain préfigure une poétique du retrait, à travers l'image de la « casa de piedra » et de « la hoguera » (« Cabeza de lobo », GC, 68), en un retour au lieu d'origine (Schnabel, 2000 : 22), qui sera mis en scène dans les vidéopoèmes notamment avec la présence du *bombo*⁴⁶. Le dernier poème, « Cabeza de lobo » et l'évanouissement du grand criminel « con su cabeza de lobo, con su poema » (GC, 69), augure-t-il du renoncement de Cañas à la poésie, ou du moins au poème, annoncé dans un article de *Fronterad* (Cañas, 2016) ?

Le recueil suivant, publié en 2002 et intitulé *Corazón de perro* (CP), s'inscrit dans la même veine « électrifiante » (Alas, 2002) que le précédent. Les deux se retrouvent en outre fusionnés⁴⁷ dans le recueil *En caso de incendio* (CI, 2005), l'année du retour définitif de Cañas à Tomelloso. Malgré une écriture antérieure, dans le dernier poème de *El Gran Criminal*, « Cabeza de lobo », l'image de la « humareda », suite à une sorte d'autodafé, suscite une relecture *a posteriori*, en une prémonition des événements de 2001, qui ont conditionné ce retour et que le terme « incendio » du recueil de 2005 remémore. Un poème inédit ouvre *En caso de incendio*, « Hondonada », précédant la série de poèmes issue de *El Gran Criminal*. Il entre en résonance avec « Cabeza de lobo » et la disparition annoncée du grand criminel et de sa tête de loup, à savoir son poème, comme trophée (sans vie). « Hondonada » ménage un espace vide, celui d'une langue « hondonada / donde duerme / el salvaje rumor / de los poetas / que vendrán. » (CI, 5). Si les poèmes ne sont plus, la poésie, « el salvaje⁴⁸ rumor de los poetas » surgira des profondeurs de ce ravin que constitue la « hondanada », dans le creux de la terre, terme à double acception, également traduisible par « clairière », en une illumination poétique à venir, autre forme possible de l'incendie. Un poème sert de transition entre les deux recueils fusionnés en 2005. Il subit un changement de titre passant de « Epitafio para leer un libro » (CP, 9) à « Encrucijada » (CI, 40) : « En Manhattan amé a un vagabundo. En Tomelloso una idea platónica me hizo beber vino hasta el amanecer ». Si la croisée des chemins ouvre le paysage d'un réveil migraineux, empli du désenchantement des « mots inutiles », de la désillusion et l'amertume *a priori* d'« une amère gorgée », ce croisement constitue également le lieu du locuteur lyrique au *cœur de chien*, en une posture de chien errant significative d'une poétique nomade. « Esta encrucijada », « este lugar », que le déictique rattache au je poétique, est certes le lieu du

⁴⁶ Manuel Juliá insiste sur ce « refugio rural, casa de piedra en forma de cúpula » (2010, 35).

⁴⁷ L'ensemble des poèmes des deux recueils, ainsi que les poèmes inédits, s'enchaînent sans distinction, en une fusion totale des deux œuvres.

⁴⁸ La langue sauvage fait écho à la poétique de Cioran, écrivain et philosophe qui nous accompagne, dans les parenthèses de certains sous-titres, tout au long du recueil.

poème, mais s'érige dans l'isolement d'une « île, un espace creux », puisque la voix résonne « dans l'obscurité », en écho aux « tambours africains » et en l'absence de la deuxième personne (« tú no estabas »), dans un dialogue impossible. « Vide » où sont déposés « quelques mots », le poème conserve de son ancien titre (« epitafio ») sa fonction de signe-tombeau mallarméen. Toutefois, de manière plus générale, les poèmes s'avèrent être le lieu de rencontres palimpsestes, sortes de rendez-vous manqués, car en décalage spatio-temporel, où la voix du poète se promène certes avec Cioran, fantôme qui apparaît dans les sous-titres entre parenthèses du recueil, mais aussi avec d'autres grandes voix de la poésie française, nord-américaine et latino-américaine comme le rapporte la critique. Le poète-escargot, cet « humano caracol » (CP, 44 et CI, 52) a pris le temps, dans sa lente cadence, d'assimiler et digérer ces fantômes. Ce partage des mots ne constitue pas une intertextualité pesante, mais des « flors del fum » (Castillo, 2002), nous dit un critique relevant ce cosmopolitisme littéraire. « La flor del humo » est justement le texte où le poète prend la mesure de ces petits riens du quotidien, en une écopoétique persistante et sincère qui assume une écriture de « paroles oubliables » (CI, 68).

