



HAL
open science

Résidente privilégiée de Maria Casarès : texte et arrière-texte de l'autobiographie

Françoise Heitz

► **To cite this version:**

Françoise Heitz. Résidente privilégiée de Maria Casarès : texte et arrière-texte de l'autobiographie. Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. Les référents du littéraire, 7, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.197-219, 2013, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 978-2-37496-194-1. 10.4000/books.epure.1406 . hal-04223846

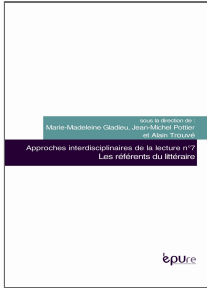
HAL Id: hal-04223846

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04223846v1>

Submitted on 30 Sep 2023

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.



Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

Les référents du littéraire

Éditions et Presses universitaires de Reims

Résidente privilégiée de Maria Casarès : texte et arrière-texte de l'autobiographie

Françoise Heitz

DOI : 10.4000/books.epure.1406
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2013
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961941



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2013

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

HEITZ, Françoise. *Résidente privilégiée de Maria Casarès : texte et arrière-texte de l'autobiographie* In : *Les référents du littéraire* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2013 (généré le 30 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1406>>. ISBN : 9782374961941. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1406>.

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2013
Licence OpenEdition Books

Résidente privilégiée de Maria Casarès : texte et arrière-texte de l'autobiographie

Françoise Heitz

L'autobiographie comme « chambre d'échos »

- 1 Commençons par quelques évidences : le cas de Maria Casarès est très particulier. Née le 21 novembre 1922, elle décéda le jour de ses 74 ans, le 21 novembre 1996. Son seul livre, *Résidente privilégiée*¹, n'est pas l'ouvrage d'une femme écrivain, mais d'une comédienne : à ce titre, il ne s'agit pas d'un texte autobiographique à resituer dans l'ensemble d'une œuvre, comme le fit Philippe Lejeune dans son ouvrage fondateur², analysant *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, *Les Mots* de Jean-Paul Sartre ou l'espace autobiographique plus controversé de Gide ou de Leiris³. L'examen n'en est pas plus aisé pour autant, car la grande interprète dramatique des textes que fut Maria Casarès (à la scène beaucoup plus qu'à l'écran) est une sorte de chambre d'échos. Son écriture est à l'image des personnages qu'elle incarna : puissante, animée d'un souffle vital, d'une exigence absolue (la devise récurrente de l'ouvrage, si espagnole, étant *Todo o nada*, « Tout ou rien »), sans aucune auto-complaisance, fouillant au contraire dans les tréfonds, là où la remémoration ou bien le miroir font mal, jusqu'au vertige, expression symbolique d'un malaise psychosomatique souvent évoqué dans sa vie. Par ailleurs, ce livre très personnel est aussi une chambre d'échos dans la mesure où il met en scène une foule de personnages, sans aucune hiérarchie établie, comme faisait un Velázquez en peinture, attachant dans ses portraits autant d'attention passionnée à la figure des grands de ce monde qu'aux délaissés et aux marginaux, cherchant l'humain derrière le vêtement, l'essence derrière l'apparence, ou à travers même les multiples apparences.
- 2 Dans cette lecture-compagnonnage, l'herméneutique, à l'instar d'Œdipe, se trouve à la croisée des chemins, entre la topographie romanesque étudiée cette année (ne s'agit-il

pas, le titre le proclamant d'emblée de façon à demi ironique⁴, de la douleur de l'exil et des souvenirs de l'Espagne, à la fois si proche et si lointaine ?) et l'écriture de soi, qui adopte la forme changeante d'un bilan suivant une ligne plus ou moins chronologique, véritable quête identitaire à travers les multiples influences qui exercent leur pouvoir, traçant la ligne d'une vie. Ces influences sont celles des êtres chers, évoqués en de brillants portraits, mais aussi celles des pays (d'origine et d'accueil) dans leur géographie, leur histoire tourmentée, les traumatismes collectifs, et ce qui donne un sens à ce qui est présenté souvent comme un magma chaotique (une feuille de température, dit-elle avec humour, en parlant de sa vie), c'est le théâtre, avec les acteurs qui l'habitent, le théâtre présenté comme souffle où l'on se donne entièrement, et qui brûle jusqu'aux entrailles. Quand Casarès s'interroge sur les raisons qui l'ont poussée à écrire ce livre, la première qui lui vient à l'esprit, c'est « la tentation d'une trêve », le besoin de se ressourcer loin de ce qu'elle nomme le « bûcher théâtral ». Dans sa soif d'absolu, l'autobiographe n'est d'ailleurs pas si éloignée (élan mystique dépouillé de tout caractère religieux) d'une Jeanne d'Arc et elle interpréta d'ailleurs dans sa jeunesse la *Jeanne d'Arc* de Péguy.

- 3 Il s'agit donc d'une personnalité et d'une histoire d'exception. La relation de la narratrice avec son narrataire est aussi celle de l'interprète avec son public, pour ceux qui eurent la chance de la voir et de l'entendre au théâtre : elle donnait à ses interprétations tout ce qu'elle était ; sa voix rauque fascinait Carlos Fuentes qui parlait d'elle comme d'une « femme tellurique »⁵. Au cinéma, comme tous les acteurs du monde, elle reste figée sur la pellicule dans le mythe d'une éternelle jeunesse, si l'on met à part le rôle de la Générale qu'elle interpréta aux côtés de Miou-Miou dans *La Lectrice* de Michel Deville en 1988. Citons quelques rôles qui sont restés, plus marquants que d'autres : Hélène dans *Les Dames du Bois de Boulogne* (Robert Bresson, 1945, dialogues de Jean Cocteau), Nathalie, la femme du mime Baptiste Deburau (Jean-Louis Barrault), dans *Les Enfants du Paradis*, de Marcel Carné (1945), la Sanseverina dans *La Chartreuse de Parme*, de Christian Jaque (1948), et la Mort dans *Orphée* de Jean Cocteau (1950). Elle est aussi la voix *off* du documentaire d'Alain Resnais sur le *Guernica* de Picasso (1949). Mais elle ne se sentait pas à l'aise devant la caméra, disant qu'au cinéma, elle laissait « son âme au vestiaire », et elle n'eut probablement pas la chance de rencontrer le metteur en scène qui lui aurait permis de déployer tous ses talents. Elle était terrorisée par Marcel Carné et haïssait Bresson, si exigeant avec les comédiens qu'il les laissait vidés d'eux-mêmes. Seul *Orphée* avait trouvé grâce à ses yeux, car elle croyait en Cocteau.
- 4 Ce qui se livre dans *Résidente privilégiée*, c'est une intimité qui est aussi miroir : la comédienne est en quête d'elle-même, avec exigence et ferveur, et le lecteur est secoué par sa prose vigoureuse, qui l'éloigne de la passivité que l'on pourrait concevoir dans le terme atone de « spectateur/spectatrice », invité à considérer le combat perpétuel de la vie, qui est souvent le combat contre soi-même.

