



**HAL**  
open science

## Félix Francisco Casanova (1956- 1976), le Rimbaud/Lautréamont espagnol : sexe, mort et rock'n'roll chez le poète maudit des Canaries

Emmanuel Le Vagueresse

► **To cite this version:**

Emmanuel Le Vagueresse. Félix Francisco Casanova (1956- 1976), le Rimbaud/Lautréamont espagnol : sexe, mort et rock'n'roll chez le poète maudit des Canaries. Françoise Heitz; Emmanuel Le Vagueresse; Stéphane Moreno. Petits génies : la création à 20 ans, Editions et presses universitaires de Reims, pp.21-51, 2017, 9782374960418. hal-01798701

**HAL Id: hal-01798701**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-01798701v1>**

Submitted on 29 May 2018

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

# Félix Francisco Casanova (1956-1976), le Rimbaud/Lautréamont espagnol : sexe, mort et rock'n'roll chez le poète maudit des Canaries

Emmanuel LE VAGUERESSE  
Université de Reims Champagne-Ardenne  
CIRLEP

*Pour Alain Deguernel, mon maître et ami,  
qui a réussi à nous faire croire en khâgne que l'on était tous des petits génies*

*« Écrire des trucs n'est rien, le difficile c'est de les vivre »*

*Albertine Sarrazin, La Traversière, 1966*

*« Marcher sur l'eau, marcher sur une feuille,  
le plus dur c'est de marcher avec le chagrin »*

*James Baldwin, citant quelques vers écrits en prison par un jeune Noir,  
Le racisme en question [Entretiens avec Margaret Mead], 1971*

S'il y a bien quelqu'un qui ressortit à la catégorie de « petit génie », c'est bien le poète espagnol Félix Francisco Casanova, dont le patronyme, précisons-le immédiatement, n'est pas un pseudonyme. Né programmatiquement « heureux » de par son prénom (*félix*)<sup>1</sup> dans l'archipel des Canaries, à Santa Cruz de la Palma, le 28 septembre 1956, il meurt dans

---

<sup>1</sup> D'autant plus que « l'unique joie au monde, c'est de commencer », écrit le 26 novembre 1937 dans son journal intime Cesare Pavese, lequel mettra fin à ses jours peu avant ses quarante-deux ans, cf. Cesare PAVESE, *Le Métier de vivre (Il mestiere di vivere)*, 1952, posth., Paris, Gallimard, 1958, éd. citée *Œuvres*, 2008, p. 1430.

ce même archipel, à Santa Cruz de Tenerife, le 14 janvier 1976, dans son bain, d'une fuite de gaz dont les exégètes disputent encore pour savoir si elle était accidentelle ou pas, cherchant notamment dans son journal et ses poèmes de quoi étayer – ou pas – l'hypothèse du suicide. Fils du poète, essayiste, critique littéraire, journaliste et médecin Félix Casanova de Ayala), adepte du courant appelé « postismo »<sup>2</sup> et engagé dans la gauche nationaliste canarienne, Félix Francisco, aîné de deux garçons (José Bernardo étant son cadet) – la mère, Concepción Martín Díaz, pianiste, est décédée prématurément, des années auparavant –, évolue dans un milieu bourgeois progressiste et cultivé, et se met à l'écriture dès l'enfance, son père disant de lui :

Desde temprana –ya a los siete u ocho años– solía sorprenderme con frases insólitas que yo me preguntaba dónde podría haber leído. Eran giros sueltos, casi surrealistas y esotéricos, cuyas fuentes me era imposible inquirir en ninguno de los libros de mi biblioteca que pudiera caer en sus manos.<sup>3</sup>

De là à en faire un génie avec légende – suicide ou accident ?, donc énigme ; en tout cas, il meurt avant l'âge de vingt ans, âge propre à toutes les mythifications –, il n'y a qu'un pas que le géniteur lettré du fils prodige franchit allègrement. Mais il y a aussi matière à cela : Félix Francisco Casanova, en plus de dévorer et d'écrire toutes sortes de textes<sup>4</sup>,

---

<sup>2</sup> Courant poétique espagnol apparu en 1946, notamment sous l'impulsion de Carlos Edmundo de Ory, et souhaitant rénover l'esthétique de toutes les avant-gardes, tous les « ismos », du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> CASANOVA DE AYALA, Félix, « Prólogo » à Félix Francisco Casanova, *La memoria olvidada. Poesía (1973-1976)*, Madrid, Hiperión, « Poesía », 1990, p. 7. Né en 1915, le père meurt la même année que la publication de son édition des *Œuvres* de son fils.

<sup>4</sup> Pour ce qui est de ses lectures, essentiellement poésies et romans, de tous les pays, mais surtout, même si pas exclusivement, modernes et contemporains (à partir du XIX<sup>e</sup> siècle), on en retrouve la liste de place en place tout au long de son journal intime de l'année 1974, *Yo hubiera o*

fonde, adolescent, un groupe de rock dans son île et un mouvement littéraire iconoclaste et *rock*, justement, avec un ami, Angel Mollá, « Equipo Hovno », ce dernier terme signifiant « Merde » – substantif et interjection – en tchèque, clin d’œil, sans doute, à la censure de ce franquisme finissant, *via* cet emprunt obligé à une autre langue peu connue pour dire impunément un programme *no future* subversif, en ces tout débuts du punk, mais aussi terme ignoré de l’immense majorité des lecteurs, dont intrigant<sup>5</sup>.

Enfin, il publie aussi, et surtout, des poèmes et un roman primés dans son île : à dix-sept ans, il obtient avec son premier recueil, *El invernadero*, encore très marqué par les poèmes en prose des *Chants de Maldoror* (1869) d’un autre petit génie, Isidore Ducasse, dit Comte de Lautréamont<sup>6</sup>, le

---

*hubiese amado. Diario íntimo* (1974), Madrid, Demipage, 2010 [1983 pour la 1<sup>ère</sup> éd. annoncée par le père, non localisée], peut-être parce que « tout ce qui n’est pas écrit disparaît » (« everything that is not written down disappears »), pour le jeune écrivain, si l’on reprend le titre français homonyme du livre d’entretien avec James SALTER, sous-titré *L’Art de la fiction* (*The Art of Fiction*, 1993), Paris, L’Olivier, 1998.

<sup>5</sup> Cf. leur manifeste, paru initialement dans le journal *El Día* de Santa Cruz de Tenerife le 15 octobre 1972, reproduit, par exemple, dans l’ouvrage coordonné par Otero Olonso, C. [María del Carmen], *Félix Francisco Casanova*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife/Centro de la Cultura Popular Canaria, 1992, p. 83-85, avec commentaire introductif de Francisco Casanova de Ayala, « *Los botones de la piel. Aclaración previa* » (éd. H.A., 1986), p. 81-82.

<sup>6</sup> Mais aussi, selon nous, du modernisme latino-américain ou espagnol, pour l’éviction de toute routine de lecture *via* ce lexique et cette syntaxe chantournés, du Dámaso Alonso de *Hijos de la ira*, son chef-d’œuvre (1944), pour les images monstrueuses et d’un Saint-John Perse – d’ailleurs cité en exergue de ce recueil – pour le cosmos spécifique ainsi créé, en beaucoup moins solaire. Félix Francisco Casanova était un vrai lecteur de poésies, donc, déjà, un poète, si l’on en croit Aitor Saraiba : « Para mí, el poeta no es el que escribe poesías sino el que sabe leerlas », à lire dans Breyse Maxime, « Entretien avec le graphiste espagnol, Aitor Saraiba. “Une bouée, une boussole, une œuvre...” » (octobre 2013), *Savoirs en*

principal Prix littéraire des Canaries, le Julio Tovar. L'année suivante, il gagne le Prix Pérez Armas du roman pour *El don de Vorace*<sup>7</sup>, parodie brillante du *Túnel* (1948) de l'Argentin Ernesto Sábato, qui narre le quotidien d'un immortel qui... aimerait tant ne plus l'être, roman rédigé apparemment en peu de temps. Un mois avant sa mort, il remporte avec son recueil *Una maleta llena de bojas* le concours organisé par le journal de Santa Cruz de Tenerife *La Tarde*<sup>8</sup>. Puis, il meurt, dans les conditions mystérieuses que l'on a dites, l'année de sa Licence de Lettres Hispaniques à l'Université de La Laguna. Il faudra attendre près de quinze ans pour que paraisse l'ensemble de ses poèmes en un seul volume, grâce à son père, chez Hiperión, sous le titre de *La memoria olvidada*<sup>9</sup>, depuis longtemps épuisé et vendu sur Internet à prix d'or.

---

*Prisme* n° 3, « La vie des normes », 2014, p. 2, disponible sur : <https://savoirsenprisme.com/numeros/n03-2014/breyse/> [dernière consultation en ligne le 17.1.2017].

<sup>7</sup> Disponible aux éditions Demipage, de Madrid, en 2010, après trois éditions plus confidentielles, en 1975 (par deux fois, aux Canaries et à Madrid) et 1993 (aux Canaries). Il existe au moins une traduction en allemand, une en turc et une en français, *Le Don de Vorace*, trad. de Marianne Millon, Montréal, Les Allusifs, 2010, l'année de la « redécouverte » de l'écrivain, ce qui a donné lieu à quelques articles dans la presse française, même si les poèmes n'ont jamais été, quant à eux, traduits dans notre langue.

<sup>8</sup> Il eut même une certaine influence sur la jeunesse créatrice de l'archipel canarien, si l'on en croit son père : « Como tenía muchos amigos entre sus compañeros de estudio aficionados a la música como él, se fue creando un gran ambiente juvenil en su entorno, proliferando la poesía entre blues y rocks [*sic*], llenando de poemas y prosas líricas las páginas literarias de la prensa isleña » (CASANOVA DE AYALA, Francisco « Prólogo », *op. cit.*, p. 8).