Nous nous autorisons un léger écart dans la chronologie des recueils, pour intercaler une sorte de recueil-biopic : *La Balada del hombremujer* (BHM), publié en 2008 et relatant la vie et mort d'un saxophoniste, dont on découvre qu'il était une femme à sa mort. Si, d'après Manuel Julia, ce recueil ne comporte aucun point commun avec les recueils précédents (Julia, 2010, 37), il nous semble cependant prolonger à travers la vie de l'artiste de jazz Billy Tipton (1914-1989) la question de l'identité genrée et de la sexualité abordée explicitement dans les poèmes « La Mujer barbuda » et « Retrato del poeta como mujer preñada » du recueil *Corazón de perro*. Il renoue ici avec le geste de zoom cinématographique activé dans le poème « Sunset Boulevard » (GC). De plus, en un prolongement et une extension des interrogations qui se font jour dans les deux derniers poèmes cités de *Corazón de perro*, il nous plonge au « cœur » d'une intimité humaine « invertie » (Zid, 2023) et nous fait entendre une « música prestada » (BHM, 24). *Balada del hombremujer*, dédié à l'un des représentants de la littérature gay espagnole décédé en 2008, Leopoldo Alas, s'annonce en quatrième de couverture comme une épopée et contre-épopée. Dans le paratexte introducteur (BHM, 5), le poète explicite le long cheminement de son œuvre, depuis l'article de presse de 1989 à la biographie de 1998. Le point de départ s'apparente donc à un fait divers, à savoir ce qui diverge dans le quotidien et fait écart avec la norme, relégué dans une rubrique journalistique de moindre importance, la nécrologie. Cañas le transforme en poème narratif où le locuteur poétique, en première personne du singulier ou pluriel, entre en dialogue avec

Billy/Dorothy en un jeu de masques enchâssés. Cette narrativité tisse un fil entre des formes poématiques brèves, typographiquement centrées sans alignement, sorte d'entre-deux féminin/masculin. L'ensemble se dessine au passé avec des incursions dans le présent de nos sociétés, celui de la voix énonciatrice, et celui de la mort au « masque de cristal » (9) ; autant de scènes spatio-temporelles qui révèlent l'essence théâtrale d'une vie faite *d'invention ou de trahison* (39) que la mort régit, en un rôle de quasi *deus ex máquina* : « tú fuiste tú en cada uno de tus actos [...] finalmente la Muerte te quitó la máscara (39 et 58).

Y empezó a no hablar (YENH) est aussi publié en 2008, dédié à deux défunts essentiels dans la trajectoire vitale et poétique de Cañas, à savoir José Olivio Jiménez et Patricia Gadea. Inauguré par la une du *New York Times* du 12 septembre 2001, il n'est point teinté de nostalgie⁴⁹ mais écrit dans la présence de l'absence, tel ce « quelque chose [qui] pourrait dans le cœur de la fourmi » (YENH, 64), explicite-t-il dans son dernier poème, long dialogue de l'absurde aux résonances beckettiennes. Cette mort que Dionisio Cañas appréhende de manière tragi-comique pose bien un inconvénient majeur, à savoir « que uno ya no puede follar con los otros esqueletos » (11). Le recueil n'est pas une fin, mais bien le commencement d'un cheminement à travers le silence ; en attestent le titre et les derniers vers du recueil : « Sigamos caminando / aunque sea sin palabras » (72), en une prémonition renouvelée d'un possible arrêt de la poésie annoncé dans *Fronterad* en 2016. Le regard porté sur son long séjour new yorkais — le terme séjour étant le plus approprié aux différentes demeures du poète nomade — se fait depuis son nouveau lieu d'habitation, à savoir Tomelloso, et plus précisément son *bombo*, en une horizontalité paysagère retrouvée. Ce changement de vie, en un départ de New York « programmé en lui » (Hilario, 2008) induit bien un changement d'écriture (García, 2007). Or, malgré un retour au support livresque, ce recueil porte les traces de ses expérimentations poétiques, évidentes dans le recueil précédent (VP, 2007), par sa polymétrie, polychromie, et ses jeux typographiques (Palacios, 2008). Palacios pointe aussi la mise à profit de l'environnement technologique par les formes poétiques ou le recours aux caractères spéciaux tels des codes, qui participent d'un processus d'intensification du langage articulé.

Le biographe retrace les détails du changement d'horizon du poète, conséquence des attentats du 11 septembre⁵⁰ et de son retour en Europe. Le recueil *Los libros suicidas*

⁴⁹ Voir l'interview, intitulée « Dionisio Cañas revisita Nueva York en unos poemas de dolor y júbilo », que le poète accorde au correspondant du journal *El Mundo* à New York, lors d'un séjour temporaire (Fresneda, 2008).