Le *topos* essentiel : les racines galiciennes

- 5 S'il est vrai que « c'est par les lieux que nous entrons dans l'espace du roman »⁶, c'est aussi l'évocation d'un *topos* essentiel qui ouvre l'autobiographie de Maria Casarès. En quelques pages, elle brosse le tableau des paysages de sa terre natale, personnifiée dès le début comme une « veuve qui chante doucement avec la pluie » à laquelle la

nostalgie est consubstantielle, puisqu'elle a fourni au continent latino-américain un fort contingent d'exilés :

Les émigrants, qui ont amené les Américains du Sud⁷ à dénommer les Espagnols dans leur totalité : gallegos – Los Gallegos, ces extravagants qui chantonent à travers le monde la musique obsessionnelle du retour et, dans leur terre, la plainte douce-amère de l'ailleurs et de la séparation.⁸

- 6 Elle attribue d'ailleurs à son ascendance galicienne une bonne partie de son tempérament⁹, en dépit du fait qu'elle quitta la Galice à l'âge de neuf ans quand son père fut nommé ministre de la Marine à l'avènement de la Seconde République dans le gouvernement d'Alcalá Zamora, et ne retourna jamais y vivre puisque, après la République et la résidence à Madrid, vinrent la guerre civile et l'apprentissage de l'exil à Paris. Mais le lieu d'origine est un référent omniprésent, dans lequel il est impossible de démêler ce qui appartient au mythe : comme chez tous les peuples d'ascendance celtique, un attachement viscéral à la terre natale, et un nom particulier donné à la nostalgie de celle-ci (la *morriña*), et ce qui ressortit aux circonstances historiques et personnelles particulières.

Le référent historique : l'hommage au père, la part d'indicible, et le « lieu juste »

- 7 Être fille d'un homme célèbre donne certaines prérogatives (dont elle tire plus de honte que de fierté¹⁰) et des devoirs (auxquels elle croit avoir manqué par trois fois, comme Pierre reniant Jésus), sentiment de la faute sur lequel elle s'explique dans son livre. La première fois, ce fut après l'emprisonnement de Santiago Casares à Jaca, où sa peine de mort avait été commuée après la tentative de *pronunciamiento* des capitaines Fermín Galán et Ángel García Hernández contre la dictature de Miguel Primo de Rivera. Il fut transféré après plusieurs mois à la prison de Madrid : paralysée devant ce fantôme dans lequel elle ne reconnaissait plus son père, elle n'osa pas s'en approcher et répondre à l'appel brûlant de son regard en attente d'une démonstration de tendresse.
- 8 Santiago Casares était avocat de formation, mais si peu conformiste que, dans sa jeunesse, il avait rédigé une de ses plaidoiries en octosyllabes. Il était fils d'une famille bourgeoise, républicaine et anticléricale. Sa tuberculose précoce le fit souffrir toute sa vie (les douleurs de sa longue agonie dans l'appartement parisien de sa fille étant longuement exposées par celle-ci). La scène anthologique du balcon, si courte soit-elle, est impressionnante : le lecteur y est amené à s'identifier tour à tour à ceux qui acclament le vainqueur, à celui-ci dans sa lucidité, un *desengaño*¹¹ très espagnol sur la nature humaine, et à la petite fille qui assiste à la scène et la vit comme un moment initiatique décisif. À l'annonce de la nomination de Casares au poste de ministre, une marée humaine l'avait porté jusqu'à sa maison, aux cris de « ¡Viva Casaritos!¹² » :
- Brusquement les cris ont cessé, il y eut un profond silence, et des milliers de mouchoirs blancs se sont levés pour saluer mon père. [...] Au-dessus de ma tête, dans le silence bercé par les pleurs en sourdine de maman j'ai entendu la voix un peu lasse, sereine et nette de mon père : « Regarde-les, Gloria. Je leur donne deux ans pour me jeter des oranges ».¹³
- 9 Il connut en effet la dégradation rapide de l'état d'euphorie dans lequel avait débuté la République en avril 1931, après le renoncement d'Alphonse XIII, et dut assumer successivement les charges de ministre de l'Intérieur, de président du Conseil et de

ministre de la Guerre. Et c'est ainsi que Maria le compare au triste *pelele* de Goya (c'est le tableau qu'elle a choisi pour illustrer la couverture), pantin désarticulé jeté en l'air et ne pouvant être maître de son destin, ni aider à sauver celui de son pays.