<sup>9</sup> Nous citerons les poèmes de l'auteur dans cette édition de 1990 mentionnée *supra* (*La memoria olvidada. Poesía [1973-1976] : MO*), ou les extraits du journal intime dans celle de 2010 mentionnée aussi *supra* (*Yo hubiera o hubiese amado : YH*), en donnant les références de manière simplifiée, également, pour chacun des recueils intégrant *MO*, c'est-à-dire : *El invernadero* [1973] (*EI*), paru en 1974 ; *La memoria olvidada* [1.1.1974 à 1.1975] (*MO*), la première partie de l'ouvrage étant en effet le titre éponyme dudit

Auteur culte pour *happy few*, il élargit son audience en 2010 grâce à la réédition de son unique roman, mais aussi à la publication d'une anthologie, *Cuarenta contra el agua*<sup>10</sup> et de son journal intime, tous trois aux éditions Demipage, laquelle maison d'édition tarde néanmoins à rééditer ses œuvres poétiques complètes, signe, peut-être, que le culte, commercialement parlant, n'est pas si rentable et que Félix Francisco Casanova est vraiment un poète pour les *few*, ce qui fait de lui, à jamais, un véritable poète maudit<sup>11</sup>.

---

recueil, paru une première fois aux Canaries, de manière déjà posthume, en 1980 ; *Una maleta llena de bojas* [1.1974 à 1.1975] (MH), sa seconde partie, parue en 1977 ; *Agua negra* [17.4 à 14.12.1975] (AN). L'ouvrage intègre aussi six poèmes inédits de 1974, et surtout les deux recueils élaborés en « collaboration », parfois posthume – on ignore les détails –, avec son père (*Cuello de botella* [1969-1973] et les sept poèmes du court *7 simios* [sans date] du recueil *Estampido del gato acorralado*, parus resp. en 1976 et en 1979), à partir des poèmes vraiment de jeunesse, *i.e.* antérieurs à *El invernadero*, mais, pour cette raison, nous avons décidé de ne pas les retenir dans nos exemples, non plus que le recueil *Los botones de la piel* (1986), construit de la même façon. Pour des renseignements plus complets, quoique flous, sur la confection de ces recueils à quatre mains parus après la mort du fils, cf. le « Prólogo » du père, *op. cit.*, notamment p. 11. En résumé, seuls deux livres sont parus de son vivant, *El invernadero*, en poésie, et *El don de Vorace*, en roman. Pour une bibliographie sans doute exhaustive jusqu'en 1992, cf. la mine de l'ouvrage de Otero Alonso, C. (coord.), *op. cit.*, p. 119-127.

<sup>10</sup> CASANOVA, F. F., *Antología poética. Cuarenta contra el agua*, Madrid, Demipage, 2010.

<sup>11</sup> Autant le poète est – scandaleusement – absent des histoires littéraires ou anthologies poétiques (sauf aux Canaries...), élaborées de ce côté-ci ou de l'autre des Pyrénées, non plus que comme objet d'étude des chercheurs en poésie, autant il est présent sur les sites Internet, notamment dans des *blogs* d'amateurs de poésie, mais aussi dans des articles de journaux nationaux, particulièrement lors du tir groupé des trois (res)sorties en librairie des textes de l'écrivain météorique en 2010. Les deux critiques qui ont fait le plus pour sa diffusion et sa reconnaissance, une fois son père décédé, sont le poète, narrateur et essayiste Fernando Aramburu Irigoyen, d'une part, et le poète et écrivain Francisco Javier Irazoki, an-

Mais surtout, ce qui fait, selon nous, de Félix Francisco Casanova un petit génie, c'est l'intérêt et la qualité de son œuvre elle-même, aux images suggestives et puissantes, quoique paradoxalement maîtrisées, à l'instar, par exemple, des fulgurances du Rimbaud des *Illuminations* (1872-1875), rédigées au même âge. Cette œuvre poétique s'articule, pour nous, autour de trois thèmes principaux – même s'il y en a d'autres, bien entendu – que nous allons à présent étudier, et qui configureraient la cosmovision et la poétique du jeune écrivain, mais aussi, on le sait, de bien d'autres, jeunes ou moins jeunes, écrivains ou artistes réputés, à tort ou à raison, maudits au XX<sup>e</sup> ou XXI<sup>e</sup> siècle, ceux qui pensent, comme l'écrit Daniel Halévy, qu'« à tout jeune homme le monde doit une grande aventure »<sup>12</sup>... et qu'il ne la lui donne pas nécessairement : sexe, mort et rock'n'roll<sup>13</sup>.

Un rapide mot, tout de même, pour terminer cette introduction, sur la versification, pour dire que Félix Francisco Casanova, boulimique de poésie, lue ou écrite, connaissait très bien ses classiques comme ses modernes et les règles de la versification, quitte à la bousculer sans cesse. On dira simplement que, si ses compositions poétiques n'obéissent pas à une quelconque structure canonique et prennent un malin

---

ciennement critique musical, mais il manque encore une grande monographie sur Félix Francisco Casanova. De même, dans son île, il existe une récupération honnête, mais pas exubérante, de son nom et de son héritage, avec l'attribution de Prix littéraires portant son nom et toujours décernés, à de la prose de fiction et, bien entendu, à de la poésie, comme ont eu lieu ou se déroulent encore Journées d'Études, Rencontres, Expositions liées de près ou de (très) loin à sa poésie.

<sup>12</sup> HALÉVY, Daniel, *Apologie pour notre passé*, Paris, « Cahiers de la Quinzaine », Cahier n° 10 de la XI<sup>e</sup> Série, 1908, p. 15.

<sup>13</sup> Détournement, par nous, de la trilogie qui représentait la vie des chanteurs et musiciens de rock, spécialement dans les années 70, *via* l'expression célèbre « Sexe, drogue et rock'n'roll » (en anglais : « Sex, Drugs & Rock'n'Roll »), titre d'une chanson du rockeur Ian Dury, lui-même mort jeune, et sortie en 1977. On remplace ici la drogue par la mort – non sans une certaine logique... –, parce que la drogue n'est absolument pas aussi présente que la mort dans les poèmes de Casanova. Dans sa vie, enfin, son usage se limitait à la drogue douce, selon son journal.

plaisir à ne pas rimer, elles sont empreintes de rimes et échos phoniques *internes*<sup>14</sup> que l'on rencontrera au détour d'un exemple dans cet article. Enfin, le poète connaît les différents mètres sur le bout des doigts<sup>15</sup>, mais, là aussi, il s'amuse à les déconstruire, inventant des heptasyllabes ou hendécasyllabes *a priori* conformes, mais qui s'avèrent bancals, ou des alexandrins aussi furtifs qu'inconfortables et tordus comme des bonsaïs, en passant par des alternances de vers extrêmement brefs et de véritables versets, soit toute une gamme faussement arbitraire qui dévoile, en réalité, la volonté qu'a leur auteur de faire payer au classicisme son tribut à la modernité par une mise en cause – et une mise en danger – de toute l'architecture versale coutumière, attendue benoîtement par le lecteur.

Si l'on se penche à présent sur le premier thème annoncé, on dira que le sexe est certes présent dans ces poèmes<sup>16</sup>, mais pas autant qu'on pourrait le penser chez un poète de dix-huit ou dix-neuf ans des années 70, même si l'on peut penser à un phénomène d'autocensure, en cette fin de franquisme provincial, ou simplement parce que le jeune homme n'était pas spécialement frustré pour ce qui est de sa fréquentation des jeunes filles, comme les pages de son journal l'attestent<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Ce qui est aussi une manifestation de l'être même du poète, selon Olivier Barbarant : « À chaque voyelle prononcée, c'est soi qu'on glisse sous la langue [...] », cf. Barbarant, Olivier, « Essai pour un dit de l'âme », *Les Parquets du ciel* (1991), éd. citée *Odes dérisoires et autres poèmes*, Paris, Gallimard, Coll. « Poésie », 2016, p. 40.

<sup>15</sup> « Son las 2 de la madrugada y se me han ocurrido dos hermosos hendecasílabos », *YH*, 34).

<sup>16</sup> D'abord, par le terme lui-même : « y un grito siux / que te cruzó el *sexo* » (« Habitación 128 », *AN*, 108), avec la paronymie, ici sauvage, entre le cri indien et l'atteinte contre ce sexe (féminin), ou l'exhortation : « Púdrete conmigo, amor, / deja tu casajoso *sexo* / en la nevera » (« La fécula de la planta », *MO*, 64). Nous soulignons. On reparlera plus tard de ce lien entre souffrance et sexualité.

<sup>17</sup> Et ce, bien que son appétit pût en réclamer d'autres... au moins poétiquement. La vie sensuelle et amoureuse du poète semblait, dans le journal de 1974 comme sur les photos de 1975 avec sa petite amie, « normale » et lui, loin d'être « en manque », entre cœur et chair rassasiés,



Quoi qu'il en soit, le sexe est néanmoins présent, et bien présent, sous la forme de mots ou d'expression suffisamment crus, précis et même anatomiques pour que son poids dans la poétique casanovienne ne souffre pas, non plus, d'un quelconque doute de la part du lecteur quant à sa prégnance certaine<sup>18</sup>.

Le sexe – et bien moins fréquemment l'« amour » dans une conception, disons, romantique, qui est mise à bas, comme on le verra *infra* dans un poème comme « Conversación »<sup>19</sup> – est en tout cas souvent, pour ne pas dire toujours, lié ou à la tristesse ou à la mort, dans la grande tradition du lien entre Eros et Thanatos, revisitée ici de manière personnelle et, parfois, singulière. On peut penser, par exemple, au long « Poema desde París » et à « La misma vieja historia », deux

---

amies de passage, de Cari à Mari Carmen, et obsession d'adolescent pour... Catherine Deneuve et une mystérieuse « Voz » avec qui il s'entretient au téléphone (?). Le poète au visage d'ange était très courtisé par les jeunes filles de son île, si l'on en croit son journal, et il ne répondait guère à toutes ces avances, selon lui.

<sup>18</sup> Tout comme dans ses trois « cuentos », publiés dans le journal *El Día* entre 1972 et 1975 et republiés à la fin du journal intime version 2010. Dans celui intitulé « Edificio » (*YH*, 92), le narrateur parle d'une « amiga desnuda levantándose de la cama ».