⁵⁰ Plaza Chillón explique que « Dionisio Cañas elige *Las torres del silencio* como título del primer libro, y lo asocia como "torres de muerte" en un símil contemporáneo con la destrucción del World Trade Center

(*Horizonte árabe*) (LS) en est le fruit publié en 2015 chez Hiperión. Tout en charriant les *blessures suppurantes des souvenirs de La Mancha et New York* (Plaza Chillón, 2016 : 197), ce nouvel horizon ouvre les territoires d'Égypte, de Syrie, d'Irak, d'Iran, de Turquie, de Palestine, ou d'Algérie, en une voix et un regard précaires⁵¹ qui creusent leur résonance suicide mais tenace dans l'anaphorique « el libro » du dernier poème, éponyme du recueil (LS, 63). *L'horizon arabe* est le poème qui ouvre le recueil sous le signe d'un amour charnel pour une langue que le poète étudie⁵². Nous nous situons aux antipodes d'une posture orientaliste, de cet *Orient créé par l'Occident* (Said, 2003)⁵³. Dans les notes, l'auteur insiste sur son *immersion intense dans le monde islamique*, et l'Égypte en l'occurrence n'apparaît pas comme « un lugar exótico » (LS, 67). La vingtaine de pages de « Notes de l'auteur » contribue à ancrer l'ouvrage dans le réel en revenant sur « le processus » (65) d'écriture par sections et poèmes. La structure du livre suit une logique de parcours : une poétique (7), puis un prologue (9) et une épitaphe (63) — au sens littéraire et mortuaire à la fois — qui reprennent les titres du recueil, enfin quatre livres pluriels nés aussi de sa fréquentation de *la gente del Libro* (64). Le premier livre (« Las Torres del silencio ») construit les fondations des tours, au sens architectural, solides et horizontalisées⁵⁴ (67), avant la « convulsion généralisée » du second livre « Primavera árabe » où la symbolique ambiguë du corbeau laisse présager le troisième livre « Invierno en el corazón », en une rumeur politique sourde, livre porteur également d'une frustration amoureuse et d'un retentissement non moins métapoétique et métaphysique. Le livre de l'amitié clôt le voyage à travers un Orient détruit :

una tierra cruzada de llagas que otea un horizonte abatido por la indiferencia de un mundo que no es capaz de reconocer sus propios errores. En esencia este accidentado paseo, no es sino una metáfora de la desesperada búsqueda de la propia existencia. El poeta indaga en un verosímil viaje interior sin tener la certeza de si encontrará o no un acertado final, porque según sentencia parte del epitafio con el que finaliza el libro: "Todo está dicho". (Plaza Chillón, 2016 : 200)

neoyorquino el 11 de septiembre de 2001. Las Torres Gemelas de Nueva York son transformadas por el poeta en modernas "torres de silencio" materializadas en los fragmentos de la prosa más conmovedora contenida en la totalidad del poemario. » (2016 : 198)

⁵¹ Terme que nous approfondirons dans notre étude emboîtant le pas des analyses de Jérôme Thélot (1997).

⁵² Escuela de Traductores de Toledo, Casa Árabe de Madrid, professeur particulier à Tomelloso, École au Caire (Palacios, 177). Le recueil fut en outre traduit en arabe par Ali Menufi, traduction dont le fils projette une publication.

⁵³ Cañas lit très tôt cet ouvrage publié aux États-Unis en 1978.

⁵⁴ Le poète explique le processus d'écriture en vers transformés en poèmes en prose, inspiré de « Espacio » de Juan Ramón Jiménez (LS, 67).

La noche de Europa (NE, 2018) se conçoit comme une « œuvre polygénérique » (Laguian, 2021 : 1). Claudie Terrasson interroge très justement l'hybridité formelle au prisme de l'urgence scripturale :

Conviene entonces preguntarse si la hibridez formal constituye una forma de respuesta sin duda contundente ante la urgencia; o si es también síntoma de una situación de escritura presa de la urgencia, síntoma entonces de las circunstancias empíricas que fueron las del mismo autor en el momento de la creación. O sea que el libro manifestaría por su heterogeneidad en la composición, en la discursividad, en lo estético, lo que fueron las circunstancias y condiciones de posibilidad de escritura que vivió el propio Dionisio Cañas. (Terrasson, 2020 : 3)