- 10 En arrivant à Madrid, la jeune Maria eut conscience pour la première fois de la nécessité de représenter quelque chose, la chargeant, comme elle le dit¹⁴, « d'une maturité précoce et, peut-être d'un destin ». Elle eut la chance de suivre les cours de l'*Instituto Escuela*, anciennement appelé *Instituto Libre de Enseñanza* (Institut libre d'enseignement), où le poète Antonio Machado avait fait ses études¹⁵. Lorsqu'elle dut s'enfuir avec sa mère pour Paris lors de la guerre civile, elle prépara son baccalauréat au lycée Victor Duruy, et elle déclare judicieusement qu'après avoir connu l'*Instituto Escuela*, le lycée Duruy semblait un séminaire du Moyen Âge. L'ouvrage n'étant pas un traité d'histoire¹⁶, il fuit l'anecdote, même pour évoquer la guerre :

À l'instar de la vie même, la guerre n'est pas une suite de faits ou d'événements mis bout à bout. Aussi frappants soient-ils, ils ne peuvent renseigner quiconque qu'en tant que signes ; comme l'expectoration du sang nous avertit de la tuberculose ou la tumeur d'un cancer ; comme la forme du nez ou la couleur des yeux nous aide seulement à nous figurer un visage, ou le souvenir confié d'une caresse, à deviner un amour. Mais ni la phtisie, ni le cancer, ni l'amour, ni la personne ne se tiennent dans le sang craché, la tumeur, le rappel d'un geste ou les traits d'un visage. L'expérience de la guerre est inénarrable et ne peut être entendue que si celui qui en écoute la relation l'a vécue.¹⁷

- 11 L'écrivain ne pêche certes jamais par légèreté et ces quelques mots évoquent puissamment l'aporie du récit, l'indicible auquel il se heurte. L'arrière-texte, c'est ici l'expérience vécue, qui reste intraduisible. Dans la période de l'épuration après la guerre vécue cette fois en France et la Libération, elle sentit, face à la médiocrité de ceux qui n'avaient montré aucun courage pendant le conflit, mais qui tondaient les femmes qui avaient fréquenté des Allemands¹⁸, que le théâtre était, plus que jamais, le seul lieu juste.
- 12 S'agissant du père, elle présente donc Santiago Casares tel qu'elle l'a connu, davantage dans son intimité familiale et son amour inconditionnel envers sa fille qu'à travers les faits et gestes de l'homme politique. Celui-ci fut vilipendé dans son propre camp (on sait les déchirements que connut le camp républicain) : ainsi lui reprocha-t-on par exemple d'avoir refusé d'armer le peuple au début de l'insurrection militaire. Maria Casarès devait ressentir encore longtemps après, en retournant dans l'Espagne en processus de transition démocratique, une incompréhension devant le rôle de premier plan qu'entendaient jouer les communistes. Dans une Espagne si différente de celle qu'elle avait connue, elle se sentit soudain vraiment privée de patrie, alors que pendant les années du franquisme, comme ses frères d'exil, elle ressentait que son pays d'origine, c'était l'Espagne réfugiée. C'est ainsi qu'elle déclare :

Il m'a fallu l'incroyable dose de naïveté que je traîne avec moi pour ne pas tomber dans l'indécence, quand j'ai accepté la croix de Grand Commandeur de l'Ordre de la Libération que mon gouvernement de l'exil a bien voulu m'octroyer, car à part mes déclarations publiques et réitérées sur mes origines, rien dans mon activité ne la justifiait, pas le moindre petit fait glorieux.¹⁹

- 13 Mais elle pousse plus loin et fouille dans l'arrière-sens de ce geste :

Mais peut-être que l'Espagne, dans sa folle sagesse, amoureuse du geste, des mythes et symboles et par là les gardant toujours vivants, décore ses sujets non pas pour les primer ou les remercier, mais pour les obliger. Cela expliquerait bien des choses, comme la création même de cet Ordre (fantastique) de la Libération que le

gouvernement de l'exil a inventé et s'est octroyé à lui-même dans la personne de son président, alors que l'Espagne semblait s'éloigner d'année en année du jour qui la libérerait. Oui, peut-être que ce haut insigne n'est accordé à ceux qui le reçoivent que pour les inciter à l'action qu'il est censé honorer.

14 Pour en revenir à Santiago Casares, l'auteur transcrit directement certains passages des nombreuses lettres qu'il lui envoyait, à travers lesquelles transparait à chaque instant son sens de l'humour. Il plaisantait sur ses bulletins de santé, signant « ta vieille carcasse de père » ou « ton père bouffé des mites qui t'embrasse », mais aussi sur la vie sentimentale agitée de sa fille (hésitant entre deux amants dont aucun ne lui convenait)²⁰.

15 Les parents de Maria, qui craignaient de mettre au monde des enfants, car chacune des deux familles était accablée d'un fléau, l'une de tuberculose, l'autre d'épilepsie, l'élevèrent en faisant en sorte de l'endurcir contre toutes les maladies, et ce n'est pas la moindre des réponses symboliques à son père que la réussite de Maria : aux échecs politiques, elle préféra les aléas de la représentation théâtrale, et à la sclérose des voies respiratoires de son père, elle opposa un long souffle déclamatoire de tragédienne frémissante et parfois imprécatoire, surtout dans la deuxième partie de sa carrière, où elle osa interpréter des textes ardu dans des mises en scène souvent avant-gardistes et loin de faire l'unanimité. Citons *La Célestine*, de Fernando de Rojas, adaptée et dirigée par Jean Gillibert en 1972, l'exemple emblématique de la pièce de Jean Genet *Les Paravents*, qu'elle interpréta en 1966 dans une mise en scène de Blin, puis en 1983, dans celle de Chéreau, ou *Quai Ouest* de Jean-Marie Koltès, au théâtre des Amandiers à Nanterre en 1986. Elle fut ovationnée lors de la première de *El Adefesio (Le Repoussoir)* de Rafael Alberti, au début de son retour en Espagne en 1976, à cause de ce qu'elle représentait, mais la pièce n'eut aucun succès par la suite et dut être interrompue.

