

Maria Casarès : l'Espagne, l'exil et *Le Repoussoir*¹

Maria Delgado

Je suis espagnole et je ne pense ni ne peux être autre chose².

En 2011, le très en vue magazine britannique de cinéma *Sight & Sound* sollicita une contribution de ma part sur le thème : la femme qui fut mon inspiratrice. Je n'hésitai pas un instant. Pour moi, ce fut Maria Casarès, et voici ce que j'écrivis :

Je vis Maria Casarès pour la première fois à l'écran en 1981 à l'occasion de ma première rencontre avec *l'Orphée* de Cocteau. Énigmatique Princesse de la Mort errant entre le pays des vivants et le monde souterrain des morts, elle incarnait une vision séduisante d'un noir et blanc glacé. Avec son effrayant maintien et ses actes déviants, sa chevelure peignée farouchement en arrière, sa taille artificiellement mince, elle se démarquait assurément des épaules rembourrées et des chevelures gonflées du début des années 1980. Casarès avait de la tenue : elle était sereine, calme et d'un autre monde, mais elle avait aussi des convictions. Fille du politicien espagnol Santiago Casares, elle avait quitté Madrid pour Paris au début de la Guerre civile espagnole et n'accepta d'y revenir qu'après la mort de Franco. En France, elle fut à la fois une activiste – engagée, aux côtés d'Albert Camus son amant de toujours, dans la Résistance française, et collectrice de fonds pour les Républicains espagnols – en même temps qu'une actrice d'une candeur désarmante et d'une rare intensité.

Sa voix était profonde et rauque, teintée d'un accent galicien musical émaillé de puissants « r » roulés qu'elle ne put jamais entièrement bannir de l'inflexion de son français. Ses yeux bridés, en amande, son menton prononcé et ses traits anguleux, ciselés convoquaient le sensuel et le cérébral. Casarès séduisait par sa musicalité, grâce à l'expression savoureuse aux crépitements incandescents d'un langage gestuel très éloigné du réalisme psychologique. Casarès ne s'effarouchait jamais des extrêmes. Dans *Les Enfants du paradis*, elle incarne la loyale Nathalie languissante auprès du Baptiste de Jean-Louis Barrault. *La Chartreuse de Parme* et *Les Dames du Bois de Boulogne* montrent des protagonistes sexuellement volages dans un autre registre d'interprétation. Dans le second, Casarès est l'ultime femme fatale : inflexible, calculatrice et dangereuse, affichant un sourire séduisant qui ne laisse rien paraître. Bien qu'on ne la vît plus guère au cinéma après *Orphée*, sa voix fêlée, sa beauté peu conventionnelle et sa présence affirmée à

¹ Cet article est l'adaptation du chapitre « Performing Exile : María Casares », in *Stages of Exile*, Helena Buffery (dir.), Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, 2011, p. 203-228.

² Interview de 1942 de Maria Casarès dans le journal *El Español*, citée par Javier FIGUERO et Marie-Hélène CARBONEL, *Maria Casarès : l'étrangère*, Paris, Arthème Fayard, p. 93.

l'écran constituèrent une image filmique dans laquelle l'*excès* et la *distance*, pour citer Barthes, concourent à un effet hypnotique³.

Fille de réfugiés, grandit dans l'ombre de la Guerre civile espagnole, Casarès fut une référence, la voie d'accès à la compréhension de la condition de l'exil qui forma l'identité de ma famille. Casarès était différente. Il ne s'agissait pas seulement de son nom, Maria Casarès, qui se faisait le porte-voix de sa différence et de son « altérité » – elle ajouta l'accent grave à l'orthographe française de son patronyme pour en préserver la prononciation espagnole ; il s'agissait aussi de ses rôles, de marginale, de dissidente, de celle qui ne rentrait pas tout à fait dans le moule. Casarès excella à créer des personnages en marge de la société, qui négocient les frontières mêmes de la légitimité : sa provocante Médée dans la mise en scène de Jorge Lavelli en 1967 ; la mère rusée et têtue des mises en scène signées Blin et Chéreau des *Paravents* respectivement en 1966 et 1983 ; sa mystérieuse Cécile de *Quai Ouest* en 1986. Elle « interpréta » l'exil à travers l'essentiel de son travail au sein du cinéma et du théâtre français, mais ses rôles résonnèrent aussi à travers toute l'Espagne, un État-nation hanté par les spectres du demi-million de morts de la Guerre civile et du demi-million qui dut fuir pendant la Seconde Guerre mondiale et ses suites.