Le poète tisse une « trame testamentaire » qui fait du recueil « un épitome de son œuvre lyrique » et le « point final d'un voyage homérique » (Plaza Chillón, 2018). L'esthétique documentaire prend ici toute sa place et documente un « extenso poema » (NE, 35) fragmenté en trois nuits, « La Noche de Europa » (NE, 9), « La Noche del Mundo » (NE, 52) et « La Noche de los Tiempos » (NE, 62). Le schème de la nuit, orienté par les trois épigraphes liminaires (Zambrano, Cañas et Heidegger, NE, 7), produit « un efecto de ampliación (de un continente, al universo, a la Historia) y un efecto de desplazamiento (del espacio al tiempo) » (Terrasson, 2020 : 4), et de ce fait étend le dynamisme de sa négativité. Dans ce sens, la négativité cañesque « met en cause l'idéologie (l'artifice) du principe d'identité (les choses sont comme elles sont) » (Heyndels, 1985 : 11), s'affirmant « contre "ce qui est", l'ordre des choses et le système même de cet ordre, mais sans qu'on en puisse déduire le remplacement par un "autre" système » (12) ; à ce titre, l'épigraphe de Cañas suit cette logique, à savoir pas de changement possible par la poésie. Cependant, cette négativité ne demeure pas stérile ; « elle ne représente pas l'opposition radicale et irréductible à une certaine forme de positivité (ce qui est, l'ordre absolu, la vérité unique, la maîtrise) ». Elle peut être envisagée comme « tension, élan vers, non pas paradoxe, mais bien discordance » (Gagnon, 2011 : 39), définie comme « le mouvement même de la matière hétérogène » (Kristeva, 1974 : 101), au sein de laquelle se ménagent « pequeñas irisaciones para la esperanza » (Plaza Chillón, 2018). Devenant une cohérence opératoire et signifiante, elle organise des formes de « rupture, transformation et liberté » (Kristeva, 1974 : 117), déterminant certes un sujet en manque mais « sujet-désir » (121) insatiable néanmoins ; sans reposer toutefois sur « un dépouillement extrême » (Gagnon, 2011 : 40), ce sujet déploie une logorrhée vertigineuse et excessive qui déborde le cadre à proprement parler du recueil, et ouvre les huit portes d'une poésie et d'une réalité numérisées en CD.

Nous parachevons notre présentation du corpus primaire avec deux recueils intermédiaires mis en suspens précédemment, un recueil illustré et un recueil fantôme qui arpente les rues du monde depuis 2002, précisément à la recherche des *cadavres pleins de monde* (Vallejo, 2015 : 291), pourrions-nous dire en pluralisant et déterritorialisant les paroles de Vallejo à l'ère du « poubelloène » (Monsaingeon, 2017).

Videopoemas 2002-2006 (VP) est publié sous forme de DVD en 2007. Le corps poétique devient corps en transition qui d'une certaine façon « se désidentifie », pourrions-nous dire en reprenant la terminologie de Preciado (2022). À certains égards, certaines pièces se trouvent, pour la personne lectrice-spectatrice, dans une situation d'irrésolution, d'énigme face à la catégorie poésie. Art poétique ou art vidéo, nous nous trouvons dans l'obligation, pour maintenir une réception ouverte, d'accepter une neutralisation (*neuter* signifiant à l'origine ni l'un, ni l'autre) des genres, d'éviter une pensée de système, tant leur mise en œuvre se disjoint parfois de certaines définitions du genre⁵⁵. Dans la présentation de l'auteur, le concept de réalisme est décliné sous tous ces aspects, *realismo abstracto*, *realismo intelectual*, *realismo irónico*, *realismo informativo* (VP, 30), marquant une volonté d'ancrage dans le réel ou nous faudrait-il dire dans le concret, au sens artistique du terme, puisque l'héritage du concrétisme poétique d'origine brésilienne surgit à certains moments. En effet, depuis les formes les plus expérimentales et théoriques⁵⁶ qui ne sont pas dépourvues d'humour ou d'ironie, aux formes les plus « banales », les réalités de la poésie et du réel sont saisies, documentées, métaphorisées, discutées, mises en performance, ébranlées, abstraites. Le vidéopoète redonne un souffle à des captations du quotidien, à des formes de vie non canoniquement artistiques, mais dont la banalité ressurgit d'un point de vue étymologique. *Bannalis* est un « terme de féodalité qualifiant une personne soumise au droit d'usage fixé par le seigneur et une chose appartenant à une circonscription seigneuriale » (Rey, 1994 : 173). Le banal étant communément dévalorisé précisément par « sa mise à disposition de tout le monde », « sans originalité, sans personnalité, à force d'être utilisé, vécu, regardé » (*id.*). Le banal devient dans ces vidéopoèmes une force subversive en un renversement des rapports de force, remettant au centre des regards et écoutes une humanité subalterne ainsi que du vivant et une matérialité invisibilisés. Les captations de ce réel ne sont pas

⁵⁵ Que l'on rappelle par exemple le manifeste de Tom Konyves (2011). Sachant que, dans le fascicule qui accompagne l'édition des vidéopoèmes, le poète prend soin de situer lui-même sa production dans toute une histoire des arts visuels, partant des temps premiers du cinéma.