Elle n'en finit pas de se chercher, de se réinventer. Elle éprouva un certain vertige dans cette aventure, dans ce risque et ainsi laissa-t-elle la fameuse maison du Français pour suivre Jean Vilar et son Festival d'Avignon, mais ensuite elle fut capable de rompre avec la prestigieuse troupe du TNP de Chaillot, pour rêver d'autres langages scéniques en compagnie du chorégraphe Maurice Béjart, des metteurs en scène Lavelli, Blin, Chéreau, Sobel. À soixante-huit ans, elle joua deux rôles en même temps (dans *Tartuffe* et dans *Elle*) et à soixante-douze elle incarna le Roi Lear « vêtue ni en femme ni en homme, ni en jeune ni en vieille ». Maria entra en communion mystique avec l'âme des mots, et un public fidèle accourait à ses représentations comme à une cérémonie sacrée.²¹

16 Elle apportait au théâtre français la démesure interprétative, son rire retentissant et sa voix rauque inoubliable. Elle interpréta de grands rôles qui semblaient être faits pour elle, comme Marie Tudor, Lady Macbeth, Médée, Chimène ou l'Hécube d'Euripide.

17 Maria trouva donc dans ce « lieu juste » son identité. Mais pour en revenir à cette question si cruciale dans toute autobiographie, elle est aussi douloureusement évoquée à propos du père : le gouverneur civil (équivalent du préfet) de la province, adressa en 1937 au président du tribunal de La Coruña, une lettre par laquelle il lui demandait que fût arraché du registre de l'état civil le « folio déshonorant » dans lequel se trouvait inscrite la mention de sa naissance. Aussi l'hommage qu'elle lui rend après l'avoir contempné au seuil de la mort n'en a-t-il que plus de poids, car l'acharnement d'individus nuisibles à éradiquer la vie d'êtres humains produit parfois l'effet contraire²², le vilipendé entrant dans la légende :

[...] il rassemblait toutes ses forces vitales pour guetter l'ultime approche et – coupé comme il était de toute divinité et de toute croyance – pour témoigner, seul,

jusqu'au bout, de la dignité et de l'intégrité de l'esprit ironique qui était le sien. Fidèle à lui-même et à ses pères, sans une plainte, sans un cri, sans le moindre signe d'amertume ou d'envie, sans abandons ni complaisances aucuns, propre et net d'esprit et de corps, conscient de la vanité de son combat mais galvanisé par la volonté de rester jusqu'au bout entièrement présent au monde et à lui-même, portant comme seules armes l'humour et le sens de la représentation, il ressemblait plus que jamais à une épée, forgée à même la lucidité, pour me présenter le plus glorieux spectacle qu'un homme ait pu me donner.²³

- 18 La facilité de la symbolique freudienne que l'on pourrait voir portée par ces mots n'en épuise pas la substance charnelle, comme le complexe œdipien insurmontable n'est qu'un aspect mineur. L'auteur s'interroge d'ailleurs sur le sens de son écriture, le propre d'un ouvrage profond étant de poser des questions et non d'apporter des réponses, et elle se demande si l'écriture serait capable de « venir à bout de mémoires brûlantes et refoulées²⁴ ». C'est sous le signe des planètes que Maria Casarès place le livre I et le livre III de son volume : « Sous la tutelle de Pluton » (mêlant astronomie et astrologie, en évoquant son signe astral : celui du scorpion), et « Privilèges de Saturne », dans l'allégorie goyesque du Temps dévorateur à la fin du récit autobiographique.
- 19 Santiago Casares hésita sur la démarche à suivre une fois qu'il eut rejoint sa femme et sa fille à Paris : il était tenté de rejoindre le Mexique, où tant de réfugiés espagnols avaient trouvé abri, mais il tergiversa et alla seul en Angleterre, où il dut finalement rester quatre ans à Dormers, près de Londres, dans la maison louée par Juan Negrín (dernier chef du gouvernement puis représentant de la République espagnole en exil). Dans le petit appartement de la rue de Vaugirard que l'actrice devait habiter pendant trente ans, la Kommandantur interrogeait les deux femmes sur l'endroit où se trouvait l'ancien ministre de l'Espagne républicaine. Elles répondaient invariablement : en Amérique latine et, par ailleurs, Maria raconte les peurs suscitées par ces visites impromptues, alors qu'elle et sa mère cachaient des amis juifs, parmi lesquels la jeune Russe Nina Reycine.
- 20 Le propos n'est pas ici de rendre compte de façon exhaustive des êtres qui ont marqué l'actrice, et l'on n'insistera pas sur les relations de complicité profonde qui l'unissaient à sa mère. En revanche, l'être qui la façonna réellement, après son père, ce fut Camus.

Hommage à Camus

- 21 Casarès raconte au milieu de l'ouvrage l'irruption dans sa vie de l'œuvre et de son auteur :
- Marcel Herrand me remit en main les épreuves en vue d'édition d'une pièce : Le Malentendu.
Je pense que tu peux jouer Martha. C'est l'œuvre d'un jeune auteur que j'aime. Lis. J'ai lu. J'ai aimé. Et j'ai cherché le nom de l'auteur. Albert Camus.²⁵
- 22 Et le récit de la première rencontre marque le choc de la reconnaissance :
- Les signes d'une passion que je reconnaissais, d'une quête peu commune dont j'avais déjà vu la folle intensité luire dans l'œil des personnages de Goya, mais tenue ici en laisse jusqu'à l'extrême volonté, m'apprirent d'un coup d'où me venait la sensation d'isolement et d'étrangeté qui se dégageait de cette figure ; mais, en même temps – le regard clair que je découvrais, droit, profondément renseigné et où une sympathie toujours ouverte à son interlocuteur mettait une interrogation attentive – comme aussi cette manière d'approche qui le faisait entrer de plain-pied

dans ses rapports avec les autres – cela, et le goût de la vie et des êtres, effaçait d'un trait toute distance ; et je pensais que s'il eût été médecin et moi malade²⁶, il lui eût suffi de paraître pour que je me sente mieux.²⁷

- 23 Tout est dit : dans Camus, elle trouve un maître et un amant, un homme dans toutes ses contradictions, avec quelque chose de plus qu'elle : la révolte face aux malheurs infligés à l'humanité, qui le fit s'engager en résistance contre l'occupant nazi, résistance dans laquelle il entraîna Maria (sans qu'elle fasse jamais partie de son réseau) pour de petites opérations qu'elle raconte avec humour. Dans une de ses longues phrases à la Proust, elle le hausse d'ailleurs au niveau du mythe, le comparant à Prométhée qui choisirait le destin de Sisyphe et brûlerait des ailes d'Icare²⁸. Avec la Libération, vint la rupture inévitable avec Camus, qui retourna en Algérie où l'attendait sa femme²⁹, immédiatement suivie de la rupture avec le théâtre des Mathurins où « on l'aimait trop », l'actrice sentant le besoin de se mettre en danger pour « brûler les planches », selon l'expression consacrée, avec véhémence et authenticité. Après une longue séparation, elle retrouva Camus et fut « reprise tout entière en sa présence par la flamme d'absolu »³⁰.