« L'Espagne errante en France »

Dans son autobiographie, publiée d'abord en France en 1980 puis un an plus tard dans une édition espagnole à Barcelone, chez Editorial Argos Vergara, Casarès écrit « Ma patrie est le théâtre⁴ » : le théâtre en tant qu'espace potentiel de transformation dans lequel on pouvait construire puis réélaborer les identités. Dédiées « aux “personnes déplacées” », les mémoires de Casarès font état de son pays d'origine comme de « l'Espagne réfugiée⁵ », et caractérisent clairement les exilés comme une nation alternative. De nombreuses interviews accordées par Casarès, sa propre autobiographie ainsi qu'une biographie posthume publiée en 2005, reflètent son identité franco-espagnole : une actrice française qui représente « l'Espagne errante en France⁶ ».

³ Maria DELGADO, « “Women on Film : Critics' inspirations”. Maria Casarès », *Sight & Sound* (avril 2011). <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/women-film-critics-inspirations>

⁴ Maria CASARÈS, *Résidente privilégiée*, Paris, Arthème Fayard, 1980, p. 344.

⁵ *Ibid*, p. 353.

⁶ *Ibid*, p. 354 ; cf. notamment Javier FIGUERO et Marie-Hélène CARBONEL, *op. cit.*, p. 313 ; Roberto OLTRA, « María Casares, primera película en España : “Sartre y Camus me seducían de modo muy diferente” », *Tiempo*, 22 août 1988, p. 94-96 ; Jacinto SORIANO, « María Casares : teatro en carne viva », *El Público* n° 58-59, juillet-août 1988, p. 60-62.

Alors que Casarès demeurait prudente à se définir comme une actrice « espagnole⁷ », elle s'identifiait volontiers à son pays natal quand elle donnait des interviews à des journalistes espagnols, comme en témoigne cette réflexion de 1977 :

Je me suis toujours sentie espagnole. J'aime beaucoup la France parce qu'on m'a très bien accueillie mais je me sentirai toujours espagnole. C'est quelque chose de très difficile à expliquer par la raison⁸.

Il est effectivement possible d'identifier une veine espagnole forte dans son parcours : son apparition en Martirio dans une version filmée de *La Maison de Bernarda Alba* dirigée par Roger Leenhardt en 1948 ; la matière du *Dom Juan* de Molière à la Comédie-Française en 1952 ; sa présence dans une adaptation à l'écran de *Sangre y arena* à la fin des années 1980⁹ ; et sa Doña Maria dans la mise en scène de Jorge Lavelli de *Comédies barbares* de Ramón del Valle-Inclán au festival d'Avignon en 1991. Ses participations à *La Célestine*, son engagement en faveur du répertoire du Siècle d'Or, ses collaborations (avec Maurice Béjart sur des textes et des thèmes espagnols ainsi qu'avec les émigrés argentins Lavelli et Copi) amenèrent le critique Juan Pedro Quiñonero à la conclusion qu' « elle servit de pont entre les cultures de l'Espagne, de la France et de l'Amérique, en des moments très difficiles pour toute l'Espagne¹⁰ ».

Dans un article intitulé « Una actriz española : María Casares », le dramaturge Luis Maté range Casarès parmi les grandes actrices espagnoles de la première moitié du XX^e siècle : María Guerrero, Rosario Pino et Margarita Xirgu. Maté relate comment Casarès se tint informée de l'état du théâtre espagnol pendant les années qu'elle passa en France, émerveillée par les comédies de Miguel Mihura et le travail de metteur en scène de Luis Escobar – dont elle vit *La Célestine* au Théâtre des Nations à Paris en 1958¹¹. Ni *Les Enfants du paradis* (1945), ni *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945) – deux films aux protagonistes volages – ne furent autorisés dans l'Espagne de Franco. Dans son autobiographie Casarès évoque l'interdiction des œuvres de Stendhal sous la dictature¹². Il est ainsi délicieusement ironique que sa première apparition

⁷ Miguel BAYON, « Entrevista María Casares : “En España se malgasta mucha energía” », *Cambio* 16 n° 873, 22 août 1988, p. 45.

⁸ Cité dans Ángeles MASO, « María Casares : Ha venido a trabajar y a observar : “Pero veo que es la gente la que me pregunta a mí” », *La Vanguardia*, 5 mars 1977, p. 37.

⁹ *De Sable et de sang*, film réalisé par Jeanne Labrune, 1987.