⁵⁶ Le poète insiste, dans le fascicule du recueil, sur le caractère exploratoire de ces compositions : « exploran la relación palabra (hablada y escrita), sonido e imagen desde varias perspectivas pero siempre teniendo en cuenta un factor principal, el del ritmo » (Cañas, VP, 30).

uniquement le fruit d'une créativité individuelle, mais le fruit d'une création démultipliée, brouillant davantage l'origine de l'énonciation, du regard, de l'ouïe. Les quarante pièces subissent l'intervention d'un montage parfois partagé avec un tiers et qui questionne une réalité elle-même saisie en voyage, entre La Mancha et New York. Comme le souligne Céline Pegorari, il y a un lien originel, métaphorique, entre poésie et voyage « tant il est vrai que le déplacement est la figure fondatrice de l'un et de l'autre. Transport du propre au figuré, du concret et de l'abstrait, telle est la métaphore développant ainsi la célèbre citation de Michel de Certeau pour qui « la poésie transporte comme le voyage déplace »⁵⁷ » (2018) La critique reprend en outre les notes finales de *Los libros suicidas* où le poète réaffirmait que l'essence même de la poésie était le voyage, la poésie transcendant le réel par la métaphore (LS, 88). Le mélange et transport des esthétiques met en contact « que cela soit au sein de métaphores ou non, des termes contraires ou appartenant à des domaines, des registres, des lieux ou des temps fort éloignés, créant ainsi une tension au sein de ses compositions qui oblige le lecteur à rompre avec toute lecture logocentrique, laissant ainsi place à l'émotion » (Pegorari, 2018), mais également à la perplexité, tant la personne réceptrice se trouve parfois interloquée face à ce « principio vital de la materia⁵⁸ », sans filtre, auquel nous sommes peu habitués.

Le deuxième recueil intermédial n'est autre qu'*Economía. Fragmentos de un poema realmente surrealista* dont l'édition en papier journal prise en compte date de juin 2022, en plus de celle de 2017 accessible en ligne. L'œuvre est composée de poèmes-collage à partir des titres découpés dans la presse économique à l'été 2003. S'en suit un montage des collages en vis-à-vis de photos de personnes de la classe ouvrière « para contrastar la macroeconomía de los periódicos con las fotos de personas que vivían de la microeconomía : camareros, taxistas, campesinos, etc. » (Cañas, mai 2022). Le commentaire que le poète insère sur la dernière page du journal en mai 2022 aide à comprendre, plus qu'une intentionnalité première, les résultats d'une expérimentation : « Me pareció fascinante constatar que lo poético a veces consiste en un diálogo interactivo entre las imágenes de la vida real y la meta-realidad que nos ofrece la prensa a través de sus titulares ». L'idée de l'unicité de l'œuvre, « un poema », couplée à celle du fragment, est fondamentale et nous rappelle en partie le fonctionnement des *Fragments d'un discours amoureux*, mais pris à contre-pied étant donné le sujet traité et parce qu'il ne s'agit pas d'un « dis-cours » qui court

⁵⁷ Pegorari cite ici les propos de Franck Lestrignant en conclusion du volume *Poésie et voyage. De l'énoncé viatique à l'énoncé poétique* (Limon-Chipon, 2002 : 309).

⁵⁸ Terminologie empruntée à Joseph Beuys comme le rappelle Cañas dans le fascicule (VP).

de ça et là (Barthes, 1977 : 7) mais d'un poème, un *poiein*, d'un 'faire' antithétique, qui défait dans son faire (réel et surréel à la fois). « Pour composer ce [non] sujet [économique], on a "monté" des morceaux d'origine [non] diverse » (12), dirons-nous en détournant certains propos de Barthes, puisqu'en effet la composition tire les textes de formes d'anti-discours de la presse économique auquel le poète a coupé les jambes pour empêcher sa course (ou du moins le tenter), d'une certaine manière. Le discours ne court pas sur la page, il est collé par bribes et confronté à l'économie parallèle des photos de ceux qui précisément ne discutent pas et nous regardent. Dans « Comment est fait ce livre », Barthes explique sa méthode qui pourrait éclairer aussi, sous la forme d'un reflet inversé, la mise en scène d'*Economía* :

Tout est parti de ce principe : qu'il ne fallait pas réduire l'amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu'il y a dans sa voix d'inactuel, c'est-à-dire d'intraitable. De là le choix d'une méthode « dramatique », qui renonce aux exemples et repose sur la seule action d'un langage premier (pas de métalangage). On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, et l'on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le je, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse. C'est un portrait, si l'on veut, qui est proposé ; mais ce portrait n'est pas psychologique ; il est structural : il donne à lire une place de parole : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureuxment, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas. (1977 : 7)

Paradoxe des gros titres qui formaient l'actualité économique 'traitée' en 2003 : si on regarde la presse actuelle, on peut constater une absence de variation au niveau du fond et de la forme, ce qui rend le 'symptôme' « intraitable » (dans le sens journalistique et médical du terme) du fait de sa surréalité (non de son irréalité mais d'une réalité en excès qui est devenue consubstantielle de *l'homo œconomicus*). Le poète signale en outre, à la fin de son propos de mai 2022, le danger suicidaire qui guette le travailleur et la nature, par l'augmentation de l'écart entre les riches et les pauvres : « La grieta que separa la clase obrera y la de los más ricos, es un abismo llamado clase media⁵⁹; una especie en vías de desaparición, como tantas otras especies de la fauna y la flora de nuestro planeta. ¡El ecosuicidio es doble: en la vida laboral y en la naturaleza! » La perspective d'une dimension « dramatique », dramaturgique, sans commentaire ni « analyse », de ces poèmes nous intéresse également : dans sa mise en scène, le poète sort ces mots de la « méta-réalité » à laquelle ils appartiennent pour dévoiler, sur scène, le creux des propos. Défaits du discours

⁵⁹ Son observation de la disparition de la classe moyenne qui bascule dans la pauvreté se fait à l'échelle planétaire et non pas euro-centrée, quoique son diagnostic sur l'Europe relève également de l'« ecomuerte » (NE, 11).

qui les lient, ces titres tombent : la « simulation » de leur mise en scène révèle précisément leur nature véritable à savoir de n'être que « simulation » manipulatrice du réel, non énonciation qui se confronte au « portrait » authentique et concret des photos, ces « je » qui n'énoncent pas ou du moins qui énoncent des silences très parlants. La non « parole » des gros titres *parle en elle-même* économiquement, et non pas amoureuxment. Ce n'est donc pas une parole intérieure, mais parole de l'en-dehors, qui tourne en rond comme les vautours. Elle se situe bien *face à l'autre qui ne parle pas, l'objet détesté ou trop aimé* par un macro système avide, qui dévore la parole inaudible des personnes photographiées : non regardées comme des objets, elles deviennent sujets, le temps d'un combat poétique, d'un « coup de poing dur des boules de neige que donne la Beauté⁶⁰, vite, au cœur, en passant » (Jean Cocteau, cité par Caminade, 1970 : 11).

Fragmentos de Nueva York (FNY) connaît plusieurs éditions gratuites. Nous présentons ici l'édition bilingue, « no venal, firmada y numerada » (Tomelloso mai 2022), fruit d'une amitié avec le traducteur Orlando José Hernández. Composé de 29 textes, elle reproduit l'introduction de l'*alter ego* du poète, Ricardo Blanco, qui recontextualise la (sa) vie de Cañas dans le New York des années 80⁶¹ : l'appartement d'un vieil écrivain allemand lubrique dans le West Village de Manhattan, près des quais de l'Hudson, des « tugurios gays más famosos de aquellos años » (FNY, 5) ; sa vie académique parallèle à sa vie nocturne ; l'échec de son écriture romanesque sur le bar McCarthy's mais la survie de cette expérience newyorkaise dans d'autres recueils ou sous forme de fragments « réflexifs et intimes » cumulés dans « la caja de los fragmentos », à la marge des *topos* sur la Grande Pomme (6), expression d'un « amour fatal » d'une ville vue de l'« intérieur » (7). Le traducteur et ami, dans un article de la revue *Monograma*, perçoit ces « aforismos o adagios » (Hernández, 2019 : 97) comme « un buen antidoto contra los mitos publicitarios y las distorsiones culturales que rodean lo que considera la visión *epidérmica* que ha prevalecido de esa ciudad en la poesía de lengua española » (95). D'une vision de la ville moderne on passe à une *esthétique de la poubelle* (FNY, 29) fondée sur une « pensée écologique » (Hernández, 2019 : 98). D'un point de vue esthétique, Hernández combine, dans son interprétation, la « plasticité » (99) de l'aphorisme et la dimension philosophique du fragment dans la tradition occidentale⁶² dont il dit :

⁶⁰ Beauté toujours duelle chez Cañas, celle du cygne et du porc.

⁶¹ Bien que les textes datent pour l'essentiel de ses dernières années dans la ville, l'écriture charrie l'*expérience* et la *quête* poétique des trois décennies (Hernández, 2019 : 98).

⁶² Le critique évoque également l'influence plus contemporaine de John Ashbery et José Lezama Lima chez Cañas.

Hay también una suposición filosófica que está implícita en la estética de lo fragmentario. El fragmento enuncia la parcialidad de la experiencia o de la expresión. Este sería como un desprendimiento o una porción quebrada, que, aunque en términos semánticos produzca una parcela autosuficiente, corresponde a una poética de la incompletez, pues supone la imposibilidad de abarcar el todo. Dicho de otro modo, es producto de una conciencia de la parcialidad. (99)

La fragmentation relève d'une stratégie « nouvelle » de la « relation et de la révélation » (102) poétiques, qui s'articulent à la révélation au sens photographique du terme (Monjour, 2017) comme en témoignent les quelques prises de vue du poète-photographe, parsemées dans l'édition de 2022. Un plan du métro de 1986 et un fragment de plan ancien de New York centrée sur le poumon de la ville, Central Park, sont aussi inclus.

La « mystique du déchet » énoncée dans ces *Fragments* (FNY, 30) va de pair avec l'action poétique du *Gran Poema de Nadie* menée dans différentes villes du monde entre 2002 et 2012, puis reprise lors du voyage à Lesbos dans un camp de réfugiés en janvier 2016. L'action poétique est pensée en trois étapes : le ramassage des déchets, la composition d'un texte collectif en une sorte d'intervention performative sur « ce qui est déjà écrit » (GPN, 9) et un recyclage créatif, puis l'exposition de la banderole dans l'espace public : « Durante su elaboración se produce una interacción social entre los participantes y la gente de la calle, entre los mismos actuantes, entre el lenguaje escrito e inscrito en el escenario urbano y el habla » (GPN, 3), nous rappelle le poète sur le site internet dédié au projet⁶³. Cette création poétique ne se restreint plus à l'espace somme toute intime de la page et déborde sur ces territoires habités, traversés par d'autres. En outre, le poète précise dans sa documentation d'un 'œuvrer' :

El Gran Poema de Nadie es el suicidio del autor, éste se sacrifica en las palabras encontradas en la basura por "los otros", esa fue la intención desde un principio: dejar que las palabras asesinaran al "autor" para que de sus cenizas surgiera el poema de "los otros", para que de su muerte entre las palabras encontradas en la basura, "los otros" crearan El Gran Poema de Nadie, el poema de todos. (GPN, 2)

Dès les premières expériences, le poète note la nécessité d'archiver la création, de la documenter par la photographie ou la vidéo, travail parallèle à l'élaboration en trois étapes. Sachant que cet aspect doit aussi être pris en charge par les participants, partie prenante des traces de leur faire. Le temps d'échanges, de récitation ou de chant du grand poème s'avère aussi une étape finale importante. « Esta dimensión social es tan relevante como el carácter

⁶³ <https://www.elgranpoemadenadie.com/>

littéraire de la action poétique y su relación con la imagen (imágenes encontradas que también se adhieren al texto) y con la documentación fotográfica y de vídeo que se realiza paralelamente » (GPN, 3). Ces œuvres collectives éphémères ne sont pas toutes conservées. Des traces documentaires (Castro, 2018 : 372) sont archivées sur la chaîne Youtube du poète et sur le site spécialement dédié qui met à disposition un document pdf de 74 pages (GPN, 2013) ; ce dernier contient une histoire générale de toute une tradition de poésie participative, la gestation du projet et un retour d'expérience par ville, ainsi que la transcription de certains poèmes. De nombreux articles de presse se sont fait l'écho de cette action poétique, sociale et écologique qui se développe à présent sans son créateur, de manière virale, notamment dans quelques lycées français⁶⁴.

La traversée du corpus primaire et les sentiers ouverts sur un corpus secondaire polymorphe nous permettront d'appréhender en quoi la poésie caïnesque se construit en partie sur une « décoïncidence » et non pas tant sous le signe de la « rupture », du « coup d'éclat » (Jullien, 2017 : 15) comme ses homologues générationnels de la péninsule. Elle suit une logique de la « dissidence et du décolllement, dans la continuité des processus » rendant ainsi cohérentes (Jullien, 2017 : 39) des formes de vies et d'œuvres dispersées⁶⁵. Le poète et l'œuvre vont *émerger* (*id.*) par « désadaptation » ou plutôt par « ex-aptations⁶⁶ » corpoéthique et multidirectionnelles. Paradoxalement, si *l'inclassable* (comme le qualifiait Luis Antonio de Villena) semble faire « effraction » (Jullien, 2017 : 39) dans le paysage poétique 'péninsulaire', n'est-ce pas parce qu'il se développe dans le vivant poétique qui l'entoure, parce qu'il apprend à appartenir à son environnement proche du moment et tisse des liens avec des territoires hispanophones autres, liaisons librement détendues et effilées au bénéfice de déhiscences nouvelles et ouvertes aux coïncidences fortuites qui le mèneront vers un *horizon arabe* ? Loin de vouloir se définir comme artiste-poète exceptionnel, nous verrons en quoi le poète entre « en procès de désublimation⁶⁷ » correspondant exact de la

⁶⁴ À l'heure où nous clôturons cet inédit, nous nous permettons d'insérer en note un ultime recueil visuel, de poésie plasticienne, que nous n'aurons pas pu commenter les fondements dans notre développement, quoique certains commentaires au sein de la seconde et troisième section s'y réfèrent plus ou moins indirectement. Il s'agit de *Ecocidios. Un poema envenenado (collage, foto y textos)*, édité à l'occasion de ARTSLIBRIS, en juin 2023, à Barcelone.