Creuser au plus profond

- 24 La mort de Camus, survenue dans un accident de voiture, fut un traumatisme que Maria évoque ainsi :

Je venais à peine d'avoir vingt-trois ans quand j'ai perdu ma mère, et vingt-sept lorsque mon père est décédé. Mais malgré ces deux arrachements si précoces qui écorchaient à même mes racines, [...] je reconnaissais là le mouvement naturel sans lequel rien n'est concevable [...] Mais en 1960, une troisième coupure, affreusement inattendue, pétrifiante, est venue effectuer en moi la triple amputation à laquelle je fus soumise en quatorze années d'intervalle, les premières depuis l'enfance où le monde où je vivais se disait plus ou moins en paix ; et je me suis trouvée rejetée d'un coup au plus bas de l'échelle brusquement tronquée.³¹

- 25 Elle ajoute que cette date fatidique l'a propulsée « en quête de vieilles racines et aussi de racines nouvelles », cherchant vainement le sens de sa nouvelle existence. Les mots sont ainsi la lutte contre la mort et, parodiant Édith Piaf³², elle écrit : « On recommence à zéro »³³, et un peu plus loin, définit son projet vital comme celui de son écriture : « réinventer les sentiers enfouis où courait mon obscure fidélité. »
- 26 Et c'est ainsi qu'après avoir relaté le grand bouleversement que représenta la mort de Camus, elle reprend en effet à zéro, terminant là où d'autres commencent, avec l'affirmation de son identité, une identité choisie : déjà, elle avait francisé son patronyme, en ajoutant un accent sur le -e, et en enlevant celui sur le -i du prénom. Ce long cheminement vers le nom fut encore changé dans son état civil, après son mariage avec André Schlessler, qui lui permit d'obtenir la nationalité française en 1980. C'est aussi l'expression du changement imposé par la vie : son nom de baptême était María Victoria, mais sa famille (les Galiciens raffolant des diminutifs affectueux) l'appelait souvent Vitola, ou même Vitoliña. La maturité a changé tout cela. Ces temps révolus s'expriment de façon solennelle :

Mon nom est Maria Casarès. Je suis née en novembre 1942 au théâtre des Mathurins³⁴. J'y ai été élevée sous la tutelle de Marcel Herrand et Jean Marchat, deux Français de pure souche, aussi dissemblables que possible, et qui ont combiné leurs efforts pour me doter, d'une part du bon lot d'humour et d'innocence qu'il faut pour vivre en coulisses et sur la scène, d'autre part du goût de l'aventure et de

la capacité nécessaire pour vaincre mes pusillanimités et me permettre ainsi de m'aventurer. Ils m'ont aussi donné mon nom. Ma patrie est le théâtre ; et les drames, les tragédies, les farces, mélodrames, saynètes, vaudevilles, miracles ou mystères, toute la comédie humaine, enfin, qui s'y joue, est celle que je vis.³⁵

- 27 L'univers fictionnel est ainsi plus fort que le réel, une aventure bien espagnole, même si Maria n'y est pas arrivée par les mêmes chemins que ceux du Quichotte.
- 28 Loin d'un théâtre de la distanciation, l'actrice plaide pour un théâtre de l'incarnation, et son plaidoyer est le fruit d'un long apprentissage : « Au commencement, il y a la sève et pour que le théâtre vive et nous la redonne, c'est donc dans notre propre vie que nous devons la trouver »³⁶. Peu d'interprètes sont capables d'analyser de la sorte leur métier et de l'envisager avec une telle exigence.

L'écriture de soi : texte et arrière-texte

- 29 Le récit autobiographique s'articule indissolublement avec l'Histoire, l'histoire politique puisque l'auteur est la fille d'un ministre de la deuxième République espagnole, l'histoire culturelle aussi puisqu'elle vécut auprès des plus hautes intelligences de son temps, créateurs et interprètes de génie qu'elle évoque avec tendresse et reconnaissance, de Claudel à Genet, d'Artaud à Jovet, de Marcel Herrand à Jean Vilar, de Jean Servais à Gérard Philipe, de Béjart à Lavelli, pour n'en citer que quelques-uns. Cet effet « chambre d'échos » évoqué précédemment éloigne le récit de textes plus traditionnels, plus égotistes peut-être, et classés d'emblée dans la catégorie des « Mémoires ». Casarès repousse cette appellation avec humour, disant qu'elle n'écrit pas ses mémoires puisqu'elle n'a pas de mémoire. C'est la fixation par l'écriture qui aide à recomposer les morceaux épars d'une vie malmenée. Les amours de la comédienne se confondent avec ses personnages, et selon la belle expression de François Caviglioli dans *Le Nouvel Observateur* de mars 1980, « l'oubli avait fécondé ses souvenirs, ses morts sortaient de leur tombe »³⁷.
- 30 Le projet autobiographique a ceci en commun avec la scène théâtrale : c'est la dangerosité de l'entreprise. Loin de la critique ironique et légère d'Auguste Comte se moquant de l'introspection : « L'on ne peut se mettre à la fenêtre pour se voir passer dans la rue », elle a plutôt à voir avec la transgression du péril soulignée par un Buñuel fidèle à l'esprit surréaliste : « Défense de se pencher au-dedans ». Maria Casarès, en effet, contrairement à Jean-Jacques Rousseau qui se laisse envahir par une véritable obsession de l'autojustification, ne cède jamais à cette tentation autobiographique (à laquelle cède parfois George Sand) et qui consiste à vouloir donner la meilleure image de soi. Elle se traite même rudement et se moque de son physique ou de sa balourdise³⁸, surtout dans son enfance et son adolescence, évoquant par exemple sa timidité en société ou ses exercices vocaux pour perdre son accent et devenir une actrice française.
- 31 Les auteurs de *Maria Casarès, l'étrangère* relatent comment, pour mener à bien l'écriture de ce livre, elle utilisa une technique qui lui était familière et qu'elle révéla à Olga Álvarez du journal *El País*, en mars 1981 : « Je l'ai écrit comme on crée un personnage. C'est-à-dire que je recherchais la mémoire au travers d'un fait et que je revécus cette mémoire ; exactement comme au théâtre³⁹ ». Elle s'enferma pendant de longs mois dans sa propriété de Charente⁴⁰, à La Vergne, pour écrire en toute sérénité⁴¹.
- 32 Tout projet autobiographique est une entreprise de construction identitaire, mais pour ceux qui écrivent dans une autre langue que leur langue maternelle, à l'écriture