¹⁰ Juan Pedro QUIÑONERO, « La tragedia pierde su voz más desgarrada, María Casares », *ABC*, 23 novembre 1996, p. 103.

¹¹ Luis MATE, *Del teatro anterior a la democracia*, Valladolid, Talleres Gráficos CERES, S.A., 1978, p. 152-153.

¹² Maria CASARÈS, *op. cit.*, p. 85.

à l'écran en Espagne fût dans *La Chartreuse de Parme* (1947), adaptation du roman de Stendhal de 1839. *Orphée* fut projeté plus tard au Palacio de la Música de Madrid le 10 novembre 1953¹³. *Orphée* et *La Chartreuse de Parme* furent tous deux soumis à la postsynchronisation obligatoire pour tous les films montrés en Espagne à partir d'avril 1941. Bien qu'*Orphée*, pour un nombre choisi de projections spéciales en soirée, fût autorisé dans sa version francophone, la postsynchronisation fit effectivement l'économie des inflexions vocales fêlées, musicales qui marquaient la présence à l'écran de Casarès. Sa voix aux traces fortes d'un « autre » hispanique fut à n'en pas douter étouffée par le régime – les comptes rendus d'*Orphée* ne font aucune mention de Casarès comme actrice espagnole en exil –, mais son attrait d'opposante subsista grâce à la provocation non-conformiste et à la caractérisation sexuelle attachées à ses rôles subversifs dans ces deux films.

Le travail de Casarès trouva un écho en Espagne selon des sources diverses dans les années 1940, 1950 et 1960. Des nouvelles de ses activités au Théâtre National Populaire filtrèrent dans les comptes rendus de mises en scène publiés dans des revues spécialisées comme *Primer Acto*, et par sa présence occasionnelle sur les écrans des ciné-clubs pour public averti. Son nom espagnol et son identité comme fille de Casares Quiroga rappelaient constamment son départ d'une Espagne alors sous la main de fer de la dictature de Franco¹⁴, rappel constant qu'une culture théâtrale dilapidée avait eu à souffrir de l'exil, de la prison, ou de l'assassinat – comme ce fut le cas de Federico García Lorca en 1936. Le modèle auquel elle finit par être associée au TNP servit aussi à susciter en Espagne un intérêt pour le théâtre comme service public – idéal repris plus tard par la jeune génération de praticiens comme Joseps Maria Flotats et Lluís Pasqual.

Toutefois, ce fut seulement au début des années 1960, après la mort d'Albert Camus, que Casarès choisit de travailler en espagnol¹⁵. Elle s'était rendue en Amérique latine avec le TNP dans les années 1950 et s'était liée avec l'actrice Margarita Xirgu, créatrice de maintes pièces de Lorca entre 1926 et 1935. Casarès et Xirgu avaient tout d'abord correspondu en 1956 dans la perspective d'un hommage à Lorca qui devait se tenir à Paris¹⁶. Puis en 1963, en Argentine, Casarès avait fait ses débuts sur scène en espagnol dans une mise en scène de *Yerma* de Lorca datant de la même année, due à l'actrice espagnole chevronnée. À l'âge de douze ans,

¹³ Voir anonyme, « Hoy, estreno en el Palacio de la Música *Orfeo* de Jean Cocteau », *Ya*, 10 novembre 1953, p. 6 ; DONALD, « Ayer se estreno *Orfeo* en el Palacio de la Música », *ABC*, 11 novembre 1953, p. 39.

¹⁴ Voir José MONLEON, « La ausencia de María Casares », *Primer Acto* n° 267 (janvier-février 1997), p. 103.

¹⁵ Il y eut auparavant plusieurs récitals à Paris mais ils étaient surtout l'occasion de lever des fonds pour la cause républicaine ou pour les émigrés et exilés républicains. Voir Maria DELGADO, « *Otro* » *teatro español : supresión e inscripción en la escena española de los siglos XX y XXI*, Madrid, Iberoamericana, 2017, p. 199-206.

¹⁶ Maria DELGADO, « *Otro* » *teatro español*, p. 222.