<sup>19</sup> Un poème où apparaît une distance, avec le « conseil » à son amie, mais aussi au lecteur : « Fíjate que esto ya no es un poema » (« Conversación », *AN*, 117), procédé réflexif que l'on peut retrouver dans : « Quisiera ordenar con lógica / mi discurso, / pero no puedo » (118), même si le je poétique, qui reconnaît ici être pris d'une sorte de folie monstrueuse, est bel et bien le grand ordonnateur du texte proposé. On trouve un autre exemple de distance, et de complicité plus directement voulue avec le lecteur (tutoyé au pluriel) dans ce premier vers de poème, qui conclut par ailleurs le recueil *La memoria olvidada* : « Y ahora fuera de problema » (« *Y ahora fuera de broma* », *MO*, 74), qui insiste sur l'inanité de tout discours, pour peu que l'on soit sérieux et lucide. Le clin d'œil est appuyé à la fin dudit poème, dernier poème du recueil qui plus est, *via* l'interactivité souhaitée avec un lecteur pas dupe : « ¿entonces qué hacemos aquí, / intercambiando palabras / inútilmente? », ces vers rappelant aussi la méfiance de l'auteur envers le pouvoir des mots sur la durée.

pièces poétiques qui évoquent la solitude et la dérégulation ontologiques de l'adolescent, son incommunication intrinsèque, en lien plus ou moins explicite avec le sexe : « En la gran matriz<sup>20</sup> del mundo / no hay sitio para mí » (« Poema desde París », *AN*, 116, antépénultième poème retrouvé de Casanova, écrit justement à Paris pendant un voyage estival en 1975), ou encore : « Un adolescente aburrido / es, ciertamente, un paisaje / muy triste, y aún más / sabiendo que hay mujeres / que duermen / con la boca abierta / y docenas de parejas que se hacen el amor », ajoutant que « la inteligencia » est « erótica » et que « el arte perfecto » est « el orgasmo », ainsi qu'il conclut dans un seul et même poème (« La misma vieja historia », *AN*, 99, au titre désenchanté et plein de recul).

L'orgasme est une préoccupation qui peut revenir sous la plume de Casanova, comme dans le « Poema desde París » que l'on vient de citer, où le locuteur poétique consacre une strophe à la définition de son rêve : « Mi sueño / es un yacimiento de placer / con no sé cuántas / toneladas de orgasmo bruto » (« Poema desde París », *AN*, 115), l'hyperbole concernant l'orgasme insistant sur son caractère impérieux, autant qu'éminemment concret. On retrouve aussi ce terme, par essence paroxystique, dans « Conversación » (*AN*, 118), où il est, plus que jamais, une... petite mort, ce qui est après tout fort logique chez Casanova.

Un court poème demande énigmatiquement de regarder le « sexe de l'eau ». Il s'agit de l'un des tout premiers de *La memoria olvidada* : « Mira el sexo / del agua / en la pecera de cristal. // Erguido sobre salivilla dorada » (« *Mira el sexo* », *MO*, 50), exhortation qui prend un sens plus funèbre si l'on

---

<sup>20</sup> Le substantif désigne aussi, d'une manière autant archaïque que poétique, l'utérus. Ces deux vers sont les derniers du poème et sont précédés de ceux-ci : « no quiero estar en un hogar, / no quiero estar en la calle », qui montrent la difficulté à trouver sa place pour le jeune locuteur poétique, double de papier de Casanova.

pense à l'équivalence qui existait pour le poète entre l'eau et la mort<sup>21</sup>, sur laquelle on reviendra.

Dans ces « *canzionere* »<sup>22</sup>, lorsque l'eau coule, elle le fait en censeur du sexe, comme dans ces vers : « [...] [E]l agua cae / silenciando cópulas / de flores, pájaros patean / en las ciénagas: / lo bello perdura en el lodo » (« *De todo baz un misterio, gola* », *MH*, 77), dans lesquels la fange semble être l'écrin terminal et obligé de la beauté. On s'y enfonce, aussi, comme dans un sexe, peut-être jusqu'à s'y perdre : « Como el sexo de mujer : / imposible merodearlo / sin hundirse en él » (« *Imanes* », *AN*, 96)... même si ailleurs la perspective peut s'inverser<sup>23</sup>, car le locuteur poétique pourrait presque écrire, comme Baudelaire, tant prisé par le poète canarien : « Je suis la plaie et le couteau ! / [...] / Et la victime et le bourreau ! »<sup>24</sup>, en une pluralité nécessairement inquiète<sup>25</sup>. Le terme « copular » apparaît aussi ailleurs, dans les poèmes de Casanova, résonant de sa crudité « technique » fort peu sensuelle, par exemple pour cet employé d'une « fábrica de ataúdes », lequel « [s]e durmió en el prostíbulo »<sup>26</sup> et, « [e]n

---

<sup>21</sup> « Cada vez estoy más cerca del agua » (*YH*, 24), à relier avec le cauchemar qu'il fait de tomber dans l'eau, « [...] al mar de las horrendas mitologías » (*YH*, 58), ses poésies ressemblant parfois à autant de cauchemars, comme aussi chez son contemporain et compatriote Leopoldo María Páneros, la pathologie en moins.

<sup>22</sup> Nous écrivons « "Canzionere" » : par référence au *Canzionere* de Pétrarque, le *canzionere* désigne ici tout recueil poétique obéissant ou paraissant obéir à une architecture d'ensemble » (N. d. T. [De Van, Gilles] dans PAVESE, C., *Travailler fatigue. La mort viendra et elle aura tes yeux* [*Lavorare stanca, 1936 ; Verrà la morte e avrà i tuoi occhi, 1951, posth.*], éd. citée Paris, Gallimard, Coll. « Poésie », 1979, p. 168).

<sup>23</sup> « Sólo deseo que te hundas / en mi carne cenagosa » (« *Conversación* », *AN*, 118).

<sup>24</sup> BAUDELAIRE, Charles, « L'Héautontimorouménos », *Spleen et Idéal*, 1<sup>re</sup> Partie des *Fleurs du mal*, 1857.

<sup>25</sup> Si l'on en croit PARACELSE : « Tout ce qui est pluralité est inquiétude », dans sa *Prognostication des 24 années à venir* ou *Prophéties de Paracelse* (*Propheceien und Weissagungen*), 1536.

<sup>26</sup> À relier avec l'amour tarifé qui apparaît ailleurs, par exemple dans « *Síndrome n° 3* », et toujours insatisfaisant, de ce fait : « Los relojes me

su primera noche de vodka / copuló con un espejo »<sup>27</sup>  
(« Muertos de bagatela », *AN*, 107), soit entre coït<sup>28</sup> devant  
la glace d'une chambre de maison close et/ou masturbation.

Le lien entre sexe et mort apparaît aussi dans un poème  
comme « Síndrome n° 2 », où le je poétique, toujours dans la  
volonté d'une définition visible dans bon nombre de  
poèmes, on le remarque, dit que : « [...] [L]a noche<sup>29</sup> es un  
polvo de amor negro / que estalla en mi boca / al besar el  
espejo, / esos labios tan profundamente olvidados de los que  
nunca conoceré su sabor » (« Síndrome n° 2 », *MO*, 62) : der-  
rière la polysémie possible du « polvo », « poussière » et, plus  
vulgairement, « coup » (que l'on « tire »)<sup>30</sup>, le je poétique

---

quieren mal, / como al hacer el amor por dinero » (« Síndrome n° 3 »,  
*MO*, 65).

<sup>27</sup> Deux éléments que l'on retrouve, par exemple, dans « Poema desde  
París », par le biais de ces vers quasiment surréalistes : « como en un bur-  
del de gajos de naranja / donde copulan los gatos del jazz » (« Poema  
desde París », *AN*, 115). Le jazz plaisait beaucoup au poète, comme l'at-  
teste son journal. Quant aux chats, ils sont présents dans d'autres  
poèmes, sans doute comme image de la luxure : « la lengua cyan de un  
gato / enamorado [...] » (« Música de ozono », *MO*, 57).

<sup>28</sup> « Ellos [des anges] moran aquí, son pequeños y enormes, / están en el  
agua, en el coito, / en los relojes, / noventa y nueve » (« El zarzal », *EI*,  
34).

<sup>29</sup> Mais on peut penser, aussi, pour ce qui est du lien entre nuit, sexe et  
mort, aux mots du décadentiste Maurice MAETERLINCK : « Il se peut que  
les maladies, le sommeil et la mort soient des fêtes profondes, mysté-  
rieuses et incomprises de la chair » (dans sa préface à *Les Disciples à Saïs*  
[*Die Lehrlinge zu Zais*, 1802] et *les Fragments* [Fragmente, 1795-1800] de  
*Novalis*, trad. de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Mae-  
terlinck, Bruxelles, P. Lacomblez, 1895, p. 39).

<sup>30</sup> Autre polysémie possible du même genre, dans le poème « Noviembre  
y mi chica » : « Finos y gruesos pájaros / corriéndose / en el cielo »  
(« Noviembre y mi chica », *AN*, 100). En effet, « correrse », ici en  
exergue car isolé sur un seul vers, peut certes vouloir dire « couler » (pour  
du maquillage ou une bougie), ou « baver » (pour de l'encre), bref,  
« s'écouler », mais a surtout le sens, vulgaire, d'« éjaculer » plus proche  
lecture qui n'est pas à écarter, ici, dans l'optique casanovienne. À relier

montre cette relation qui a lieu d'abord avec soi<sup>31</sup>, mais résonne comme nostalgie incurable d'un amour jamais *correspondido* dans le temps, ne fût-ce qu'en solitaire, temps qui est, comme on le sait, un assassin, de l'amour comme de l'existence tout entière. Le poète était d'ailleurs obsédé par ce temps qui passe, ou la vieillesse, débouchant sur la mort, une mort qu'il voyait arriver, pour lui, très tôt, pressentiment ou pas (ou : action)...

Le narcissisme et, aussi, l'excitation solitaire d'un adolescent, de cet adolescent, peuplent donc certaines pages écrites par le poète, du « vicio subterráneo / de los solitarios / extendiéndose / como un sangriento polen / en cada beso de raíz a raíz », pourtant partagé, apparemment, *via* ce dernier vers, dans le tout premier poème du recueil *Agua negra* (« Bocado de pájaros », *AN*, 95). Dans un autre poème très sombre sur les chambres d'hôtel, sont d'ailleurs mentionnés, parmi d'autres « moradores », dans le même ordre d'idée, « los masturbadores eléctricos » de ces « tumbas » (« Pirámides », *AN*, 102).

Quant à « Bocado de pájaros », il parle de la souffrance universelle liée au couple infernal de la mort latente sous le sexe, par exemple sous l'espèce de l'oxymorique « semen negro y espeso / de una cicatriz de nieve », tandis que « el mismo humo del sueño / nos excita como un pezón » (« Bocado de pájaro », *AN*, 95). Ce dernier terme, fragment très concret d'un blason du corps féminin, revient dans d'autres poèmes<sup>32</sup> et insiste, comme ici le mâle « semen » ou, ailleurs, cette même semence comparée à ses propres mots (« mis palabras son [...] / [...] espesas como semen empapando cortinas », dans « Eres un buen momento para morirme », *AN*,

---

avec sa définition de lui-même, locuteur poétique, comme fleuve « corriéndome por toda la ribera » (dans « Eres un buen momento para morirme », *AN*, 123), d'une certaine façon poème d'amour et/ou poème érotique qui s'adresse à son amie.

<sup>31</sup> « ... Y es que estoy enamorado / de la noche, mi propia sombra » (« *Dichoso mi yo soñoliento* », *MH*, 88).

<sup>32</sup> Par exemple, dans « Habitación 128 » (*AN*, 108) : « tus asustadizos pezones ».

123), sur la concrétude initiale de ces éléments qui font partie, crûment, de l'Éros.

Trois poèmes nous semblent, enfin, représenter particulièrement ce mariage entre sexe et mort pour Casanova. Le premier, « Noviembre y mi chica », dès son titre – novembre étant le mois des morts<sup>33</sup> – annonce la (non)« couleur ». Le je poétique s'y adresse directement à sa petite amie, marquée d'un sceau mortifère : « En tu coche venenoso / me haces el amor », le locuteur se définissant ainsi : « soy un estuche de creyones<sup>34</sup> / y tú una goma de borrar ». La mise en abyme de l'écriture, de la création, *via* cette première métonymie, se trouve dupliquée par celle d'une claire néantisation de la part de cette fiancée qui (le) gomme, donc (l')efface, purement et simplement (« Noviembre y mi chica », *AN*, 100)<sup>35</sup>.

Le deuxième est le long et impressionnant, reconnaissons-le « Conversación »<sup>36</sup>, l'avant-dernier poème retrouvé de l'écrivain, où le locuteur poétique, à l'inverse du poème précédemment cité, se présente comme un homme mauvais, voire un tortionnaire ou même un assassin en puissance, et il s'adresse à une jeune femme, qui est probablement sa fiancée, de cette manière, au début du poème : « Toma conciencia de que mis manos / no sólo sirven para acariciar » (« Conversación », *AN*, 117). Le reste n'est qu'une longue suite de menaces et d'évocations de souffrance à la Sade, donc, ou encore plus à la Lautréamont<sup>37</sup>, par le truchement

---

<sup>33</sup> En breton, rappelons-le, « Miz-Du », c'est-à-dire le « mois noir ».

<sup>34</sup> Terme technique pour les crayons de couleur. Mais le jeu avec l'écriture, par le biais, par exemple, de la graphie, est patent.

<sup>35</sup> Mais c'est le je poétique qui peut se révéler, à l'inverse, « venenoso », comme par exemple dans le poème « Conversación » (*AN*, 119), où ce terme est utilisé pour s'auto-définir par un locuteur quasi sadien, comme on va le voir immédiatement.

<sup>36</sup> Il existe un poème homonyme sur un autre thème, et bien plus court, avec lequel il ne faut pas le confondre (*AN*, 110), même s'il a été écrit dans la même période.

<sup>37</sup> Dont il se serait « inspiré » par ce que l'on appelle l'« innutrition » en tant qu'« inspiration inconsciente d'un artiste qui puise dans la culture dont il s'est imprégné [terme inventé par Émile Faguet, en 1898, et con-

d'images comme « tomada salvajemente por un jíbaro loco, / por un niño dado a luz en un pesebre » avec le sacrilège que représente ce dernier vers (115). L'amour physique n'y est que torture, le poème évoquant « el placer de las camas que soportan cuerpos y cuerpos / sin diferenciar si eres un vivo o un cadáver » (118), et l'amour tout court tromperie, illusion conjugales (« de maridos que emigran en tren de medianoche, / con voz de odio haciendo el amor [...] ») (118) : « Porque el Amor – notez la majuscule ironique<sup>38</sup> – es una enorme trampa ».

Le je poétique fait alors retour à l'acte sexuel et, au contraire de « gestos / educados y gentilmente eróticos » attendus, promet à son interlocutrice « los trenes secretos del corazón » (119), métaphore d'un amour physique, métaphoriquement réalisé, sans doute, par une autre voie... et qui débouche sur les pleurs d'une fiancée terrorisée, alors qu'il est peut-être déjà trop tard pour avouer le jeu (littéraire ?) voulu par le locuteur poétique : « Sssh, / mi amor, no llores más. / Fue tan sólo una broma. // ...Oye, amor, contesta... / ¿O es que te has quedado muerta? (« Conversación », *AN*, 121). Le lecteur, à la fin du poème, est littéralement épuisé, vidé, « tué », lui aussi, par ce flot d'images violentes, autant que par le discours du même acabit, de l'ordre de l'hypotypose, tenu par le locuteur poétique<sup>39</sup>.

---

ceptualisé par Joachim Du Bellay dès 1550, comme « assimilation personnelle des sources livresques », lui-même inspiré – « innutré » ? – d'Érasme ou même Quintilien].

<sup>38</sup> Peut-être, simplement, parce que : « Si la realidad es un complot, la ironía es un complot privado, una conspiración contra ese complot », selon les mots de Ricardo Piglia, mis dans sa bouche par l'auteur/narrateur dans VILA-MATAS, Enrique, *París no se acaba nunca*, Barcelone, Anagrama, 2003.

<sup>39</sup> Félix Francisco Casanova n'ignore pas que : « Aucun fer ne peut pénétrer dans un cœur d'homme de façon aussi glaçante qu'un point placé au bon endroit », selon l'expression d'Isaac BABEL dans sa nouvelle *Guy de Maupassant* (*Gui de Mopassan*, 1932), éd. citée *Œuvres complètes*, Paris, Le Bruit du temps, 2011, p. 104.

Le troisième de ces poèmes clef est le célèbre « Eres un buen momento para morirme », le tout dernier poème retrouvé de Casanova<sup>40</sup> et dédié à María José [Sánchez Pinto], qui fut brièvement sa petite amie au moment de sa disparition, poème qui parle tout de même, aussi, d'amour, et sur lequel nous nous pencherons quand nous évoquerons la mort à l'œuvre dans les poèmes de celui-ci, c'est-à-dire dans la partie suivante, car la mort est, bien entendu, encore plus centrale ici que dans le poème précédent, dès le titre programmatique.

Le pendant du sexe, chez Félix Francisco Casanova, c'est bel et bien la mort ou, du moins, la dysphorie, éléments qui hantent l'immense majorité de ses poèmes. On citera simplement quelques exemples signifiants, sans prétendre à l'exhaustivité, car ils envahissent quasiment chaque poème, et en n'approfondissant guère, précisément, le versant de la dysphorie – tristesse, anxiété, insatisfaction, tension, dépression, morbidité –, car elle ne fait qu'annoncer, en somme, la mort à l'œuvre<sup>41</sup>. C'est ce que synthétisent d'une certaine façon les vers suivants de « Poema desde París » : « Ya eres el hombre pequeño / que agoniza por nada, / desesperado y triste / de no poder hablar con los ojos » (« Poema desde París », *AN*, 112). La préoccupation de l'âge et la présence répétée d'« anciano[s] », angoissante en sous-main, serait aussi à exploiter, surtout chez un jeune homme même pas *veinteañero*, mais la brièveté relative de cet article l'empêche<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Il les datait tous, pour ses propres poèmes, ce qui rend pratique le travail du chercheur.

<sup>41</sup> D'où la présence répétée de « moribundos », par exemple dans « Cuarto de alquiler » : « la nariz de un moribundo / en su última hora » (« Cuarto de alquiler », *MO*, 61) ou dans « Toser en medio del canto » : « Los moribundos eléctricos / con sus botellas de líquido negro » (« Toser en medio del canto », *AN*, 104).

<sup>42</sup> « Yo soy mi propio abuelo », dans « Síndrome n° 2 » (*MO*, 62), ou, à un degré supplémentaire d'angoisse et de souffrance : « Tan lleno de dolor / como el ataúd / de una negra vieja, estoy » (« Síndrome n° 6 », *MO*, 72).



De même, il faudrait se pencher en détail sur les trois contes republiés à la fin du journal du poète. On dira simplement ici que le premier, « Wence, poeta maldito », ne parle que du pouvoir mortifère de la (d'une certaine) poésie, « horrible », « incohérente » (YH, 89), qui crée une véritable hécatombe chez ses auditeurs, tandis que le deuxième, « Edificio », s'achève sur les descriptions, d'abord d'un personnage, Luis Loza, en fort piteux état, « acribillado por dos hombres de robustos cuellos » (YH, 93), puis d'un narrateur lui-même souffrant d'un « pelo quemado » et de « cicatrices [en el] cuerpo » (YH, 94) qui n'annoncent rien de bon. Enfin, le troisième et dernier conte, « Orla quería ver el sol » est une histoire, dès son titre, cruellement ironique, car dans ce récit de vampires écrit « desde la Transilvania » (YH, 97), Orla, qui veut donc voir le soleil, s'expose en même temps, en sortant au plein jour, à une mort certaine, avérée à la fin du conte.

Cette mort rôde quand, par exemple : « la ventana se abre al frío / del ángel exterminador / y el año se llama invierno, / la sombra de mi cuerpo / flota como un cadáver » (« Síndrome n° 1 », MO, 53). Le cadavre flotte, aussi, parce que le poète voyait l'eau comme la mort, et vice-versa, ainsi qu'on l'a annoncé *supra*. Cette vision apparaît dans la quasi-totalité des poèmes du recueil *Agua negra*, programmatique, dès son titre, d'une espèce de mort au carré, en quelque sorte, pour Félix Francisco Casanova<sup>43</sup>. Par conséquent, un vers comme « Estar entero, sentirse agua / ya llovida [...] » (« *Estar entero, sentirse agua* », MH, 78) n'est pas du tout un retour à l'eau du ventre de la mère, aux océans ou au limon originels, mais bien à la mort. De même, « ese manjar que es el agua » (« *Sólo quedar dormido* », MH, 85) s'avère, certes, être un mets

---

<sup>43</sup> Avec, en outre, deux vers de Lorca en exergue du recueil, qui corroborent cette explication : « En el agua negra, / árboles yacentes », cf. García Lorca, Federico, « Suite del agua », *Suites*, 1919-1921. Mais c'est bien au *Poeta en Nueva York* (1929-1930, publ. posth. 1940) du même – mâtiné de la prose des romans *hard boiled* nord-américains – que l'on songe surtout en lisant cette ultime section.

délicieux, dans sa terminologie même, mais *in fine* empoisonné, fatal, si on le goûte<sup>44</sup>.

Sans revenir en détail sur les rapports entre sexe et mort étudiés plus haut, et en allant au-delà de cette vision sombre, pessimiste, voire désespérée du monde, manifestée par les champs lexicaux du froid<sup>45</sup>, de la couleur noire (« lo poderosamente negro », dans « *Esta noche deseo ser* », MO, 70) ou, de manière concomitante, l'isotopie de la nuit (« a orillas del lago negro », dans « *A orillas del lago negro* », MO, 54)<sup>46</sup>, fréquente à l'adolescence, on retrouve chez Casanova des invariants singuliers.

On mentionnera ce goût des images macabres et violentes où, en plus de cadavres (« cadáveres en las góndolas » plus

---

<sup>44</sup> Fernando Aramburu Irigoyen relie à bon droit, selon nous, l'obsession de l'eau mortifère chez le jeune poète à sa vie insulaire, rappelant que, même s'il n'y a pas d'éléments qui situent géographiquement ces vers aux Canaries, le lecteur, à chaque instant, « aciert[a] a imaginar ese ámbito urbano, con fondo acezante de mar roncero e inexplicable, donde acontece prácticamente toda su poesía », cf. ARAMBURU IRIGOYEN, Fernando, « Un fajo de poemas de Félix Francisco Casanova » (revue *Kantil* n° 14, avril 1979), dans Otero Alonso, C. (coord.), *op. cit.*, p. 56.

<sup>45</sup> Par exemple, le verbe « helar » est conjugué quatre fois dans le court poème « *De todo haz un misterio, gota* » (MH, 77), tandis que la mort avance : « [...] gota / a gota mi sangre se hiela », et que, dans un autre poème, apparaît un : « Larguísimo instante sin latidos » (« *Estar entero, sentirse agua* », MH, 78). On peut renvoyer aussi à la totalité du poème « *¿Acaso tú, mi querido aire de invierno* », (MH, 86). On ne reviendra pas ici sur le poème « *Noviembre y mi chica* » (AN, 100) et le lien entre Eros et Thanatos en hiver, mais nous y renvoyons pour l'évocation de la mort à l'œuvre dans l'amour. Par ailleurs, on voit au début de cette note que l'idée de « saigner » est récurrente dans les vers de Casanova, comme la vie qui s'écoule... et coule vers la mort.

<sup>46</sup> Ce qui montre que la nature tout entière est colorée de mort, de l'« árbol seco » (« Síndrome n° 4 », MO, 69) à « las sombras del vergel / sesgadas » (« *Las sombras del vergel* », MO, 59). La nuit apparaît d'ailleurs dans le tout premier poème retrouvé de Félix Francisco Casanova seul, écrit peu avant ses seize ans, l'inédit en recueil « Muro », et ce, dès le deuxième vers : « Cargado de ausencias, de sabios y grillos, / el hombre se estrella en la hueca noche » (*Cuarenta contra el agua, op. cit.*, p. 17).

décadents que véritablement romantiques, dans « El demonio del mar », *MO*, 63), surgissent pêle-mêle, dans ce pandémonium, une « horca »<sup>47</sup> (« *El instinto* », *MO*, 55) ou, sans doute quelques minutes plus tard, des « lápidas »<sup>48</sup> (« *No hay instrumento para esta música* », *MH*, 79), mais aussi, si l'on détaille les cadavres cités plus haut, « el brazo pálido de un muerto » (« *Síndrome n° 3* », *MO*, 65), une « Catherine decapitada »<sup>49</sup> (titre de poème, *MO*, 66), des « vísceras [...] por el camino » (« *Si nos destruimos en una pesadilla* », *MO*, 68), ou, en écho à cette ultime image, un « verraco / [que] se abre la panza » (« *La fécula de la planta* », *MO*, 62).

Tandis que le locuteur semble ainsi se préparer « para la última ceremonia » (« *Las sombras del vergel* », *MO*, 59), lorsque « cae el telón al final de una tragedia » (« *Sólo quedar dormido* », *MH*, 85), le lecteur a même l'impression que ce locuteur, en plein pot-au-noir, souhaite voir ce rideau tomber : « Quiero ser sauce / bajo lo poderosamente negro » (« *Esta noche deseo ser* », *MO*, 70), parvenant alors à un sommeil tentateur, sans doute éternel : « Sólo quedar dormido / mirando la luz de la vela » (« *Sólo quedar dormido* », *MH*, 85). À la fin d'un poème, le locuteur poétique ne déclare-t-il pas : « Es un asunto muy contagioso / éste de la muerte » (« *Bocadillo de amor* », *AN*, 95) ? Il paraît ainsi faire sienne la profession de foi dans les mots – prémonitoires – prêtés selon la vulgate à James Dean : « Vivre vite, mourir jeune et faire un beau cadavre »<sup>50</sup>, étant donné qu'il écrit ce court poème intitulé

---

<sup>47</sup> À rapprocher de « así me ahorco en la soga del campanario » (dans « *Sólo quedar dormido* », *MH*, 85).

<sup>48</sup> À relier aux « cenizas » et encore plus aux « tumbas » du poème « *Pirámides* » (*AN*, 102) ou à cette autre tombe « sin flores » du poème « *La otra presencia* » (*AN*, 109), tout comme aux « ataúdes » de « *Muertos de bagatela* » (*AN*, 107), pour la présence dans ces poèmes de la *paraphernalia* funéraire.

<sup>49</sup> On pense aussi au « rey de ajedrez / que espera su decapitación » (« *¿Acaso tú, mi querido aire de invierno* », *MH*, 86).

<sup>50</sup> « Live fast, die young and leave [ou : *have*] a good-looking corpse ! » en anglais, bien que cette déclaration soit apocryphe. On l'entend en réalité dans la bouche du personnage de Nick Romano, joué par John Derek

« Proverbio yankee »<sup>51</sup>, où se fait jour une véritable fascination pour la mort et les morts, concrets, physiques ? Pourtant, dans le « Poema desde París », l'avers de ce sentiment, qui serait une attraction irrésistible pour la mort, se double aussi de son revers vitaliste et volontariste, autant qu'apeuré : « no quiero estar en un cementerio » (« Poema desde París », *AN*, 116).

Cette ambivalence se voit dans « Conversación » (*AN*, 117-121), qui montre, comme on l'a vu *supra* – nous renvoyons aussi aux remarques déjà faites sur ce poème pour ne pas nous répéter – que le locuteur poétique peut, non seulement ne pas craindre la mort pour soi – puisque le je poétique déclare souhaiter à son interlocutrice « gritarte desde el infierno » (118) – et même souhaiter la porter contre autrui, en l'occurrence la jeune femme du poème, *via* ces « cuchillos » (117) qu'il aime, ces « secretos / oscuros encerrados en [él] » (119) et ces tactiques perverses à base de « jeringas jadeando » (119) qu'il lui révèle. Par cette allitération haletante

---

dans le film *Les Ruelles du malheur* (*Knock on Any Door*) de Nicholas Ray, sorti en 1949.

<sup>51</sup> « Las fotografías / de hermosos jóvenes muertos / en trajes de baño / son casi siempre / el más perfecto de los recuerdos » (« Proverbio yankee », *AN*, 98), ce qui peut donc renvoyer, *via* l'expression soulignée par nous, au souhait prêté à James Dean, ou – non sans une possible ironie – à la culture américaine de manière plus générale, qui exhibe ces beaux corps dans les films (le listing des films vus par le poète est lisible tout au long de *YH*) et clichés hollywoodiens, par exemple, mais qui cache mal la mort à l'œuvre derrière cette jeunesse à la beauté figée et aussi, nécessairement déjà en processus de vieillissement, donc de mort. Cette mort, par conséquent, fascine toujours le locuteur/Casanova, qui la voit ici aussi en marche (même si, paradoxalement, le processus de putréfaction semble également comme arrêté par la fixation éternelle de la photo, créant ainsi un portrait de jeunes gens éternellement jeunes, et beaux, quoique morts). La sombre ironie de la mort prochaine du poète, dans son bain, dans la « vraie vie », est aussi à noter. À rapprocher aussi d'un poème du recueil *El invernadero* : « [...] me reincorporo a la horca. // Adiós, Fecundador, pon mi foto / de éfobo en el mármol, / tenme presente cuando muera » (« Los viejos bosques », *EI*, 35). Nous soulignons l'intratextualité autant que l'obsession casanoviennes.

et peu euphonique en *jota*, jusqu'à l'apostrophe finale, déjà mentionnée plus haut, mais que nous redonnons ici volontiers : « ...Oye, amor, contesta... / ¿O es que te has quedado / muerta? » (121), le locuteur fait montre, compléterons-nous ici, d'un cynisme faussement innocent, réellement dépris de tout pathos.

Quant au tout dernier poème, « Eres un buen momento para morirme » (AN, 122-123), nous dirons d'abord que l'album que le locuteur feuillette en arrivant à sa dernière page est un album « de fotos amarillentas » (122), le temps, donc la mort, étant bel et bien aux aguets, puisque le locuteur poétique avertit sa fiancée, dans le dernier tiers de ce poème : « Debes saber que a veces / soy como un entierro interminable [comme la longueur de ce vers], siempre triste y azul ». Mais ce je, qui est aussi un autre, ajoute aussitôt avec une euphonie qui est peut-être uniquement de surface : « Pero otras veces soy un río de risa » (123). On reviendra bientôt sur ces allitérations en « r » qui se multiplient à la fin du poème.

En effet, les vers qui suivent celui-ci l'emportent, lui et son poème – le dernier, rappelons-le, retrouvé de Félix Francisco Casanova –, vers leur fin, et nuancent à leur tour ces rires apparents, avec tous ces « r » et bientôt ses « l » trop liquides, déjà, phonétiquement, pour quelqu'un qui voit l'eau comme la mort, inclinant à nouveau ce poème et son auteur, ou du moins son locuteur, vers la mort : avec ce gérondif « haciendo el amor a la mar », élément liquide par antonomase, ou avec cette expression « una felicidad contagiosa », comme s'il s'agissait d'une maladie, jusqu'à la métaphore ambiguë, mais pour nous claire, au bout du compte, du « revolver de amor », qui tire contre la jeune femme aimée. Cette image achève littéralement et la fiancée et le poème et l'œuvre tout entière. Les quatre derniers vers, dont le premier est là encore trop riche en « r » liquides autant que rugueux pour être innocent, méritent selon nous un commentaire plus minutieux : « Quiero arrollarte, enrollarte y arrullarte, / montaña

de aguardiente<sup>52</sup> / y tarde rojiza<sup>53</sup>. / Eres un buen momento para morirme » (123).

Le souhait du locuteur, par ces trois verbes à l'infinitif, est donc autant de « bercer » (« arrullar ») la femme aimée que de l'« entourer » (« enrollar ») peut-être jusqu'à l'« étouffer », l'« emmurer » – car l'une des acceptions du terme est bien « empierrer »<sup>54</sup> –, voire de l'« emporter » comme le ferait l'eau violente sur son passage (« arrollar »), ou même de la « renverser », la « mettre en déroute », bref, « en finir » avec elle.

Pourtant, le tout dernier vers, syntaxiquement comme sémantiquement inconfortable, dit la mort, surtout, cette fois, du locuteur poétique, par renversement soudain de la perspective, qui relie irrémédiablement une toute dernière fois ce couple infernal d'Eros et Thanatos vu dans toute la poétique casanovienne, mais ici à un instant précis. Et celui-ci, dans une ultime ambivalence, n'est pas la « male heure », mais bien « un bon moment ». Lequel moment, *via* une ultime définition proposée par le locuteur poétique, parmi les multiples qui peuplent l'ensemble de ces pages, on l'a vu, concerne la jeune femme elle-même, porteuse, par conséquent, de cette mort que le locuteur trouve en l'embrassant, femme « fatale » au sens propre du terme, ou dame blanche mortelle de la

---

<sup>52</sup> De nouveau l'eau létale, qui plus est « ardiente », donc « brûlante » comme le feu destructeur, derrière l'apparente « ardeur » de la passion (amour *et* souffrance). La « montaña », quant à elle, est une hauteur à gravir, donc une difficulté, malgré l'oxymore entre le solide (montagne) et le liquide (eau) qui la constitue. Enfin, cette « eau de feu » (« aguardiente ») est en elle-même un second oxymore, qui plus est synesthésique, tous les éléments s'hybridant ici pour arriver à la confusion des sens, de leur valeur, puis à l'anéantissement.

<sup>53</sup> Avec une suffixation péjorative : « rougeâtre », ce qui n'empêche pas la femme aimée d'incarner la polarité rouge, donc le feu, le danger, la mort, habituellement liés à cette couleur, même si celle-ci est un peu « passée ». La « tarde » est le moment annonciateur du crépuscule, donc de la fin du jour, donc de la mort.

<sup>54</sup> Synonyme, donc, de « empedrar ». Par ailleurs, à la forme réfléchie, « Enrollarse con alguien » signifie aussi, familièrement, « avoir une aventure avec quelqu'un ».

légende<sup>55</sup>. Et ce, même si le sens de l'adjectif « bueno » est sans doute, dans ce cas, davantage « adéquat » que « positif », il n'empêche : il signifie que l'heure est idoine pour quitter ce monde, pour le locuteur, mais aussi, selon les vers précédents, son amie. Son heure est arrivée, et il l'accepte sans rechigner, bien au contraire.

Quant au troisième élément clef présent dans les poèmes de Félix Francisco Casanova, le rock'n'roll, on débutera son étude en disant que l'on compte élargir ici un peu le champ de cette étude en allant parfois vers la musique au sens plus large, car le rock, chez le poète, n'est que l'un des avatars de la musique, un art – et une pratique, d'ailleurs – qui irriguait le quotidien du poète, comme son journal de bord en porte les traces<sup>56</sup>. Dans sa transmutation poétique, car, comme pour le sexe et la mort, c'est bien de cela qu'il s'agit et qui seul nous intéresse ici, on peut dire qu'elle apparaît là encore régulièrement, même si sans doute moins que la mort, et avec une portée et des enjeux spécifiques sur lesquels on va désormais se pencher<sup>57</sup>. Quant à l'étude de la parenté entre le rythme du rock et le rythme de la poésie casanovienne, elle

---

<sup>55</sup> De plus, on peut lire aussi « morirme » comme signifiant « me tuer », si l'on prend « morir » comme un verbe transitif (synonyme de « matar »), usage certes littéraire et archaïque, mais autorisé par la Real Academia Española. La jeune femme aimée est bel et bien celle qui va « tuer » le locuteur poétique : « Tu es un bon moment pour me tuer ».

<sup>56</sup> Entre multiples exemples, on citera : « Oigo mucho blues y rock. He llegado a lo que quería alcanzar en música: gozar todo lo bueno » (*YH*, 64). Cf. aussi les paroles de son père : « Él ideaba unas “letras” en su incipiente inglés de bachillerato para ponerles música con su guitarra. Eran canciones al estilo de Bob Dylan y los Rolling Stones. Un día me tradujo uno de sus blues y le quedó un poema redondo. Le animé a publicarlo y lo envié a la revista de Pamplona *Disco Express*, de la que era asiduo lector. Y por cierto se lo publicaron », à lire dans le « Prólogo » écrit par CASANOVA DE AYALA, F., *op. cit.*, p. 8.

<sup>57</sup> On notera que plusieurs de ses poèmes ont été mis en musique, notamment par Jabier Muguruza, mais aussi par un group de rock canarien, Fukin Four Factory, qui les a interprétés en *live* en 2015 à Las Palmas de Gran Canaria.

mériterait des pages et une réflexion que nous ne nous risquerons pas à noircir nous-même, mais qui donnera peut-être des idées à d'autres chercheurs<sup>58</sup>.

Remarquons d'abord, dans le long poème intitulé « Los viejos bosques », du recueil précoce *El invernadero*, que la musique apparaît au détour de l'évocation d'un fauve, ce « tigre de los bosques del alma / y de estambres blues tejido » (« Los viejos bosques », *El*, 31), où le xénisme « blues », pour la dire couleur « bleue » des brins de laine (ou de l'étamine ?), renvoie sans doute au *blues*, nom moderne du *spleen* baudelairien, à la douleur de l'âme – l'âme du vers précédent –, incarnée par cette musique de tristesse et de souffrance, née chez les esclaves afro-américains au XIX<sup>e</sup> siècle. Et ce, d'autant que, un peu plus loin dans le même poème, il est fait allusion à une ou des musiques qui sonnent de la même manière et y ressortissent possiblement<sup>59</sup>. Ailleurs, dans *La memoria olvidada*, Casanova écrit même un court poème en prose – le seul dans l'œuvre poétique de celui-ci<sup>60</sup> – intitulé « Blues »<sup>61</sup>, et qui

---

<sup>58</sup> On citera simplement les mots éclairants de Jorge Rodríguez Padrón à ce sujet : « La síncopa del ritmo y su específica frecuencia, como motores de un discurso singular que aísla y juxtapone las imágenes y donde a partir de esa yuxtaposición caprichosa y siempre renovada, los límites que parcelan el mundo habitual se deshacen para dar paso a una nueva y sugestiva sintaxis en el discurso verbal y en el discurso intelectual », à lire dans RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, « La poesía de Félix Francisco Casanova », dans Otero Alonso, C. (coord.), *op. cit.*, p. 12.

<sup>59</sup> « deduzco que vivo por esta distante música que / avanza » (32) ou « mi casa se hunde entre moscas / músicas que le cantan salmos » (34).

<sup>60</sup> Excepté celui-ci, qui est aussi le seul non daté (et sans titre), et qui a été publié dans l'anthologie *Cuarenta contra el agua* : « Siempre supe que estoy condenado al infierno irremisiblemente. Por ejemplo, cuando cruzo las calles con los mendigos en cada esquina, les lanzo mis monedas... Pero éstas vuelven a mí sin tocar sus manos » (*op. cit.*, p. 18). Nous le donnons *in extenso* parce qu'il est bref, rare et cohérent avec la thématique casanovienne de la dérélition, et du stigmatisme : « He notado el estigma de Caín sobre mi frente » (*YH*, 76).

<sup>61</sup> Nous le donnons *in extenso* : « Un día en que estaba muy triste vi un blues pequeñito paseando solo por la carretera. Corrí a su encuentro y le tendí mi mano, pero me rechazó. Lo intenté varias veces, mas no



narre une rencontre cruelle du locuteur avec un « blues » personnifié ou au moins vivant, mais restant indéfini, et qui s'avère *in fine* létal pour ledit locuteur, en cohérence avec sa dénomination même.

On observe donc que la musique est parfois liée, tout comme le sexe, avec la mort, comme aussi dans « *Suelo quedar dormido* » – et ici il ne s'agit pas du blues – où se fait entendre « [e]sa música crujiente / que avanza como un ejército de muertos », à la fois (con)damnation de soi et des autres, si l'on en juge les vers qui suivent ces derniers, mais aussi leur anaphore en miroir : « así de fuerte es mi venganza, / así me ahorco con la soga del campanario / para que os persiga la música de metal / que mata<sup>62</sup> » (« *Suelo quedar dormido* », *MH*, 85).

On pense aussi, à nouveau, au poème « *Noviembre y mi chica* », dans lequel, outre la référence aux « creyones » du poète traceur de signes, étudiée plus haut, résonne une autre obsession de celui-ci, après l'écriture, la musique, donc. Mais là encore, cette musique est porteuse de mort, au moins dans cet espace poétique : « me haces el amor / con tu lengua de yerba / y la radio sangrando / dulce rock'n'roll »<sup>63</sup> (« *Noviembre y mi chica* », *AN*, 100). Dans ces vers, l'ambiguïté de la polarité de la musique rock pour le locuteur poétique est extrême, car manifestée par un double oxymore : le rock n'est en effet jamais doux, par nature, et une musique douce

---

aceptaba. Entonces lo seguí con la vista, agazapado entre los matorrales. De repente la carretera se acabó y, justo en el momento en que caía al abismo, me arrastró con su mano » (« *Blues* », *MO*, 67).

<sup>62</sup> Allusion au (*heavy*) *metal*, ce sous-genre du rock apparu à la fin des années 60 et qui vient aussi bien du hard rock que du blues rock ? Il est, en effet, considéré comme agressif par ceux qui ne le goûtent guère. D'où, sans doute, les vers « Amo a la gente neurótica, / los cuchillos y las guitarras eléctricas », l'instrument phare de cette musique, du poème « *Conversación* » (*AN*, 117), lesquels vers vont dans le même sens d'une revendication de la violence, musicale, comportementale ou matérielle.

<sup>63</sup> Cf. dans le même ordre d'idée le « suspiro rockgrolliano » poussé par une jeune fille qui n'a même pas quinze ans, dans le conte « *Wence, poeta maldito* » (*YH*, 88).

ne peut pas non plus saigner, sauf, bien entendu, si l'atmosphère intrinsèque de cette scène érotique de novembre sur fond de rock à la radio conjugue à l'envi, comme durant la totalité du poème, cette double valence entre Eros et Thanatos.

Dans « Habitación 128 », la musique rock ou approachante que l'on entend avec le couple en scène dans le poème est davantage liée au sexe (qui est « fait » par eux dans le poème<sup>64</sup>), mais là encore, la crainte et la mort ne sont pas loin : « te hablé tan rápido / como una armónica de boogie woogie<sup>65</sup>, / y en cuarto oscuro como un sueño / vi moverse tus asustadizos pezones / como peces fuera del agua ». De fait, les tétons sont « apeurés » et comparés à des poissons hors de leur élément naturel, donc en danger de mort. Plus loin, enfin, le locuteur jure « por el fantasma de Hendrix », lequel Jimi Hendrix, l'un des génies du rock, guitariste et auteur-compositeur-interprète, d'inspiration aussi bien blues rock que hard rock, au sens originel du terme, mourut à vingt-sept ans, quelque temps auparavant, en 1970 (« Habitación 128 », *AN*, 108).

De manière plus anecdotique, quoique symptomatique tout de même de cette hantise, on rappellera que Buddy Holly, le célèbre chanteur de rock des années 50, l'un des pionniers de cette musique, qui apparaît dans un autre poème de Casanova, est mort lui aussi très jeune – dans un accident

---

<sup>64</sup> Comme dans la phrase crue, libre et surréaliste : « te he hecho el amor con la ropa puesta / a través de una / larga pajita dorada / mientras cruzabas la calle » (« Eres un buen momento para morirme », *AN*, 122), même si la mort n'est pas loin, puisque le vers suivant n'est autre que : « con el cabello ardiendo » – proche, d'ailleurs, du « pelo quemado » vu *supra* dans la nouvelle « Edificio ».

<sup>65</sup> Instrument que l'on retrouve dans le poème homonyme de l'autre long poème, « Conversación » (*AN*, 110). Quant au « boogie woogie », qui est originellement une façon d'interpréter le blues au piano, c'est aussi un style musical qui en découle, basé sur le piano et joué par les *big bands*, et une danse précurseur du rock des années 50. On retrouve le « boogie » associé aux battements de cœur dans la courte nouvelle « Edificio » (*YH*, 92).

d'avion<sup>66</sup>. Par conséquent, ce n'est peut-être pas un hasard s'il est cité dans un vers de « *Graffiti* » : « "Buddy Holly vive con su rock en Tijuana" » (« *Graffiti* », *AN*, 106). Ce vers semble dire que la défunte star avait survécu au *crash* de l'avion et que, tel Elvis Presley<sup>67</sup> ou Michael Jackson, régulièrement donnés comme vivant cachés dans un lieu secret, elle vivait surtout *grâce à sa musique*, c'est-à-dire son œuvre, la musique étant ici, *de facto*, plutôt vecteur de « résurrection »... même s'il s'agit, en réalité, d'un graffiti vu sans doute dans les toilettes d'un lieu public par Félix Francisco Casanova, ce qui dégrade alors et l'image et le propos. L'autre ironie, du sort celle-là est, au passage, qu'elle annonce à nouveau la mort, quelques mois après, du poète lui-même, qui ne survivra guère que par ses mots<sup>68</sup>...

Outre le rock et le blues, le poète « parle » aussi de musique *country*, à laquelle, il consacre un poème ; ou du moins l'intitule-t-il ainsi, comme il l'avait fait avec « Blues » : le bref « *Country* » (*AN*, 105) ne parle pas, en effet, explicitement de cette musique<sup>69</sup>, mais tisse à nouveau une histoire, en creux,

---

<sup>66</sup> À l'âge de vingt-deux ans, le 3 février 1958, dans l'Iowa. Périrent aussi dans le même accident deux autres chanteurs de rock célèbres, Ritchie Valens et J. P. « The Big Bopper » Richardson, ce qui fit dire de cette journée qu'elle fut « The Day the Music Died », expression extraite des paroles de la chanson de Don McLean, *American Pie*, en 1971, que Casanova ne pouvait ignorer.

<sup>67</sup> Cf. « un póster de Elvis » devant lequel une femme se déshabille, et encore « Oh, si el cabello me volviera a crecer, me peinaría como Elvis... » à la fin du récit « Edificio » (*YH*, resp. 93 et 94).

<sup>68</sup> Comme le notait déjà son père en 1990, dans l'un des seuils qu'il a sans doute rédigés pour son édition des poésies de son fils : « En *La memoria olvidada*, su último libro, no dejarán de extrañar las premoniciones de una temprana muerte y hasta su forma de morir », cf. CASANOVA DE AYALA, F., « Ficha bibliográfica », *op. cit.*, p. 13.

<sup>69</sup> Musique issue pour l'essentiel de la tradition du Sud-est américain, – bien qu'elle ait des origines multiples et variées – et que l'on a qualifiée parfois de « blues des blancs », avant qu'elle ne devienne l'expression, parfois, d'un certain conservatisme rural, blanc précisément, propre aux *rednecks*, ces « nuques rouges », campagnards vivant dans les plaines nord-américaines et moqués par les élites urbaines du Nord-est.

d'alcool, de violence, et de mort sous la lune, sans « un solo violín / en cien millas a la redonda », dans un Sud de ces États-Unis en accord total avec ce titre et l'ambiance qui semble en sourdre.

Enfin, on pense à deux poèmes majeurs qui ont été écrits dans les derniers temps de la vie de Casanova, et qui ont déjà été évoqués *supra*. Il s'agit d'abord de « Poema desde París » (AN), où la musique apparaît pour le je poétique comme le médium artistique principal, sinon unique, propre à faire naître des émotions, gaies ou tristes, alternativement ou même simultanément (« y estás alegre y triste »), bref, à être, comme l'écrit Bob Dylan, « la bande sonore de [s]a vie »<sup>70</sup> et de notre vie, certes, mais aussi de nos vies partagées<sup>71</sup>, notamment dans la complicité amicale, laquelle nous extrait un instant de notre égoïsme et de nos doutes, notamment existentiels : « La música / es lo único que me importa, / ya sabes, me refiero a los / pozos individuales / en que cada día nos sumergimos / para autocomplacernos » (113-114). Un instant, certes, mais un instant seulement, car la victoire de l'instant, grâce aux mots, n'est qu'éphémère, et le temps, l'Histoire, sortent toujours vainqueurs.

Le locuteur insiste ici sur l'amitié qui surgit de ce partage musical<sup>72</sup>, partage d'une réelle cosmovision enfin possible entre deux êtres, ce qui n'est pas une mince prouesse pour lui, on le comprend : « Sólo se necesita / una máquina que

---

<sup>70</sup> Cf. DYLAN, Bob, *Chroniques. Volume I (Chronicles, Volume I, 2004)*, éd. citée Paris, Gallimard, 2016, p. 49.

<sup>71</sup> Puisque, dans un autre poème : « Todos los hijos del mundo / intentan unirse, / oyen los mismos discos / y se dedican al mismo rollo » (« Quemaduras », AN, 97), quoique le constat soit ici un peu désabusé, ou pour le moins distancié.