anamnèse s'ajoute la complexité des doubles⁴², ainsi que le développe Danielle Risterucci-Roudnicky⁴³, à propos de Julien Green, Joseph Conrad et Elias Canetti. Ainsi, si « le récit de vie devient fabrique du sujet écrivain » et que, par exemple, l'auteur « découvre comment Aurore Dupin est devenue l'écrivain George Sand », pour Maria Casarès, comme pour tout créateur faisant l'expérience de la diglossie, l'impossible unité du moi est accentuée par l'inscription dans un temps et un espace dédoublés.

- 33 Le voyage en train du début (entrepris le 23 juillet 1976) constitue un bel embrayage du récit⁴⁴, puisque le Talgo arrive au matin, l'aurore étant symbolique de la renaissance du pays après une longue nuit. Correspondant à un épisode réel du « premier retour » après une si longue absence, il peut aussi apparaître comme la métaphore de la langue du déplacement, ouverture d'ailleurs précédée par la dédicace toute simple, mais si lourde de sens : « Aux personnes déplacées ».
- 34 Signe récurrent de cette désirable dualité, ou de cette « oxymorique gémellité⁴⁵ » peut être le rappel de ses « deux petits potes tentateurs » perchés chacun sur une de ses épaules, et figurant de façon volontairement naïve la voix de l'ange et celle du démon, pour reprendre une formulation chrétienne, ou l'antagonisme freudien du ça et du surmoi, pour passer au registre psychanalytique. L'obsession du double se retrouve d'ailleurs dans cette valse-hésitation de sa jeunesse entre deux hommes l'un et l'autre prénommés Jean, et qu'elle finira par abandonner tous les deux. L'affirmation réitérée de la tragédienne d'un choix entre « Tout ou rien », sonne alors comme le sauvage refus de ce compromis imposé, de ce « privilège » de la double appartenance.
- 35 De nombreux concepts s'avèrent d'ailleurs intraduisibles : il peut s'agir de termes désignant des réalités socioculturelles (*aficionados*, *piropo*⁴⁶, *horchata*⁴⁷, *romances*⁴⁸, *meigas*⁴⁹...) comme de jurons (*la madre que la parió*), de slogans (*No pasarán*), de locutions idiomatiques (*cortar por lo sano*⁵⁰), de citations de chansons (*Ya se van los pastores*...), de poèmes (*¡Alerta! ¡Día es de alerta!*, d'Antonio Machado), ou d'évocations concentrées d'anecdotes de son enfance galicienne (*María-dame-la-pata-que-es-mía*⁵¹). Le texte est riche d'une grande palette de tons et c'est ainsi que certains passages lyriques semblent tirés d'un poème de Lorca, quand elle évoque son arrivée à Madrid au début de la République : « Quant au temps, sans le silence enfui il s'était déguisé en horloge⁵² », et l'émotion surgit parfois de la simplicité de certaines images, comme lorsqu'elle évoque le cadavre de Gérard Philipe : « être dans un petit cercueil comme un violon »⁵³.
- 36 La pratique de l'écriture intime est toujours réflexive : contre l'obligation de vivre dans l'urgence, elle exige de lents cheminements et l'auteur la compare à une rumination⁵⁴ : image peu romantique certes, mais très fidèle à ses origines paysannes. Cette rumination personnelle, nécessaire à l'écriture qui est comme le chant de l'intime, est absolument à l'opposé des débats, très en vogue il faut le dire à l'époque, sur le théâtre :
- Si après une représentation, on discute, on dissèque, on explique, on étiquette le phénomène théâtral auquel on vient d'assister, il me paraît absolument inutile qu'il ait eu lieu.⁵⁵
- 37 Quant à l'arrière-texte de l'autobiographie, ce sont bien sûr également les ellipses, les non-dits, volontaires (le fait d'évoquer Jean Bleynie, qu'elle faillit épouser, en ne donnant que l'initiale de son patronyme : Jean B.) ou involontaires, la nécessité des choix pour ramasser une vie dans ce qu'elle a d'essentiel (sa bisexualité latente est à peine évoquée⁵⁶), les oublis, les erreurs sur les dates, les autocensures et la censure tout court. En ce qui concerne cette dernière par exemple, l'actrice ne reçut pas le droit de

publier la reproduction d'une sélection de lettres passionnées qu'elle avait reçues de Camus.

- 38 Enfin, par le truchement du texte, entrent en résonance deux subjectivités, celle de l'auteur et celle du lecteur ou de la lectrice : la mienne, celle d'une ancienne élève du lycée Victor Duruy où l'on transmettait l'amour de la langue espagnole, marquée par des ascendances bretonnes, éprise de théâtre et de cinéma et passionnée par la problématique de l'exil et de la quête identitaire, qui ne pouvait qu'être séduite par ce texte si complexe dont j'aspire seulement à avoir démêlé quelques fils.