⁶⁵ Rappelons les propos du poète dans son essai *Un viaje hacia el país invisible* (VHPI) : « Partiendo de la base de que todos seremos olvidados, poco importa ya, pero sí es para mí consolador el saber que, consciente o inconscientemente, la dispersión de mi vida y de mi obra tiene a fin de cuentas una cierta coherencia de la cual yo no me había percatado hasta ahora. » (Cañas, 2018 : 38)

⁶⁶ Le terme est emprunté à la paléo-anthropologie : « sortie de l'adaptation précédente à partir de laquelle de nouvelles potentialités peuvent voir le jour et s'essayer » (Jullien, 2017 : 38).

⁶⁷ La dualité du phénix et du porc en témoigne.

désacralisation des signes ostentatoires du pouvoir, de la sécularisation de la loi », en quoi il participe de cette « culture de *l'homo aequalis* » en une « poésie faite [...] par tous, non par un », « travail de destitution des hauteurs et majestés [...], tous les sujets sont mis sur le même plan », démarche qui réactualise une *praxis* dadaïste⁶⁸ (Lipovetsky, 1983 : 101). En ce sens, le poète et l'œuvre se meuvent dans une « zone critique » (Haraway, 2020) hétérogène et dynamique, nulle part et partout à la fois, territoire ex-istentiel vivant (et donc mortel à la fois, la mort étant la compagne discrète tout au long du chemin), ouvert à l'intempérie des enjeux éthiques et politiques de notre contemporanéité.

Face à cette zone critique, nos propres positionnements de lectrices et lecteurs devront faire preuve de souplesse. Notre démarche tient à la fois d'une posture critique d'enracinement merleau-pontien dans le texte poétique qui irradie en cercles excentriques et du rhizome deleuzien qui nous entraîne vers d'innombrables ramifications, aux confins du poétique, produisant de nouveaux rejets en fonction de notre situation au sens harawayien du terme. Réduction, extension et projection constituent les trois mouvements au travail dans l'élaboration des sections, nous situant face à⁶⁹ l'auteur, face à l'œuvre puis face au monde auquel nous appartenons. Dans un effet miroir et de regards croisés, les trois sections configurent aussi un positionnement de l'œuvre face à l'auteur, face à elle-même puis face à nous. Notre première section opère en quelque sorte un mouvement de réduction à l'auteur — non comme figure réductrice et purement biographique qui ramènerait l'interprétation à un état inférieur, plus simple ou de soumission et dépendance vis-à-vis de l'auteur —, mais comme cheville ouvrière d'une locution lyrique incarnée et performée, point de départ, « punto cero » de son propre amenuisement, du questionnement de son *auctoritas* pour faire place à l'homme, l'irréductible qui va au contact du monde. Si *reducere* nous reconduit en arrière, en amont de l'œuvre, cet à-rebours n'est possible qu'à partir de l'œuvre où se fonde l'*ethos* poétique. La deuxième section ouvre sur un processus inverse d'extension et

⁶⁸ Lipovetsky argumente dans ce sens : « Avec Dada, c'est l'art lui-même qui se saborde et exige sa destruction. Il s'agit d'abolir le fétichisme artistique, la séparation hiérarchique de l'art et de la vie au nom de l'homme total, de la contradiction du processus créateur, de l'action, du hasard [...] À plus ou moins long terme, tout gagne en dignité, la culture de l'égalité engendre une promotion, un recyclage universel des significations et objets mineurs. Sans doute, la révolte surréaliste n'est-elle pas prosaïque et se conçoit tout entière sous le signe du merveilleux, d'une vie autre, mais on ne peut ignorer que le « surréel » ne s'identifie pas à l'imaginaire pur ni à l'évasion romantique dans les voyages exotiques : c'est dans les rues de Paris ou au marché aux puces, dans les rapprochements insolites et coïncidences du quotidien que les signes les plus troublants sont à chercher. » (1983 : 100-101)

⁶⁹ L'usage de la locution prépositionnelle « face à » est issue d'une triple inspiration : la première étant évidemment les faces du cube merleau-pontien que nous aurons l'occasion de citer et qui ont dû inspirer plus ou moins consciemment le dispositif de la tête cubique caësqe, puis la seconde est donc *la cabeza cúbica*, enfin la troisième repose sur le plan de *Réparer le monde* d'Alexandre Gefen [2017] qui se décline en sept 'face à'.

d'intensification pour entrer dans la matière de l'œuvre envisagée comme corporéité relationnelle et actantielle. Si le corps de l'œuvre se développe dans la chair des mots, nous verrons en quoi celle-ci 's'intercorporeise' et 's'intermédialise', ces croisements et mutations de formes n'étant pas dénués d'enjeux éthiques et politiques. Ces enjeux sont au cœur de la troisième section qui clôt notre dispositif en une projection d'un monde où nous sommes embarqués. Écologie et écosophie innervent le projet poétique. La saillie du réel se dit au pluriel et se vit à travers des corps autres et le corps des autres.