<sup>72</sup> Particulièrement sensible dans les années 60-70 et, dans une moindre mesure, dans les années 80, déjà plus méfiantes et cyniques. Mais dans les « seventies » régnait encore cette mystique de la musique qui pouvait changer le monde et établir des complicités, des amitiés, à la vie à la mort, chez les adolescents.

produzca ese sonido / de doce compases<sup>73</sup> / que revienta el corazón / y hace hervir la sangre ». Le prodige qui a pu faire écrire à Lou Reed « Sa vie a été sauvée par le rock'n'roll »<sup>74</sup> se dresse alors, en accord avec l'aide qu'elle procurait sans doute au jeune homme qu'était, dans la vie, Félix Francisco Casanova<sup>75</sup> : « Sientas a tu amigo / y le dices emocionado: / "ya no nos hace falta hablar" », même si, *in fine*, la solitude ontologique se rappelle toujours à son (mauvais) souvenir : « y tus ojos aprenden a ver / y eres tú / a solas / con tu corazón silencioso » (114), ce que la poésie et, de manière plus générale, la littérature, quand elle est lucidité, s'empresse toujours de rappeler, c'est-à-dire le chagrin de la vie réelle.

Le second poème à l'appui de notre démonstration est le déjà cité « Eres un buen momento para morirme » (AN). Dans cet ultime poème de Casanova, le locuteur poétique, entre sexe et amour, s'adresse à sa fiancée et lui déclare : « La última página de mi álbum / tiene tu boca lluviosa mordiéndome un labio, / un disco de rock'n'roll / y calcetines de colores » (122), dressant un début d'inventaire du quotidien, vécu par le je poétique épris de son amie, à la fois amoureux et trivial, charnel et matériel, où la violence, même passionnée, n'est pas absente malgré tout, par le biais de cette bouche de femme qui lui mord une de ses lèvres.

---

<sup>73</sup> Soit le fameux « 12-bar blues », le « blues à douze mesures », *i.e.* la grille d'accords la plus emblématique du blues, devenant, du fait de sa popularité, la matrice essentielle de toute la musique populaire d'origine anglo-saxonne, quelles que soient ses tonalité, mode – souvent en septième mineure, malgré tout –, pulsation et tempo, donc valable pour le boogie-woogie, le rock, la pop, le jazz, la country, ou encore le rhythm'n'blues.

<sup>74</sup> Dans la chanson *Rock'n'Roll*, écrite par Lou Reed pour son groupe The Velvet Underground en 1970 et qu'il continua d'interpréter en solo par la suite. Les paroles originales disent « Her life was saved by Rock'n'Roll », le pronom féminin se rapportant à une amie de Reed, mais il a répété souvent que ces mots s'appliquaient à lui aussi, à lui d'abord.

<sup>75</sup> Cf. son journal et la liste essaimée des disques qu'il écoute à longueur de journée et/ou de nuit, où l'on trouve d'ailleurs des disques classiques et des disques de jazz, deux genres qu'il aimait aussi beaucoup.

C'est pourquoi les vers qui précèdent la toute fin du poème, sur lesquels on va à présent se pencher plus en détail, ne doivent guère nous étonner, puisque le locuteur s'y définit comme : « un revólver de amor, nena, / y voy a disparar justo a tu corazón / ¡bang bang! / ¿te di? » (123). L'amour, ce sentiment qui, selon Oscar Wilde, tue toujours l'être aimé<sup>76</sup>, peut donc en finir avec cet être aimé et, au-delà du simple symbole phallique du revolver, on pense plus précisément ici, dans cette partie consacrée à la musique, – notamment populaire et/ou actuelle, à l'époque, qu'elle soit rock ou pop – au tube de Cher, *Bang Bang (My Baby Shot Me Down)*, dont l'intertextualité est manifeste dans les derniers vers cités<sup>77</sup> et qui raconte, justement, l'histoire d'une personne aimée, « tuée », métaphoriquement, par l'autre, au fil d'une *love affair* insatisfaisante et tragique.

La musique pop/rock sert donc ici (à) la vision noire et funeste de l'amour selon Casanova, qui se paie même l'humour (noir aussi) de demander si le locuteur poétique l'a bien touchée au cœur : « ¿te di? ». Et la lecture possible – mais ingénue – d'une décharge d'amour, et non de mort, évoquée dans ces vers, n'y changera rien, le mal est fait, le mal est là : « La vraie poésie doit faire mal, comme si on avait oublié une lame de rasoir dans son mouchoir et qu'on se coupe le nez », écrit fort justement Bohumil Hrabal<sup>78</sup>, et c'est ce qu'elle fait là.

---

<sup>76</sup> « Chacun tue ce qu'il aime » (« Each man kills the thing he loves », en anglais), à lire dans Oscar WILDE, *La Ballade de la geôle de Reading (The Ballad of Reading Gaol)*, 1897).

<sup>77</sup> Écrite par son mari Sonny Bono et sortie en 1966, cette chanson est aussi connue par l'interprétation, la même année, de Nancy Sinatra. Elle a, depuis, été reprise un très grand nombre de fois dans bien des langues différentes. Les paroles disent en anglais, chantées donc par une femme/voix « narrative » féminine : « Bang bang, I used to shoot you down », mais ici la parole est donnée, à la fin de la *fabula* de la chanson, à son amant/adversaire (masculin), comme dans le poème.

<sup>78</sup> HRABAL, Bohumil, *Cours de danse pour adultes et élèves avancés (Taneční hodiny pro starší a pokročilé)*, 1964), éd. citée Paris, Gallimard, 2011, p. 65.

Pour conclure, on dira que Félix Francisco Casanova a écrit pendant sa brève existence et ses quelques dizaines de pages le mal-être d'un jeune homme, donc d'un âge, et, possiblement, d'une époque<sup>79</sup> ou d'un pays – même dans un archipel ensoleillé et éloigné de la métropole, sentie malgré tout comme répressive, contaminatrice et déliquescence –, mais surtout d'un âge, et d'un jeune homme spécifique aussi, bien entendu, quitte, selon nous à brouiller encore davantage la distance habituelle entre la/sa littérature et la/sa vie, apparemment plus heureuse. De plus, il n'est pas obligé de nous éclairer particulièrement sur ces « contradictions » entre vie et écriture – peut-être seulement apparentes, d'ailleurs – si l'on veut bien se souvenir, avec Jean-Paul Kauffmann, que : « L'artiste n'a pas à donner les clés. D'ailleurs, il ne les a pas. On ne peut pas tout avoir : la faculté d'inventer jointe à celle d'interpréter »<sup>80</sup>.

Pour en revenir à cette distance entre oeuvre et vie, comme on l'a dit, sa vie n'apparaissait pas comme particulièrement malheureuse, au contraire, si l'on en croit photos, témoignages de proches ou encore journal intime<sup>81</sup>, alors que ses

---

<sup>79</sup> En effet, le début et le milieu des « seventies » n'étaient pas si joyeux, en particulier pour les jeunes (« [Félix Francisco Casanova] [s]abe de las desgracias y anhelos de sus compañeros de generación, los muchachos del disco y el rollo », selon Juan Pedro Castañeda, « *La memoria olvidada* de Félix Francisco Casanova », Prologue à l'édition Liminar [1980], cité dans Otero Alonso, C. (coord.), *op. cit.*, p. 64), la décennie baignant dans un faux calme, un faux plat, consécutifs aux soubresauts de Mai '68 et du mouvement hippie, qu'allaient suivre, précisément, à partir de 1975-1976, les énervements du punk, eux bien plus désespérés que leurs prédécesseurs du *flower power*, avec la crise pétrolière et la fin concomitante de l'innocence, des idéologies... ou du travail pour tous.

<sup>80</sup> KAUFFMANN, Jean-Paul, *Remonter la Marne*, Paris, Fayard, 2013, p. 32.

<sup>81</sup> Par exemple, dans ce journal, il conseille ainsi une amie : « Aure piensa suicidarse a fin de curso; le digo que espere a la Gran Cosa » (YH, 46). De manière générale, il n'apparaît pas comme un être morbide ou spécialement torturé, ayant même un certain nombre de projets, universitaires, musicaux ou littéraires. Il semblait prévoyant, matériellement aussi et pensait à l'argent gagné grâce à ses prix de poésie, qui lui permettrait de s'acheter beaucoup de disques et de livres (YH, 78-79). Il s'entendait

poèmes étaient particulièrement empreints de dystopie, sous les triples espèces du sexe, de la mort, bien entendu, et de la musique, ces deux éléments qui entourent la mort centrale étant souvent marqués par cette même Thanatos à l'œuvre. La poésie de Casanova, comme toute création artistique, n'est que le révélateur – comme le « cœur révélateur » de la nouvelle homonyme de Poe<sup>82</sup> ? – de la vie, de l'âme, des pensées, des sentiments, des sensations de l'artiste, *via* un « buissonnement symbolique »<sup>83</sup> à la fois intime et universel, marqué ici du sceau fatal. Au moins, peut-on dire de lui avec Claude Esteban : « Avoir aimé les mots ne guérit pas, mais prolonge le jour au creux des signes »<sup>84</sup>.

---

également très bien avec son père, voyageant avec lui – et son frère – en Europe l'été 1974, et considérait ce père comme un modèle, mettant même en exergue des vers de lui dans son premier recueil *El invernadero*. Bien entendu, un journal intime est aussi une œuvre d'écriture, donc de réécriture, donc, d'une certaine façon, déjà, une (auto ?)fiction. Il reconnaît tout de même quelques problèmes pour « communiquer » (YH, 58) en-dehors de son cercle de proches, une incommunication versée en poésie, déjà signalée par nous dans cet article.

<sup>82</sup> « Le Cœur révélateur », en anglais « The Tell-Tale Heart », d'Edgar Allan Poe (1843). Pour comprendre cette différence entre vie d'un écrivain et mise en mots de sa vie, tout aussi essentielle, n'oublions pas que : « Les mots sont des événements » (Tzvetan Todorov).

<sup>83</sup> Selon la belle expression de Jean MOLINO, « L'expérience d'I. A. Richards, de la critique nue au mode d'existence de l'œuvre littéraire », *Poétique*, n° 59, 1984, p. 353.

<sup>84</sup> Esteban, Claude, « LXVII », *Conjoncture du corps et du jardin* (1982), éd. citée *Le Jour à peine écrit (1967-1992)*, Paris, Gallimard, 2006, p. 163.