NOTES

1. Maria Casarès, *Résidente privilégiée*, Paris, Fayard, 1980.
2. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Le Seuil, « Essais », 1996.
3. Les ouvrages prenant comme objet d'étude l'écriture de soi sont presque aussi abondants que les textes sur lesquels ils se penchent : citons, à titre d'exemple, *Elseneur*, « L'écriture de soi comme dialogue » (dir. Alain Goulet), Caen, Centre de Recherche Textes / Histoire / Langages, n° 14, 1998, le n° 9 ayant déjà traité « Le Sujet de l'écriture », et le n° 11 « De l'auteur au sujet de l'écriture » ; *Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation* (dir. Anne-Rachel Hermetet et Jean-Marie Paul), Rennes, PUR, « Interférences », 2010.
4. La douleur de l'exil est immense et est un élément constituant de sa personnalité (en ce sens l'appellation administrative résonne comme une douloureuse ironie), mais en même temps sa célébrité lui apporta quelques facilités que ne connurent pas tant d'autres exilés anonymes. Comme le rappelle Ph. Lejeune, c'est dans le nom propre que personne et discours s'articulent. La quête d'identité chez Casarès va de pair avec une quête du nom.
5. M. Casarès, *op. cit.*, p. 16.
6. Audrey CAMUS & Rachel BOUVET (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, 2011, p. 35. DOI : 10.4000/books.pur.38336
7. En fait, il y a des pays pour lesquels c'est plus vrai que d'autres : essentiellement Cuba et l'Argentine.
8. M. Casarès, *op. cit.*, p. 25. Pour les caractéristiques de la Galice vues par le prisme du cinéma, voir F. Heitz, « *El bosque animado* de José Luis Cuerda : une « histoire millénaire » ?, *Hispanística XX*, « Parcours et repères d'une identité régionale : la Galice au XX^e siècle », Emmanuel Larraz (dir.), Dijon, Université de Bourgogne, 2006.
9. « Les fées qui ont présidé à ma naissance, l'éducation reçue, ma courte existence dans les douces terres galiciennes frappées par l'eau de l'Atlantique, m'ont dotée de quelques trésors. Une santé à toute épreuve, le sens du balancement des saisons, le goût de la nature et partant du naturel, le pouvoir de concentration, l'imagination, un intérêt passionné pour le cœur humain, l'attrait du mystère, la quête d'univers poétiques, le dégoût de la vulgarité où qu'elle se trouve, les richesses de la solitude, un caractère fort, la générosité, l'auto-exigence, l'amour de ceux qui m'avaient faite, la fierté de ce qu'ils m'avaient donné, la familiarité des textes, des rituels, de la musique, du spectacle théâtral, une prescience de la vie publique, des marées humaines, des vanités de la gloire ; et surtout le sens du sacré, une acceptation vivante, profonde et véhémement devant la vie et la mort et l'ébauche d'un désir pour réussir l'une et l'autre, en essayant d'en chercher ou de leur donner un sens. » M. Casarès, *op. cit.*, p. 69.

10. À l'*Instituto Escuela* où elle suivit les cours tant que durèrent la République et le séjour de la famille à Madrid, elle était étonnée que les professeurs aient pour elle certains égards, comme celui de ne pas l'interroger, car, alors, son invincible timidité la paralysait.
11. Désillusion : toute une philosophie qui court au long des textes des maîtres du siècle d'or, de Cervantès à Quevedo en passant par la littérature picaresque et Baltasar Gracián, et qui a aussi ses équivalents dans l'iconographie.
12. Diminutif par lequel ses compatriotes lui marquaient leur attachement.
13. M. Casarès, *op. cit.*, p. 22.
14. *Ibid.*, p. 77.
15. L'*Instituto* « militait en faveur de l'Europe et de la modernisation de l'Espagne sous-alphabétisée. Le pays comptait alors 65 % d'analphabètes (contre 26 % en France) et 60 % d'enfants non scolarisés au début du xx^e siècle. L'*Institución* était l'œuvre de l'étape révolutionnaire, entre le règne d'Isabelle II et la restauration d'Alphonse XII. Son fondateur, Francisco Giner de los Ríos, avait été formé en Allemagne, selon la doctrine krausiste ». Javier Figuero et Marie-Hélène Carbonel, *Maria Casarès l'étrangère*, Paris, Fayard, 2005, p. 34.
16. Pour les lecteurs qui souhaiteraient avoir plus de précisions sur le rôle politique de Santiago Casares Quiroga, voir J. Figuero et M-H. Carbonel, *op. cit.*, et en ce qui concerne les aspects historiques plus généraux, pour ne citer qu'un ouvrage parmi une multitude : Joseph Perez, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996. Les auteurs du premier ouvrage, évoquant la remise par Manuel Azaña du portefeuille de l'Intérieur (*Gobernación*) à Casares Quiroga le 14 octobre 1931, écrivent : « Les enjeux politiques du moment étaient tels que la gestion du politique galicien aux commandes d'un ministère aussi conflictuel fut marquée par d'incessantes polémiques. Sous le tir croisé de la droite réactionnaire et de l'extrême gauche impatiente d'obtenir des résultats se produisirent des événements marquants comme ceux de [...] Casas Viejas : localités rurales où la confrontation entre les masses populaires et les forces de l'ordre provoquèrent des massacres injustifiés. » (p. 30-31). Ils font ensuite allusion au fait que « Casares Quiroga vota contre la grâce accordée finalement au général Sanjurjo, instigateur d'une première conspiration contre le régime », mais que ses arguments restèrent sans effet, Azaña voulant éviter qu'il y eût « trop de cadavres sur le chemin de la République. »
17. M. Casarès, *op. cit.*, p. 114-115.
18. Maria, qui réagissait violemment, fut apostrophée par sa mère : « Garde tes cris pour l'Espagne ! »
19. M. Casarès, *op. cit.*, p. 358.
20. « Anouilh, Jean - un autre Jean ! - t'a envoyé à l'Atelier son livre *Nouvelles Pièces Noires* ; mais à propos des Jean, je dois dire qu'il me paraît un peu louche que le numéro 1 de la Dynastie [Jean Servais] n'ait plus pipé. Je me demande si lui aussi - comme le numéro 2 - il ne s'en sera pas allé à Rome pour... « tout » et si à cette heure tu n'es pas en train de te débattre dans le « dilemme des Jean » (bon titre de film). S'il en est ainsi, je fais des vœux pour ta sérénité et pour que tu ne suives point la formule de ce député catalan qui, dans son ardent désir de synthèse, nous déclarait : « Ce sont là deux questions, messieurs les députés, qui peuvent se réduire à trois. » *Ibid.*, p. 288.
21. J. Figuero et M-H. Carbonel, *op. cit.*, p. 339.
22. Parfois seulement, car nous n'oublions pas les foules anonymes à jamais victimes de sanglants génocides, à toute époque, quand la barbarie se déchaîne à un endroit de la planète.
23. M. Casarès, *op. cit.*, p. 330.
24. *Ibid.*, p. 112.
25. *Ibid.*, p. 231.
26. C'est Camus qui était malade et qui, curieusement, souffrait du même mal que le père de Maria : la tuberculose.
27. M. Casarès, *op. cit.*, p. 232.