Casarès avait vu la création révolutionnaire de *Yerma* par Rivas Chérif au Teatro Español de Madrid en 1934 et avait rencontré Xirgu lors de la visite de cette dernière à la maison familiale de Casares Quiroga. Invitée à se produire à Buenos Aires, Casarès avait suggéré de collaborer avec Xirgu pour *Yerma*¹⁷. Picasso fut pressenti pour entreprendre les décors et les costumes mais déclina la proposition, et la mise en scène maniérée, retravaillée plus tard pour la télévision par David Stivel, fut jugée démodée par Casarès en raison d'un décor stylisé qui faisait référence à la pampa argentine, à sa Galice natale et aux décors apprêtés de Fontanals pour la première de 1934¹⁸. Casarès reconnut qu'elle ne parvint jamais à se saisir pleinement de la pièce, pas plus que du rôle-titre¹⁹, et il est malaisé de juger si ce qu'un critique a nommé « une prononciation déficiente²⁰ » relevait simplement de sa quête d'une intonation vocale et d'un vocabulaire gestuel susceptibles de la démarquer de ses collègues argentins ou de problèmes plus larges ressortissant au registre poétique de la langue de Lorca.

L'année suivante Casarès se produisit au Teatro Coliseo dans *Divines Paroles* de Valle-Inclán dans une mise en scène de Lavelli²¹. La presse argentine estima que la mise en scène était un support plus approprié que *Yerma* pour Casarès, et admira la vivacité ludique et l'esprit insolent de son personnage de ménagère capricieuse qui troque la terne sécurité des devoirs domestiques pour une vie sur la route avec son neveu hydrocéphale, nain exhibé pour des raisons vénales²². Là aussi Casarès dut endosser le rôle de la marginale, la femme adultère dont le déplacement vocal – l'accent de la Galice contre les inflexions argentines du reste de la distribution²³ – tissait un lien entre performance et personnage.

Tandis que *Divines Paroles* semble seulement faire l'objet d'une note en bas de page dans les carrières de Lavelli et de Casarès, l'œuvre a contribué au développement d'une relation importante de travail entre les deux : ans autour de Shakespeare, de l'écriture contemporaine et d'une part significative d'écrivains hispaniques, dont le dramaturge et dessinateur argentin Copi et un deuxième Valle-Inclán, *Comédies barbares*, au festival d'Avignon de 1991.

Le Repoussoir : retour en Espagne

¹⁷ José MONLEÓN, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto/Fundación Rafael Alberti, 1990, p. 441-442.

¹⁸ Voir Maria DELGADO, « Otro » *teatro español*, p. 223.

¹⁹ Javier FIGUERO et Marie-Hélène CARBONEL, *op. cit.*, p. 206.

²⁰ Roberto MEDINA, « Yerma », *Historium*, 31 juillet 1963.

²¹ Il ne s'agit pas là de sa première interprétation d'une œuvre de Valle-Inclán : deux ans auparavant, Casarès avait participé à un enregistrement en français de *La Tête du dragon* pour la RTF.

²² Anonyme, « *Divinas palabras* », *Leoplan*, 16 septembre 1964.

²³ Kive STAIF, « *Divinas palabras y Los cuernos de Don Friolera* », *Primer Acto* n° 63, 1965, p. 60-62.

Casarès refusa de revenir en Espagne avant que ne soit restaurée la démocratie, en dépit d'invitations d'Isabel García Lorca pour *La Maison de Bernarda Alba* et de Nuria Espert pour *Les Bonnes*²⁴. Elle ne se produisit en Espagne qu'à quatre occasions après la mort de Franco. Trois d'entre elles concernent des mises en scène en français à Barcelone : *La Nuit de Madame Lucienne* de Copi en 1985, *Elle est là* et *L'Usage de la parole* de Nathalie Sarraute mises en scène par Michel Dumoulin en 1987, et *Comédies barbares* en 1992. La quatrième concerne une mise en scène en espagnol présentée en 1976, d'après *Le Repoussoir (El Adefesio)* de Rafael Alberti, mise en scène qui a acquis un statut légendaire dans le théâtre d'après Franco et salua le début d'un processus de réévaluation d'auteurs dénigrés ou exilés qui devait susciter des créations phares d'œuvres oubliées de Lorca et de Valle-Inclán dans les années 1980.

Le Repoussoir fut monté par José Luis Alonso, lequel s'était attaché à moderniser la scène espagnole quand il était directeur du théâtre subventionné María Guerrero entre 1960 et 1975. Alonso était une voix progressiste du théâtre espagnol, un critique, traducteur et metteur en scène dont les réalisations dépouillées privilégiaient la clarté du texte et la cohérence du récit. Alonso avait vu Casarès jouer en maintes occasions, notamment *Six personnages en quête d'auteur* en 1952, *Platonov* en 1956 et *Macbeth* en 1954. Depuis la mort de Franco, Casarès était en quête d'un projet susceptible de la rappeler en Espagne. La proposition de jouer dans *Le Repoussoir* advint pendant la période de transition de la dictature à la démocratie et marqua aussi le retour au pays de Rafael Alberti, poète parmi les plus significatifs des années qui précédèrent la Guerre civile. La création de l'œuvre par Margarita Xirgu en 1944, comme ce fut le cas pour *La Maison de Bernarda Alba*, avait associé la pièce à l'« autre » théâtre espagnol alors à l'œuvre au-delà des frontières géographiques de l'État-nation. Si le parcours professionnel de Casarès pouvait être généalogiquement lié à celui de Xirgu²⁵ (deux carrières sculptées dans l'exil et dans l'engagement pour le théâtre comme service public, comme le prétendait le dramaturge Alejandro Casona), le fait que Casarès assumait le rôle de la monstrueuse Gorgo créé par Xirgu trente-deux ans auparavant apparaissait dès lors comme une sorte de synergie.

Le Repoussoir, d'après l'histoire vraie du suicide d'une andalouse, met en scène trois femmes acariâtres, rongées par un désir non partagé, qui retiennent prisonnière la jeune Altea, bâtarde du défunt chef de famille, Don Dino. Gorgo pense honorer la mémoire du mort en retenant Altea confinée, sans aucun contact avec le monde extérieur. En dépit des conditions cruelles de

²⁴ Javier FIGUERO et Marie-Hélène CARBONEL, *op. cit.*, p. 207 ; Nuria ESPERT et Marcos ORDOÑEZ, *De aire y fuego. Memorias*, Madrid, Aguilar, 2002, p. 101.

²⁵ Javier FIGUERO et Marie-Hélène CARBONEL, *op. cit.*, p. 189.

sa détention, Altea s'éprend d'un jeune homme nommé Castor. Gorgo se met en travers de cette union et informe Altea que Castor s'est pendu. Affolée, elle se jette d'une tour de la maison. Gorgo révèle alors le secret : Castor et Altea sont frère et sœur.

Inquiète de répéter dans un pays « neuf » dont elle connaissait mal l'infrastructure théâtrale, Casarès choisit de se préparer à Paris avec Alonso pendant dix jours avant que ne commencent officiellement les répétitions, afin d'analyser la pièce, ses motifs et son personnage. La distribution reposait sur des noms confirmés (comme Laly Soldevilla et José María Prada), et sur de jeunes acteurs qui représentaient une nouvelle génération d'interprètes (Victoria Vera et Daniel Alcor en amants maudits). Manuel Rivera, sollicité pour les décors (III. 1), faisait ses débuts au théâtre et jouissait de la tenue récente d'une exposition très en vue au Musée d'Art Moderne de Paris. Un autre peintre, Antonio Saura, frère du réalisateur Carlos Saura, conçut l'affiche.

Dès que Maria Casarès, dans le rôle de Gorgo, mit le pied sur scène le soir de la première au théâtre Reina Victoria de Madrid le 24 septembre 1976, le public applaudit à tout rompre. Pour Lorenzo López Sancho, critique dramatique au très conservateur quotidien *ABC*, l'apparition de Casarès marqua un moment significatif de la culture démocratique espagnole au sein duquel deux Espagnes, cruellement séparées par la Guerre civile, trouvèrent un espace pour le partage, le dialogue et l'échange artistique²⁶. L'émotion provoquée par l'événement fut également rehaussée par l'absence de Rafael Alberti. L'écrivain avait refusé de revenir en Espagne tant que le parti communiste dont il était membre ne serait pas officiellement reconnu ou amnistié²⁷. Casarès incarna une Gorgo cruelle, combative, alcoolique. Ses cheveux coupés ras et sa voix profonde, râpeuse suggéraient une certaine androgynie. Arborant la barbe de son frère comme le symbole manifeste de son statut et d'une mascarade maligne, Casarès, par sa déclamation sonore, son énergie fiévreuse et sa musicalité, se démarquait du reste de la distribution au jeu plus contenu. Certains critiques la jugèrent hors de contrôle et histrionique, d'autres d'une rare intensité²⁸. Soumettant Altea à la torture mentale, passant de la tendre flatterie aux plus impitoyables insultes, la Gorgo de Casarès, tel un maître metteur en scène, manœuvrait ses pions et préparait le terrain pour le dénouement, moment où le contrôle lui fait défaut. Certains critiques ne purent retenir quelques larmes pour une actrice qui avait été perdue pour l'Espagne,

²⁶ Lorenzo López SANCHO, « *El Adefesio*, un actor teatral pleno de significados », *ABC*, 26 septembre 1976, p. 62.

²⁷ José MONLEON, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, p. 342.

²⁸ Pour une discussion de la réception critique de la mise en scène, voir Maria DELGADO, « *Otro* » *teatro español*, p. 241-243.

ainsi : « la merveilleuse tragédienne que nous n'avons jamais eue²⁹ ». La mise en scène rendait manifeste ce que précisément le régime franquiste avait tenté d'effacer – la présence physique de l'exil et du déplacement incarnée par Casarès et Alberti – en donnant à voir cela même que le metteur en scène José Luis Alonso considérait comme la peur constante du sexe, de la sexualité et des relations sexuelles que le pays entretenait³⁰. Effectivement, les critiques de la première madrilène, tout comme celles des représentations qui suivirent à Barcelone, visèrent dans leur grande majorité la portée politique de l'événement ; les représentations, l'esthétique et les décors reçurent peu d'attention. Le décor conceptuel élaboré par Rivera évoquait à la fois une chauve-souris géante – mammifère sans cesse mentionné pendant la pièce, symbole manifeste de la cécité – et les organes sexuels féminins, qui constituaient la menace face au régime que Gorgo entend soutenir. Des peaux de tulle noire façon toile d'araignée avaient pour fonction de cacher, de confiner dans l'ombre, d'occulter afin d'évoquer à la fois la prison et la tombe où Altea est recluse. En évitant le réalisme de l'image, un espace fut créé, à la fois mythique et conceptuel, en écho à la texture de la pièce.

Ce que la mise en scène signifiait et représentait dans un pays en transition – la censure toujours à l'œuvre et une constitution encore non écrite – ne saurait être sous-estimé. Casarès revint en Espagne pour tenter de vérifier si le théâtre, conformément à ses attentes, était susceptible de jouer un rôle dans l'exorcisation des tabous au sein de la nouvelle Espagne démocratique³¹. Mais il est important de reconnaître que son retour en Espagne ne fut pas si aisé : elle subit les contraintes de deux représentations quotidiennes pendant la séquence madrilène et la couverture étendue des premières soirées par la presse n'entraîna pas un bon chiffre des entrées ; les projets d'une tournée espagnole furent annulés³².

Ajoutons que cette mise en scène prend toute son importance en inaugurant une réflexion qui devait aboutir à l'écriture des mémoires de Casarès, *Résidente privilégiée*, à la fin des années 1970. La mort de Franco en novembre 1975 libéra un torrent de larmes et rendit possible un retour inenvisageable tant que *el caudillo* occupait le pouvoir³³. Ce retour en 1976 ouvre le livre, et tandis que l'Espagne qu'elle découvrit cette année-là s'avéra fort différente de

²⁹ Francisco ALVARO, *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1976)*, Madrid, Editorial « Prensa Española », 1977, p. 91.

³⁰ José Luis ALONSO, *Teatro de cada día : Escritos sobre teatro*, ed. Juan Antonio HORMIGON, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1991, p. 334.

³¹ Raimundo MARTINEZ, « *El adefesio* de Alberti, en Barcelona. María Casares : "El teatro debe exorcizar a los tabus españoles" », *El Noticiero Universal*, 5 mars 1977, p. 21.

³² Il fut donc coupé court au projet, voir José Luis ALONSO, *op. cit.*, p. 532. Des dates ultérieures furent annulées quand Casarès contracta une hépatite. Pour d'autres détails à ce sujet et ses désaccords avec le metteur en scène, voir Javier FIGUERO et Marie-Hélène CARBONEL, *op. cit.*, p. 248-251.

³³ Maria CASARÈS, *op. cit.*, p. 16

celle qu'elle avait quittée quarante ans auparavant, il y était possible d'engager le processus de la mémoire historique. Mais il fut découragé par une nation encline à porter la charge contre les nouvelles libertés que symbolisait la démocratie. Comme l'écrivit plus tard Casarès en 1988 : « Je n'aurais jamais écrit ce livre sans mon retour en Espagne³⁴ ».

Le Repoussoir marqua la dernière apparition sur scène de Casarès en espagnol, même si des propositions s'ensuivirent, y compris pour le rôle-titre dans une mise en scène castillane de *La Célestine*³⁵. Ses seuls rôles ultérieurs en castillan furent au cinéma, dans le film du débutant Julián Esteban Rivera, *Monte bajo* (1989), un conte de l'isolement rural, et dans *L'Amérique des autres* (1996), co-production anglo-franco-germano-grecque, qui a pour décor Brooklyn, du réalisateur croate Goran Paskaljevic. Cette dernière, exploration du déplacement social et culturel dans une métropole en ébullition, s'avérera l'ultime apparition de Casarès à l'écran. Jonglant avec l'espagnol et l'anglais, elle y interprète une prophétesse aveugle qui brûle de retourner dans son Espagne natale. Elle meurt à l'écran après une requête en forme de plainte adressée à son fils Alonso (Tom Conti) : « Je veux mourir dans ma patrie ». La Victoria de Casarès (il se trouve que l'actrice et son personnage portent le même deuxième prénom) se fait la voix de la souffrance à se définir dans un environnement privé des points de repère matériels du pays natal.

Quand Casarès mourut le 22 novembre 1996, elle était sur le point d'entreprendre des répétitions à La Colline pour José Sanchis Sinisterra dans *Le Siège de Léninegrad*, hommage à une troupe d'actrices qui méditent sur leur vie passée au théâtre. Peut-être, comme le note le critique Monleón, son projet ultime impliquait-il de jeter un regard sur le pays qui ne pouvait ou ne voulait pas la récupérer, ou peut-être était-ce encore tout simplement le signe d'une détermination farouche de la part d'une actrice prolifique qui voulait continuer à travailler³⁶. *Le Siège de Léninegrad*, tout comme *Le Repoussoir* et *Comédies barbares*, autorisait une marge de reconquête de la part d'une actrice qui, dans les termes du metteur en scène Lluís Pasqual, ne cessa de mettre en œuvre « jusqu'à ses derniers jours la conviction que le théâtre doit toujours être un acte de transgression » ou encore ce que Lavelli nomme « un espace de défoulement³⁷. »

Casarès : un espace intermédiaire

³⁴ Jacinto SORIANO, *op. cit.*, p. 61.

³⁵ *Id.*

³⁶ José MONLEON, « La ausencia de María Casares », p. 105.

³⁷ Maria M. DELGADO, « Paris as a Kind of Meeting Point : An Email Interview with Lluís Pasqual », in *The Paris Jigsaw : Internationalism and the City's Stages*, David BRADBY et Maria M. DELGADO (dir.), Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 213 ; Jorge LAVELLI, « Hommage à l'amie », *Théâtre/Public* n° 135, Gennevilliers, mai-juin 1997, p. 5.

Cocteau dit un jour de Casarès qu'elle était une « tragédienne médiumnique³⁸ ». Javier Figuro et Marie-Hélène Carbonel intitulèrent leur biographie de 2005 *L'Étrangère*, y reconnaissant une carrière dépensée à créer des personnages puissants, enjoués, fougueux qui négocient les excès du désir, du mal-être et de la marginalisation. Tout juste après sa mort, les critiques espagnols voulurent la ranger au sein d'une communauté française d'actrices. Octavi Martí, dans sa notice nécrologique pour *El País*, avance que Casarès a sa place entre Ludmilla Pitoëff et Sarah Bernhardt au panthéon des monstres sacrés de la scène française³⁹. Comme Pitoëff elle fut une étrangère qui excella dans le répertoire tragique. D'autres la caractérisèrent comme la Rejane de son époque, capable d'un registre émotionnel évoqué comme « tellurique » par Carlos Fuentes⁴⁰. Pour Dussane, biographe précoce et professeur de Casarès, les parallèles avec Bernhardt s'imposent également en ce que toutes deux recherchaient avidement les rôles féminins les moins dociles⁴¹. Comme Bernhardt, sa féminité était non-conformiste et mêlait le sensuel et le cérébral. Sa beauté étrange devait parvenir pleinement à maturité quand elle embrassa l'androgynie liminale que le milieu de la vie lui accorda. Son nez prononcé, ses traits anguleux ne la firent jamais conventionnellement attirante. Son tabagisme important (les conférences de presse et les photos non officielles la montrent souvent une cigarette suspendue au bout des doigts), son alcoolisme manifeste, son rire rauque et sa voix fêlée dénotaient un personnage anticonformiste. Et ce fut précisément son non-conformisme (à l'écran, sur scène comme à la ville) qui la fit l'icône de ces femmes contraintes par les critères domestiques de la féminité promus par le régime franquiste. Elle avoua un jour à José Luis Alonso n'avoir jamais aimé jouer les vierges et préférer les femmes rebelles aux anges⁴².

Viennent à l'esprit des traits communs avec Margarita Xirgu, l'actrice espagnole pour qui Lorca créa plusieurs de ses rôles clés. Toutes deux furent attirées par des œuvres qui offraient de nouvelles dimensions à la représentation féminine, mais Xirgu privilégia une scène plus conservatrice, ce que reflétèrent les tensions lors de leur collaboration à *Yerma* en 1963 (III. 2). C'est avec une génération de comédiens plus jeunes que je perçois l'impact du legs de Casarès sur le théâtre espagnol. En regardant travailler Blanca Portillo, actrice galicienne primée à Cannes, qui a également collaboré d'une manière heureuse et productive avec Jorge Lavelli, je retrouve Casarès pour beaucoup dans la musicalité de l'inflexion, le rire incontrôlé

³⁸ Javier FIGUERO et Marie-Hélène CARBONEL, *op. cit.*, p. 316.

³⁹ Octavi MARTI, « Muere María Casares, gran trágica del teatro », *El País*, 23 novembre 1996, p. 27.

⁴⁰ Concernant Rejane, voir Javier FIGUERO et Marie-Hélène CARBONEL, *op. cit.*, p. 92 ; pour « tellurique », voir Maria CASARÈS, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹ Béatrix DUSSANE, *Maria Casares*, Paris, Calmann-Lévy, 1953, p. 102-3.

⁴² Voir José ALONSO, *op. cit.*, p. 531.

et l'androgynie physique. Quand je mentionnai cela à Portillo au terme d'une interview sur scène le 23 septembre 2016, elle acquiesça. « Lavelli dit la même chose », observa-t-elle. Casarès rendit grâce à Artaud et à Genêt d'avoir libéré « plusieurs choses en [elle] et dans le théâtre⁴³ » et reconnut que leur travail novateur avait affranchi la pratique théâtrale des exigences de la représentation naturaliste et du primat du mode de diction. L'intérêt que Casarès manifestait pour l'œuvre d'Artaud fut peut-être dû à un souci partagé de la sémantique et de la musicalité du langage qui l'amena à conclure que « parler, parfois, c'est chanter⁴⁴ ». La saveur qu'elle conférait aux mots, la séduction, la cajolerie, la projection et la pyrotechnie de son discours, c'était selon Lavelli « extraordinaire, c'était presque comme si elle chantait sur scène⁴⁵ ». Entre parler et chanter, excès et distance, masculin et féminin, français et espagnol, Casarès occupait un espace intermédiaire. Elle-même admettait qu'en Espagne elle était considérée comme un défenseur de toutes choses françaises, en France de toutes choses espagnoles⁴⁶. À sa mort, la notice nécrologique de Bertrand Poirot-Delpech publiée dans *Le Monde* la compara à un chant flamenco suspendu entre le « vibrato et le paroxysme⁴⁷ ». Et c'est son interprétation de cet état intermédiaire « suspendu » de l'exil qui, je pense, l'installe comme une figure majeure du théâtre espagnol de l'exil : interprétant ce mal-être comme un défi sur les scènes de France, mais aussi de manière cruciale à Buenos Aires, Madrid et Barcelone⁴⁸.

Légende des illustrations

III. 1 : Décor de Manuel Rivera pour *Le Repousoir (El adefesio)*. Avec l'aimable autorisation du Museo Nacional del Teatro, Almagro.

III. 2 : Thelma Biral dans le rôle de María et Maria Casarès dans celui de Yerma (1963).

© Thelma Biral archive.

⁴³ Rosa María PEREDA, « Lo que en Francia me hacía sonreír, en España me emociona », *El País*, 25 juillet 1976, p. 31.

⁴⁴ Maria CASARÈS, « Comédiens, entretiens-portraits 7 », *Théâtre/Public* n° 96 (novembre-décembre 1990), p. 16.

⁴⁵ Cité dans Maria M. DELGADO, « An Argentine in Paris ; an Interview with Jorge Lavelli », in *The Paris Jigsaw : Internationalism and the City's Stages*, op. cit., p. 230.

⁴⁶ Javier FIGUERO et Marie-Hélène CARBONEL, op. cit., p. 313.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 338.

⁴⁸ Nous tenons à remercier vivement Thelma Biral, Jorge Lavelli, Lluís Pasqual and Rubén Szuchmacher pour leur aide et l'autorisation de reproduire la photo n° 2 ; ainsi que Gérard Pecorari pour la traduction de cet article.