28. *Ibid.*, p. 240.
29. Pour tout cinéphile, la vie semble imiter la fiction et ce scénario rappelle immanquablement celui du film de l'époque : *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942).
30. M. Casarès, *op. cit.*, p. 325.
31. *Ibid.*, p. 264.
32. Décédée en 1963.
33. M. Casarès, *op. cit.*, p. 341.
34. Elle y interprète *Deirdre des douleurs*, pièce de l'Irlandais John Millington Synge. La jeune Jeanne Moreau décida de devenir actrice en assistant à l'une de ces représentations. C'était l'époque de l'ouverture du théâtre aux œuvres contemporaines (voir J. Figuero et M.H. Carbonel, *op. cit.*, p. 62-64).
35. M. Casarès, *op. cit.*, p. 344.
36. *Ibid.*, p. 347.
37. J. Figuero et M.H. Carbonel, *op. cit.*, p. 271.
38. Elle suit en cela le goût de son père pour la dérision, comme il apparaît dans la lettre qu'il lui envoie après avoir reçu une photo de tournage de *La Chartreuse de Parme* : « Sus ! La Sanseverina et son portrait ! De toutes les faces de brute que je t'ai vu exhiber au cours de ta vie artistique, voilà la plus parfaite – parce que la plus abrutie – de toutes. Quel nez, catégorique et empataté, encore tout fumant du parfum d'un bon gros vin de Toro, épais et rouge comme du sang ! Quelle mâchoire, forte et dure comme celle d'un dictateur ! ... », *Ibid.*, p. 291.
39. J. Figuero et M.H. Carbonel, *op. cit.*, p. 270.
40. Municipalité d'Alloué, à laquelle elle légua sa maison après sa mort. Une association de la Maison du comédien – Maria Casarès y a trouvé sa place.
41. Après la parution de l'ouvrage, Guy Dumur signa un article intitulé « Le dernier monstre sacré », en l'honneur de l'actrice « que l'histoire du théâtre situerait entre Sarah Bernhardt et Ludmilla Pitoëff. », J. Figuero et M.H. Carbonel, *op. cit.*, p. 272.
42. Cf. F. Heitz, « Hector Bianciotti : d'une rive à l'autre ou quand des mots réussissent à faire la loi », in M. Ballard (dir.), *La traduction, contact de langues et de cultures* (2), Arras, Artois Presses Université, 2006.
43. *Écritures autobiographiques*, *op. cit.*, « Parler de soi dans la langue de l'autre. Entre dissimulation et dévoilement ».
44. « J'ai préféré prendre le train. Je supportais mal l'idée du saut brutal que l'avion nous fait faire dans l'espace. J'avais besoin d'un plein-temps pour parcourir mon espace. Je voulais avancer lentement comme j'aimerais mourir lentement, en état de veille, pour ne pas être frustrée de ma mort. À la limite je serais partie à pied et pour la première fois, j'ai compris les longues marches des pèlerins. »
45. D. RISTERRUCCI-ROUDNICKY, *Écritures autobiographiques...*, *op. cit.*, p. 149. À propos de Camus, Casarès évoque aussi cette fragilité qu'elle a reconnue aussitôt car lui étant si familière : « la vulnérabilité doublée de force que donne l'exil » (p. 232).
46. Compliment que les hommes lancent aux femmes dans la rue.
47. Sirop d'orgeat.
48. Comme le célèbre *Romance de don Rodrigo* qu'elle terminait de réciter en pleurant et qui lui valut très jeune la reconnaissance de sa vocation d'artiste.
49. Sorcières en galicien. Se dit aussi des femmes qui ont un charme indéfinissable.
50. Trancher dans le vif.
51. Référence à un conte galicien horrifique que lui racontait sa tante Candidita (p. 64).
52. M. Casarès, *op. cit.*, p. 75.
53. *Ibid.*, p. 392.
54. *Ibid.*, p. 109.

55. *Ibid.*, p. 38. Elle lie cette répugnance pour les exégèses au fait que son père, lorsqu'elle était enfant, ne lui expliquait jamais rien : « Il me présentait le monde à sa manière et il se bornait à travers lui à me poser des questions, sans me procurer le confort d'une solution qui aurait coupé les ailes à l'imagination, à ma propre recherche... »

56. J. Figuro et M.H. Carbonel détaillent l'adoration qu'avaient pour elle Cricou, Dominique Marcas, puis Françoise Lazare : cette dernière joua un rôle assez trouble à la fin de sa vie, éloignant d'elle ses amis et devenant sa principale héritière.

AUTEUR

FRANÇOISE HEITZ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP