

TRANSPARENCE ET OPACITÉ AUTOBIOGRAPHIQUES DANS DEUX RÉCITS DE SOUVENIRS D'ENFANCE CATHOLIQUE : *MEMORIES OF A CATHOLIC GIRLHOOD* DE MARY McCARTHY (1957) ET *LITTLE WILSON AND BIG GOD* D'ANTHONY BURGESS (1987)

Nous voulons ici comparer deux récits de souvenirs d'enfance et d'adolescence, *Memories of a Catholic Girlhood* de la romancière américaine Mary McCarthy, publié en 1957, et *Little Wilson and Big God*, de l'écrivain britannique Anthony Burgess [John Wilson de son vrai nom], publié en 1987 et sous-titré ses « Confessions ». Un tel rapprochement se justifie dans la mesure où ces deux récits autobiographiques sont unis par un noyau thématique commun, en particulier le motif du catholicisme, mais se distinguent radicalement par leur forme et leur mode narratif respectifs.

L'écriture d'Anthony Burgess ressemble à un flux narratif ininterrompu, sursaturé d'épisodes contés par un autobiographe omniscient, à tel point que Philippe Lejeune y perçoit une esthétique « primitive, [...] antérieure à la découverte de la perspective », et la qualifie de « remplissage obsessionnel où l'on ne trouve aucune ombre, aucune lacune, aucun doute, aucune hypothèse, aucune amnésie »¹. Aspirant à la condition de « copie de la réalité »², elle gomme les aspérités de la perspective autobiographique *a posteriori*, c'est-à-dire tous les obstacles à l'exactitude des souvenirs (l'oubli) et à la transparence intérieure (la mauvaise foi). Les mémoires d'enfance de Mary McCarthy se présentent au contraire sous la forme d'une série discontinue de vignettes, séparées par des interludes de glose autocritique écrits au moment de leur publication groupée en 1957, soit entre deux et treize ans après leur première publication sous forme isolée dans des magazines littéraires comme *The New Yorker* : il y a donc, pour chaque épisode hormis le dernier, « Ask Me No Questions », écrit en 1957, déjà au moins trois voix et

¹ Philippe Lejeune, « Petit Wilson et Grand Rousseau », *Anthony Burgess, Autobiographer*, Presses de l'Université d'Angers, 2006, p. 40.

² *Ibid.*, p. 38.

trois perspectives – deux narratrices rétrospectives, celle de la première écriture et celle des interchapitres ajoutés en 1957, en plus de la voix retrouvée, reconstruite dans et par l'écriture, de la protagoniste enfant et adolescente.

Une deuxième dichotomie se dessine quand on étudie la place accordée aux témoignages d'autrui et aux photographies : Burgess les élimine complètement, comme s'il refusait de laisser la perspective d'autrui et la trace ontologique de l'image photographique empiéter sur la ligne monologique de son récit – et encore moins la contester. En revanche, Mary McCarthy intègre explicitement la parole d'autrui et la photographie, en insérant des témoignages contradictoires dans ses interludes réflexifs et en présentant, au cœur de l'édition Harvest de 1957, un petit album de photos de famille.

Or, ces deux récits ont pourtant en commun un noyau thématique qui se transforme en *leitmotiv* et en mise en abyme de l'acte autobiographique lui-même : comme l'annoncent leurs titres, ils sont placés sous le signe du catholicisme et d'un acte illocutoire spécifique, celui de la confession – avec toutes les équivoques épistémiques, éthiques et métalittéraires que des auteurs post-freudiens, de culture catholique, mais se disant, l'un et l'autre, apostats (« lapsed Catholic »), ne peuvent manquer d'associer à ce terme.

Nous étudierons d'abord la (fausse) impression de transparence référentielle et morale que semble garantir la narration fluide de Burgess, double transparence brouillée par ses affabulations visibles et une forte densité intertextuelle. Nous nous intéresserons ensuite au projet littéraire et éthique de McCarthy : les scrupules d'une autobiographe qui s'autodéfinit comme une « monothéiste de la vérité »³, qui s'appuie sur le certificat de présence *a priori* neutre, a-textuel, objectif, des photos, sont-ils de meilleurs garants d'une transparence lucide de soi à soi, d'une révélation de soi au lecteur, d'une percée du textuel vers le réel ?

***Little Wilson and Big God* : trompe-l'œil mimétique, mythe personnel et anti-confessions**

Une écriture mimétique, sans travail de perspectives ?

Le récit autobiographique burgessien réunit tous les codes du paradigme d'une autobiographie traditionnelle, « masculine », d'écrivain, dans la mesure où

³ Mary McCarthy, *How I Grew*, San Diego: Harvest, 1987, p. 199.

l'auteur s'y construit une identité stable, autonome, absolue (au lieu de n'être que relative ou relationnelle), tendue vers un destin littéraire : linéaire et chronologique, jalonnée des étapes obligées de son *telos* d'écrivain catholique renégat – éducation catholique, initiation sexuelle précoce, crise spirituelle et perte de la foi, rencontre littéraire avec un modèle, James Joyce, enfin le tournant décisif d'une mort temporelle annoncée compensée par l'écriture (suite au diagnostic, qui s'avérera erroné, d'une tumeur inopérable au cerveau, il décide de se consacrer frénétiquement et exclusivement à l'écriture en 1959).

Parallèlement à ce motif diachronique d'une *Künstlerbildung* traditionnelle, l'autobiographe définit une identité substantielle, stable, différenciée, unifiée, par opposition à une série d'antagonistes, dont le principal est l'anglicité protestante. Il peut ainsi affirmer performativement sa propre identité catholique, et même en faire un exemple allégorique, une transparence signifiante sans aspérité idiosyncrasique, par delà les complexités de ses allégeances et appartenances réelles – car il a en fait perdu la foi à la fin de l'adolescence, et n'a comme ascendance catholique que sa grand-mère paternelle : « In the bigger family of the nation, [...] I belonged to a gang of orphans, kids who could play in the yard so long as they kept quiet but were not admitted to the drawing-room »⁴. Le narrateur accomplit ainsi la fusion allégorique, promise au lecteur dans la préface, entre sa personnalité et d'autres « Little Wilson » qui se sentent opprimés par la culture dominante : « And, as a Catholic of the North of England with Irish blood, he [Burgess/Little Wilson] may stand for many who are termed English but have always had a dubious relation with their country of birth »⁵.

La préface et l'ouverture, assez convenues, invoquent les failles de la mémoire et la tentation, inhérente au métier d'écrivain, de la fictionnalisation et de l'esthétisation des faits bruts, apologie un peu cavalière, voire fanfaronne, que l'on trouve aussi dans l'adresse au lecteur de Mary McCarthy :

The Truth is fabled by the daughters of memory. It is also a variable commodity. The vera verità is the only variety unavailable. [...] It is difficult to draw a boundary between the remembered and the imagined.⁶

⁴ Anthony Burgess, *Little Wilson and Big God*, Toronto: Stoddart, 1987, p. 88.

⁵ *Ibid.*, p. viii.

⁶ *Ibid.*, pp. 4-5.

The temptation to invent has been very strong, particularly where recollection is hazy and I remember the substance of an event but not the details.⁷

Ensuite, dans le corps du récit de Burgess, le texte autobiographique crée l'illusion d'une transparence mimétique du langage, d'un accès direct aux expériences vécues par le protagoniste. Entre les deux transparences requises de l'autobiographe sous régime rousseauiste, la restitution fidèle de tous les événements sans sélection pour laisser le lecteur seul juge, et la lucidité *a posteriori* de l'autobiographe adulte comme « confessant », Burgess prend le parti de la première en réduisant le discours de l'autobiographe à portion congrue au profit du récit focalisé par la conscience du protagoniste – le temps « faible » du passé picaresque l'emporte sur le présent discursif, temps de la lucidité rétrospective⁸.

Voici un exemple caractéristique du fonctionnement de l'autobiographie burgessienne, où le biographe « présent » s'efface pour partager le point de vue diégétique de celui qu'il était, donnant en fin de compte raison aux perceptions de ce dernier : l'autobiographe commente d'abord sommairement, sur le mode de l'assertion gnominique, la confusion entre l'étude de la littérature et ses propres tourments intérieurs de catholique renégat dont se serait rendu coupable le jeune John Wilson en composant, en 1943 à Manchester, en pleine *Blitzkrieg*, son mémoire de BA sur *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe : « I should not have written: 'Faustus, like Nazi Germany, desires hell as the final reality.' One does not write literary theses out of one's uneasy soul »⁹. Mais la suite, qui restitue le vécu concret de l'étudiant pendant le *Blitz*, dément la sagesse rétrospective du narrateur :

Writing about *Doctor Faustus* out of uneasy nerves was imposed upon me by the times. While the rest of the family slept in the cellar, I pecked at the office typewriter, a hundred pages of double-space foolscap, smoking heavily in a room without air that smelt, because of all the Swan Vesta cartons around, like a pine forest. Then the Luftwaffe trundled overhead on its way to Trafford Park. A bomb load was spilled a mile or two off. 'Ugly hell, gape not'. The earth shook. 'One drop would save my soul, half a drop'.¹⁰

La voix de la maturité s'efface devant le récit des sensations et des réactions du protagoniste, pour qui la fiction littéraire rejoint bel et bien la réalité – ce qui est un

⁷ Mary McCarthy, *Memories of a Catholic Girlhood*, San Diego: Harvest, 1985, pp. 3-4.

⁸ Voir Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », *Poétique* 3 (1970) : p. 264.

⁹ Burgess, *op. cit.*, p. 229.

¹⁰ *Ibid.*

leitmotiv de l'autobiographie de Burgess. La lucidité rétrospective apparaît comme vaine face à l'instinct du jeune John Wilson, tandis que parallèlement la référentialité directe, limpide, se confond avec une intertextualité plus pertinente qu'une analyse psychologique, celle des vers du célèbre dernier acte de la tragédie de Christopher Marlowe.

Ailleurs, la stratégie de l'autobiographe adulte pour dissocier les perspectives et faire apparaître la naïveté du protagoniste enfant et les structures idéologiques dans lesquelles il se trouve pris à son insu n'est pas le discours lucide *a posteriori*, mais l'usage parodique d'un discours rapporté (résumé ou style indirect libre) dont les instances énonciatives sont multiples et volontairement brouillées – ici celui de l'endoctrinement anti-protestant du jeune John Wilson, qui a absorbé la *doxa* historique de son école primaire catholique :

At school we had moved from Ancient Britons improvidently shivering in woad to Robin Hood, who was a Catholic and even had a resident priest named Friar Tuck [...], and then came Henry VIII, who had wantonly cut himself off, along with his kingdom, from the truth and grace of Rome. We, of the blood of the English martyrs though refreshed in the faith from Ireland, kept a little light alive.¹¹

Cette mise en exergue humoristique des soubassements partisans d'une *doxa* déconstruit quelque peu le sérieux de son mythe personnel et de son auto-définition performative comme catholique anglais représentatif d'une minorité opprimée par la culture dominante.

La mémoire autobiographique : reconstruction mythique ou quête de vérité ?

Concentrons-nous à présent sur les tensions entre récit mythique et discours de vérité dans la biographie familiale de Burgess. Comme Mary McCarthy, il est orphelin, ayant perdu sa mère quand il était en bas âge, et se trouve confronté à une pénurie de témoignages sur son passé familial : remarié, son père n'entretient pas pour lui la mémoire de sa mère, et meurt quand son fils n'a que vingt ans. Paradoxalement, dans sa préface, Burgess fait de cette chaîne brisée et de cette absence de la voix de l'autre un gage de pureté et d'authenticité, revendiquant le fait que la « chronique de sa vie » ne soit ratifiée par nul autre que lui et ne dépende que de ses propres souvenirs.¹²

¹¹ *Ibid.*, p. 85.

¹² *Ibid.*, p. vi.

L'autobiographie commence par un roman généalogique et familial : le narrateur a recours à l'imagination mythique pour recréer un passé ancestral qui révèle ses fantasmes et met en lumière sa construction identitaire. Il avoue son désir d'être le descendant de « Jacke Wilson », acteur et chanteur élisabéthain de la troupe de Shakespeare ; il évoque aussi la légende familiale d'un autre « John Wilson », martyr catholique exécuté sous Élisabeth I^{ère}¹³. Sur ses ancêtres moins éloignés, histoire et mythes se rejoignent à nouveau pour conférer au narrateur-protagoniste le « sang celtique » qui le distingue de la majorité anglo-saxonne. Mary McCarthy se flatte de même, au début de *Memories*, de descendre de beaux pirates irlandais, violents et ténébreux, aux longs cils noirs, pillant les navires depuis les côtes de Nouvelle Écosse, dont elle retrouve les traits chez son père¹⁴.

La propre naissance de Burgess, le jour du mercredi des Cendres, le 25 février 1917, est placée sous le patronage d'obscurs saints et martyrs, du comte d'Essex (décapité en ce même jour saint en 1601), d'un florilège d'écrivains, peintres et musiciens nés aux alentours de cette date, du signe du poisson qui présiderait selon lui aux vocations artistiques, de Napoléon, l'ennemi de l'Angleterre, enfin. Ce bric-à-brac de patronages et de signes d'élection crée un écran mythologique, à la fois délirant, mégalomane, et d'une exactitude méticuleuse, entre le nouveau-né « réel » et son double « textuel », autobiographique.

Or Burgess mythologise aussi la figure de sa mère, Elizabeth Burgess, et là encore c'est l'absence de traces référentielles, liée au silence de son père, qui nourrit l'imagination, l'idéalisation et le roman des origines. D'après ses biographes, tout ce que dit Burgess sur sa mère serait faux ou douteux : sa carrière d'actrice de music-hall, son nom de scène, « The Beautiful Belle Burgess », sa conversion au catholicisme. Cela ne veut pas forcément dire que Burgess fantasme et invente, car il répète peut-être ce qu'on lui a transmis, mais son mode d'écriture autobiographique, qui exclut toute modalisation hypothétique ou toute citation de sources pour proposer une trame narrative homogène, confère à des informations de seconde main, ou à des fantasmes personnels, un statut « factuel », ou du moins un statut similaire à ses expériences propres rapportées sous régime autobiographique.

Le seul point d'ancrage extérieur quelque peu tangible mentionné par Burgess est le souvenir d'une ancienne photographie, qui lui permet d'introduire,

¹³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴ McCarthy, *Memories of a Catholic Girlhood*, op. cit., p. 8.

doublément médiatisée par la reproduction photographique et sa mémoire, une première description physique, très vague, de sa mère et de sa sœur : « I had a photograph of the two of them, long since eaten up by Malayan humidity and termites, and it showed a firm-featured smiling woman of considerable blonde beauty and a promise of similar beauty in the daughter »¹⁵. Or, on peut douter que le fait de se passer d'illustrations photographiques dans l'autobiographie ait relevé d'une pure nécessité extérieure, et y voir plutôt un choix de Burgess en faveur d'une écriture du flux monologique et des écarts vers le mythe et le fantasme qu'elle autorise. Traces tangibles, mais énigmatiques, du « ça a été », les photographies se prêteraient davantage à une esthétique du fragment et du biographème, constituant, comme eux, un « contre-pouvoir » face à la puissance affirmative du langage et à l'imaginaire idéologique charrié par l'écriture de soi¹⁶. De même, les indices d'une transmission orale du passé familial disparaissent dans le flux narratif des « Confessions », et avec eux toute ouverture plurivocale ou toute possibilité de contradiction. Par exemple, quand l'autobiographe cherche à représenter sa mère, l'origine énonciative des réminiscences s'estompe, au point qu'on ne sait plus s'il s'agit toujours de la transmission du père au fils ou de l'imagination du fils :

Of my sister Muriel he [my father] passed on no memories. My mother survived briefly in vague reminiscences of the Manchester music hall – a voice that could ride over a restive audience, the shining abundant hair, the neat ankles. When she herself became part of an audience she was a comedian's gift: her laugh was loud and primed general laughter. As a housewife she had no further duty to the lissom shape that had been her professional pride. She took to Guinness and boiled puddings. It would be easier to recreate her in fiction, relating her to Molly Bloom and Rodie Driffield, than to wrestle with a virtually non-existent reality.¹⁷

Une représentation fragmentaire (la voix et le rire) laisse place à deux clichés prosaïques qui démythifient la vision idéalisée qui précède, puis à une fuite dans la « fiction », c'est-à-dire dans une littéarité intertextuelle palliant les impasses d'un compromis presque grotesque entre réalité et imaginaire. Burgess inscrit dans son texte l'impossibilité de la restitution transparente en juxtaposant l'idéalisation et le

¹⁵ Burgess, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶ Voir Stéphane Chaudier, « Barthes : la photographie ou l'ontologie précaire », *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, pp. 207-227.

¹⁷ Burgess, *op. cit.*, p. 18.

réalisme prosaïque, le détail physique et la classification générique, le référentiel et l'intertextuel.

Quand il raconte les circonstances de la mort de sa mère, il manipule et transforme la réalité exacte pour exprimer sa propre identité dans l'écriture – un Mancunien catholique à l'humour noir viril, aux antipodes du sentimentalisme dickensien :

In early 1919 my father [...] came on one of his [...] furloughs to Carisbrook Street to find both my mother and sister dead. The Spanish influenza pandemic had struck Harpurhey. There was no doubt of the existence of God: only the supreme being could contrive so brilliant an afterpiece to four year of unprecedented suffering and devastation. I, apparently, was chuckling in my cot while my mother and sister lay dead on a bed in the same room.¹⁸

L'autobiographe recrée ici une scène fictive (et même mensongère puisque, dans les faits, sa sœur est morte une semaine avant sa mère) d'une violente ironie macabre, comme pour renforcer la signification métaphysique qu'il attribue à cette tragédie intime et collective – le châtement d'un Dieu pervers qui inflige un ultime fléau à l'humanité après les horreurs de la première guerre mondiale. Quand elle évoque la mort de ses parents de la grippe espagnole, Mary McCarthy esquivé au contraire tout effet spectaculaire de composition ou de registre – au tableau tragique ou pathétique, elle préfère la quête méthodique, mais vaine, des causes objectives qui ont exposé sa famille à l'épidémie.

Anti-confessions ?

Dans le récit autobiographique bourgeois, la dialectique entre opacité et transparence se joue également au niveau religieux, éthique et métatextuel de la « confession ». Censé être un espace spiritualisé de clarté et de lucidité, lieu de l'esprit et non du corps, le sacrement de pénitence y scelle au contraire le triomphe du malentendu, de l'opacité intertextuelle et de la chair. C'est un renversement comique que l'on trouve également chez McCarthy : alors que la pénitente vient s'accuser d'avoir péché en pensée en consultant une rubrique sur la poitrine dans un dictionnaire, le confesseur croit identifier, et donc suggère à la jeune Mary, un péché

¹⁸ *Ibid.*, p. 7.

de chair avec d'autres élèves du couvent¹⁹ – premier d'une longue série de quiproquos confessionnels.

À la suite d'une première confession, le jeune Wilson perd, puis retrouve la foi, non pas grâce au discours, caricatural et grotesque d'un prêtre qui se serait écrié « heresy », mais en lisant au premier degré *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, où des sermons sur les terribles tourments que l'Enfer réserve à l'apostat le reconvertissent aussitôt. En somme, au lieu d'une transparence de soi à soi, entre soi et Dieu, ou entre confessant et confesseur, il y a une contamination de la « vie » autodiégétique et de l'acte énonciatif confessionnel par un troisième terme, la littérature. La construction de l'identité narrative de l'autobiographe-protagoniste se trouve ainsi médiatisée par une série d'identifications avec d'autres auteurs et d'autres protagonistes – l'intertexte est un filtre opaque omniprésent qui fait écran par rapport au « réel » de la vie et se substitue à l'introspection. C'est flagrant quand dans un moment de grande intensité émotionnelle, la mort de son père, le pathos est contrecarré par une citation de Joyce (« All knelt except me, who knew my *Ulysses* too well »²⁰). Chez Burgess, ni le protagoniste, ni le narrateur, ni le lecteur ne sont jamais en dehors de la littérature.

Le deuxième récit de confession de l'adolescent Wilson, à la suite d'un péché de chair commis avec une bibliothécaire communiste plus âgée, suggère la même ambivalence grotesque de l'acte illocutoire confessionnel : au lieu de s'exclure mutuellement selon une dichotomie classique esprit/matière, les sphères religieuse, sexuelle et littéraire se recombinaient au bénéfice des deux dernières – mentionnés par inadvertance par le confesseur (« I had been led by the devil to the coverts of Marx, and possibly Ibsen and other atheists »²¹), Ibsen et les autres mécréants des lettres rapprochent encore « Little Wilson » de la curiosité littéraire (et sexuelle) au lieu de le purifier de son péché de chair. Le pacte de lecture suggéré par le sous-titre est érodé par ces « véritables » confessions catholiques qui mettent en jeu les demi-vérités du « pénitent » et l'incompréhension du destinataire, ainsi que l'imbrication indépassable du charnel et du spirituel : le langage confessionnel reste opaque (le confesseur ne comprend rien de la réalité de la faute), et renvoie même à l'interdit, au corps, ou au langage lui-même dans une circularité intertextuelle. Le projet

¹⁹ McCarthy, *Memories of a Catholic Girlhood*, op. cit., pp. 100-101.

²⁰ Burgess, op. cit., p. 192.

²¹ *Ibid.*, p. 123.

autobiographique confessionnel ne saurait donc, lui non plus, offrir un idéal illocutoire de transparence à soi-même et au lecteur.

***Memories of a Catholic Girlhood*, ou l'examen de la conscience autobiographique**

Opacité et mensonge : ambivalences du désir autobiographique

Le récit d'enfance de Mary McCarthy se situe bien au-delà de la classique opposition entre la franchise et le mensonge, la vérité et la fiction, tant le thème de la transparence et de l'opacité, de l'intériorité inaccessible et des apparences extérieures impénétrables, est filé dans la diégèse. Les « véritables » confessions catholiques enchâssées mettent en jeu les mêmes demi-vérités de la pénitente et la même incompréhension du destinataire que chez Burgess. Le rapport de transparence entre l'écriture ou la parole et ce qu'elles sont censées désigner (la vérité des faits ou des sentiments) est sans cesse remis en cause. Nous avons vu que le malentendu atteignait un paroxysme comique quand la parole du confesseur donnait consistance coupable à une innocente curiosité intellectuelle. Au cours des deux années passées par la protagoniste, entre onze et treize ans, dans le couvent des « Ladies of the Sacred Heart », à Seattle, les rapports entre sentiments sincères et expression de ces sentiments ne s'inversent jamais autant que face à un prêtre. Ainsi, dans le chapitre intitulé « C'est le Premier Pas Qui Coûte », c'est en exprimant des doutes qu'elle n'entretient pas réellement sur l'existence de Dieu, afin de se distinguer aux yeux des autres pensionnaires, que la protagoniste en vient à perdre la foi : en argumentant « faussement » avec le prêtre jésuite qui tente de lever ses doutes, ses doutes deviennent bien réels ; puis, effrayée de son isolement spirituel et aspirant à rejoindre la communauté du couvent, elle feint d'avoir retrouvé la foi.

Dans les chapitres qui concernent l'éducation proprement catholique de Mary McCarthy, ce sont l'opacité et l'ambivalence du langage, à travers le mensonge et la simulation certes, mais surtout le malentendu et le quiproquo, qui dominent : se dessine ainsi un hiatus entre un projet autobiographique qui se veut discours radical de vérité, et une diégèse jalonnée de mise à l'épreuve de la capacité référentielle du langage à signifier ce que le locuteur veut dire. Dans ses postfaces en italique, l'auteur n'a de cesse de confesser ses distorsions de romancière pour dénuder un noyau de vérité factuelle : si elle se compare à une archéologue qui creuse pour

retrouver les couches originelles de sa vie familiale²², elle avoue aussi avoir cédé à la tentation de manipuler la réalité pour composer une belle intrigue²³. Chaque anecdote se voit retouchée, qualifiée de plus ou moins fictionnalisée, et confrontée aux témoignages d'autrui. En outre, après l'avoir idéalisée, elle démythifie cruellement la figure de son père, en dévoilant son tempérament affabulateur et ses piètres dons littéraires²⁴.

Or le discours de vérité semble être un horizon impossible, presque un oxymore, tant le malentendu règne sans partage dans son univers autodiégétique. Par exemple, quand Mary tache ses draps à cause d'une éraflure à la jambe, une sœur et la Mère Supérieure interprètent cette tache comme le sang de ses premières règles, et les démentis embarrassés de la protagoniste comme une marque de pudeur et de gêne bien naturelles ; renonçant à rétablir la vérité, Mary recrée artificiellement des taches de sang chaque mois, en se coupant avec des ciseaux, de peur de passer pour mythomane : au sein du récit autobiographique, les rapports entre énonciation, preuve tangible et réalité vécue sont mis sens dessus dessous. Ce moment hautement symbolique de la fin de l'enfance, traité sur le mode grotesque et placé sous le signe du leurre et des faux-semblants, est ainsi dépouillé de toute visée symbolique, de tout sérieux, et de sa réalité même.

Deux autres épisodes mettent en scène la réversibilité du signifiant et son opacité intrinsèque, car quelque chose se perd ou se gagne entre l'émetteur et le récepteur. Toute la séduction du catholicisme repose, pour la jeune Mary et les religieuses du couvent, dans le paradoxe et le mystère indéchiffrable de la grâce divine, qui veut que la vertu visible et reconnue ne suffise pas à assurer le salut de l'âme, et que, selon la logique romantique du renversement irrationnel, le pire pécheur a plus de chance d'être sauvé que le vertueux ordinaire : « [...] These [the nuns] were in spirit romantic desperadoes. [...] The great atheists and sinners were the heroes of the costume picture they taught as a subject called history. Marlowe, Baudelaire – above all, Byron – glowed like terrible stars over their literature course »²⁵. La chute du chapitre « The Blackguard » repose sur la divergence d'interprétation entre Mary et son grand-père protestant, quand l'une des enseignantes du couvent la réprimande en ces termes : « You're just like Lord Byron,

²² McCarthy, « To the Reader », *Memories of a Catholic Girlhood*, op. cit., p. 6.

²³ « The Figures in the Clock », *ibid.*, pp. 164-165.

²⁴ « To the Reader », *ibid.*, pp. 11-12.

²⁵ « The Blackguard », *ibid.*, pp. 92-93.

brilliant but unsound »²⁶. Ce qui est pour Mary l'honneur suprême, être comparée au sulfureux Lord Byron, est pour l'avocat Harold Preston une insulte intolérable, le poète incestueux n'étant rien d'autre qu'un « scélérat dégénéré » : « [...] asking the Mother Superior in a thundering, courtroom voice what right one of her sisters had to associate his innocent granddaughter with that degenerate blackguard, Byron »²⁷.

Un autre exemple, sur un mode bien moins léger et comique, d'un signifiant dont l'opacité résiste à la déduction et à l'intelligence, se trouve dans le fragment intitulé « Names ». Mary se voit affublée par les deux pitres du couvent du Sacré-Cœur un mystérieux surnom, « CYE », acronyme qui refuse de livrer son signifié et la plonge dans l'incompréhension, la honte et l'angoisse, comme s'il subsumait toutes ses impostures :

There I was, a walking mass of lies, pretending to be a Catholic and going to confession while really I had lost my faith, and pretending to have monthly periods by cutting myself with nail scissors. [...] But the basest pretense I was driven to was the acceptance of my nickname. [...] "Cye" was my new patron saint.²⁸

Cet épisode révèle deux inclinations contradictoires : la peur panique de laisser voir à autrui quelque chose qui échapperait à la conscience de soi, mais aussi la promesse, *via* le pacte autobiographique implicite de *Memories*, d'une révélation de ce même « soi » par l'écriture – écriture sur laquelle, pourtant, seule une auteure pré-moderne, pré-freudienne, ou très naïve, aurait pu espérer exercer un plein contrôle : « [...] I was certain that it stood for something horrible [...], something I could never guess because it represented some aspect of myself that the world could see and I couldn't, like a sign pinned on my back »²⁹.

On peut tracer un parallèle entre cette phobie du regard pénétrant d'autrui qui décèle chez la paria un défaut qu'elle ignore, le traumatisme de ce surnom indéchiffrable dont on l'affuble au couvent, et le portrait de sa grand-mère maternelle juive dans le dernier fragment de *Memories*, intitulé de façon révélatrice « Ask Me No Questions »³⁰. Augusta Preston, Morganstern de son nom de jeune fille, se caractérise précisément par son goût obsessionnel du secret (notamment sur ses

²⁶ *Ibid.*, p. 94.

²⁷ *Ibid.*, p. 96.

²⁸ « Names », *ibid.*, p. 136.

²⁹ *Ibid.*, p. 135.

³⁰ Voir Martha R. Lifson, « Allegory of the Secret: Mary McCarthy », *Biography* 4 (1981): p. 262.

propres parents) : voulant se préserver à tout prix du regard d'autrui, elle refusait de se laisser photographier (à la suite, peut-être, de la mort de sa fille, ou bien, plus vraisemblablement, d'une opération de chirurgie esthétique ratée), avait transformé sa salle de bain en sanctuaire impénétrable dont elle ne sortait que parfaitement coiffée et maquillée, et ne révélait rien de sa vie, sinon de petites péripéties triviales et peu vraisemblables, contées sur le mode de l'autodérision, sans une once d'introspection. Dans une image-symbole, McCarthy l'associe à son fruit préféré, l'abricot, dont la chair moelleuse abrite, tel un secret, un noyau opaque (« my grandmother's body, full-fleshed, bland, smooth and plump, cushioning in itself, close held – a secret, like the flat brown seed of the apricot »³¹) ; autre symbole très fort, à la signification presque trop transparente, ce dernier chapitre s'achève sur l'image d'Augusta Preston devenue sénile et incapable de se souvenir du mot « miroir » – ultime réticence de sa part à se regarder, mais aussi aporie de la représentation pour sa petite-fille autobiographe, qui cherche, ou perçoit, en sa grand-mère maternelle, le reflet, ou l'image réfractée, de sa propre identité fuyante.

À la lecture d'un autre recueil de mémoires de Mary McCarthy³², cette peur de laisser voir à autrui une vérité sur elle-même qui saute littéralement aux yeux mais demeure opaque à son propre regard, peut s'interpréter comme un symptôme de haine de soi antisémite et comme le reniement de ses ascendances juives³³. À la lumière d'une autre nouvelle pseudo-autobiographique intitulée « Ghostly Father, I confess »³⁴, où une *alter ego* de l'auteure raconte, avec réticence, son enfance dickensienne à un psychanalyste, on peut rapprocher cet aspect d'elle-même visible à tous, sauf à elle, de l'inconscient qui s'exprime dans l'écriture à l'insu de l'autobiographe – ce qui est opaque pour l'analysée/l'autobiographe devient transparent dans la cure/l'écriture, mais, telle la patiente qui résiste et refoule des données psychiques, l'écrivain rechigne à se livrer ainsi et cède à une inclination anti-autobiographique³⁵. Or, comme Burgess qui fait peu de cas des grilles d'interprétation freudiennes, McCarthy refuse de faire de la psychanalyse un instrument privilégié de connaissance de soi ou d'autrui. En témoigne cet aparté

³¹ McCarthy, « Ask Me No Questions », *Memories of a Catholic Girlhood*, op. cit., p. 225.

³² McCarthy, *How I Grew*, op. cit., pp. 103-104, 217.

³³ Voir Timothy Dow Adams, *Telling Lies in Modern American Autobiography*, University of North Carolina Press, 1990, pp. 117-120.

³⁴ Mary McCarthy, « Ghostly Father, I Confess », *The Company She Keeps*, San Diego: Harvest, 1970, pp. 249-304.

³⁵ Voir Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography*, Princeton University Press, 1985, pp. 31-32.

féroce quand elle aborde l'indifférence coupable de son autre grand-mère, Lizzie McCarthy, face aux mauvais traitements infligés par ses tuteurs après la mort de ses parents :

I do not have to [...] look for the Œdipal fixation or the traumatic experience which would give her that clinical authenticity that is nowadays so desirable in portraiture. [...] it seems as idle to inquire into her girlhood as to ask what was ailing Iago or look for the error in toilet-training that was responsible for Lady Macbeth.³⁶

Panoptisme totalitaire et hantise du regard d'autrui

Dans *Memories*, l'introspection elle-même est un acte qui fait peur, auquel on se dérobe (Augusta Preston) ou qu'on pratique en vain (la protagoniste/narratrice de « Names »), quand la vérité sur soi semble ailleurs, dans le regard d'autrui. Or cette perspective extérieure sur soi, qui ne révèle rien ni à la protagoniste, ni à l'autobiographe adulte, est perçue à la fois comme une agression et une impasse épistémique. L'autobiographie de McCarthy énonce sans cesse les faux-semblants énonciatifs d'une menteuse compulsive, mais elle dévoile aussi sa peur de se dévoiler au regard inquisiteur d'autrui. En effet, un autre thème se superpose à celui de la confession manquée, inversée ou involontaire : c'est celui de la pénétration d'un regard panoptique totalitaire qui réduit le sujet observé à une transparence forcée, passive, en le dépouillant de tout secret privé.

Il faut ici rappeler qu'entre six et onze ans, après la mort de ses parents de la grippe espagnole, Mary et ses trois frères furent élevés par une tante et un oncle de Minneapolis, qui les maltraitèrent. Or cette maltraitance prenait une forme bien particulière : des châtiments corporels attribués de façon arbitraire, notamment quand la future romancière gagne un prix d'écriture, de peur qu'elle n'en conçoive un sentiment de supériorité³⁷ ; mais aussi une surveillance de chaque instant du corps, régulièrement sondé et ausculté, de l'alimentation et des selles, des lectures – presque interdites –, des amitiés – quasi impossibles –, de la respiration même et des conversations privées – la nuit une bande adhésive recouvre la bouche des quatre enfants pour qu'ils respirent par le nez. Les jouets offerts par des proches sont aussitôt confisqués, ne sortant de leurs placards que pour être paradés pendant

³⁶ McCarthy, « Yonder Peasant, Who Is He? », *Memories of a Catholic Girlhood*, op. cit., p. 33.

³⁷ McCarthy, « A Tin Butterfly », *ibid.*, p. 63.

une heure, dès qu'un visiteur vient s'enquérir du bien-être des orphelins. La narratrice adulte établit une comparaison explicite avec l'obsession panoptique des régimes totalitaires et concentrationnaires :

The basis, I think, of my aunt's program for us was in truth totalitarian: she was idealistically bent on destroying our privacy. [...] Like most heads of institutions, she longed for the eyes of Argus. To the best of her ability, she saw to it that nothing was hidden from her. [...] Nothing was happening inside us to which she was not privy.³⁸

La quête active d'une transparence référentielle, le bénéfice moral et psychologique d'une transparence lucide dans le récit autobiographique, ont donc comme contrepoint paradoxal le traumatisme d'une autre forme de transparence, qui rend, au contraire, infiniment vulnérable.

Traces photographiques : ontologie précaire et sémiologie trouble

Le contexte de ces années d'enfance passées sous la férule totalitaire des tuteurs confère à l'album de photos de famille, en apparence très traditionnel, inséré au milieu du livre, un statut ontologique et sémiotique ambigu. Comme l'ont montré les censures et ré-écritures de l'histoire opérées par le régime totalitaire stalinien (auquel l'autobiographe adulte s'opposa dans les rangs d'un groupe d'intellectuels trotskystes), les photos sont tout aussi manipulables et sujettes à caution que les énoncés textuels. Ainsi, tout juste remarque-t-on que les photos prises sous le régime totalitaire de l'oncle et de la tante sont étrangement statiques et figées, alors que les instantanés renvoyant au paradis perdu de la petite enfance auprès des parents sont au contraire sous le signe du mouvement et de la spontanéité. Quant au bourreau principal des enfants, l'oncle Myers, que l'auteure compare à la baleine blanche du roman de Melville³⁹, tant il occupe une place à la fois centrale et insaisissable dans la mémoire collective des quatre orphelins, il n'a laissé aucune trace photographique, et semble n'avoir jamais existé. Enfin, c'est seulement à la lecture du commentaire de « A Tin Butterfly » qu'une photo anodine de bonheur enfantin ordinaire, Mary et ses frères, dont deux chevauchant un poney, se révèle être une photo posée, truquée, achetée à un photographe ambulancier pour endormir la vigilance des grands-parents protestants de Seattle.

³⁸ *Ibid.*, p. 71.

³⁹ McCarthy, « To the Reader », *ibid.*, p. 7.

Si les fragments autobiographiques, rassemblés dans un ordre a-chronologique, ou circulaire, puisqu'ils s'achèvent sur l'origine, la grand-mère maternelle, et non sur la *success story* de l'admission de Mary au prestigieux Vassar College, refusent le chronotope temporel du roman de formation, en revanche l'album photo, qui s'achève sur deux portraits d'une belle jeune fille, suggère un *telos* de réussite sociale et de transformation du vilain petit canard en cygne. Dans *Memories*, la photographie reste dans un entre-deux ambivalent entre transparence ontologique et opacité interprétative : elle est soumise à la même tension entre vérité et mensonge, franchise et manipulation, que le texte, et, presque paradoxalement, c'est à travers elle, et non l'écrit, que s'ébauche le chronotope traditionnel d'une *Bildung*.

En somme, les souvenirs d'enfance de McCarthy opposent trois remparts à la complaisance autobiographique qui fige une vie en destin réifié : la fragmentation du récit, les commentaires en italique qui créent différentes strates d'énonciation et ajoutent des témoignages qui confirment et démentent, et enfin les photographies, dont les légendes, minimales, n'éclairent pas la fonction – simple illustration et/ou contre-discours visuel. Même le titre, *Memories of a Catholic Girlhood*, est trompeur, ou en tout cas révèle très peu, car rien, dans le contenu du livre, ne suggère une identité religieuse pleine, essentielle, organique : il n'y a en effet guère d'unité dans l'enfance de Mary, dont le catholicisme est tout sauf monolithique – son enfance se passe entre Minneapolis et Seattle, entre le catholicisme hypocrite et mesquin des McCarthy et les séductions intellectuelles et esthétiques du couvent du Sacré-Cœur, et plus tard, entre ce dernier et des week-ends auprès d'un grand-père protestant et d'une grand-mère juive. Certes, comme Burgess voulant incarner la catholicité anglaise, McCarthy ouvre son histoire d'orpheline maltraitée vers une signification allégorique plus large, quand elle compare son dénuement et l'hypocrisie de ses riches grands-parents catholiques à l'oppression des pauvres par les privilégiés dans les sociétés capitalistes⁴⁰ ; mais de telles généralisations allégoriques sont rares, si bien que la singularité irréductible, et donc l'opacité, de son enfance propre, sont préservées face aux abstractions et aux fausses évidences.

Dans une première ébauche autobiographique, « C. Y. E. », à l'origine du chapitre « Names » dans *Memories*, la mémoire elle-même se voit dénaturalisée et

⁴⁰ McCarthy, « Yonder Peasant, Who Is He? », *ibid.*, p. 49.

problématisée. C'est encore une métaphore politique, celle de la chute d'un régime totalitaire, et non un concept psychanalytique, qu'elle utilise pour parler du travail des souvenirs refoulés qui finissent par remonter à la conscience, ouvrant de lourdes portes, pour devenir mémoire vivante :

How political indeed is the personality [...]. The past is manipulated to serve the interest of the present. [...] But a moment comes at last, after the regime has fallen, after all interested parties are dead, when the archives are opened and the old ghosts walk, and history must be rewritten in the light of fresh discoveries. [...] The heavy doors of the mind swung on their hinges.⁴¹

D'où, dans *Memories*, cette poétique de la retouche perpétuelle, cette mise en doute de la trace et de l'illustration, cette multiplication des voix, ce commentaire qui donne sans cesse lieu à de nouveaux récits au lieu d'obéir à la distinction traditionnelle entre récit et discours – la conscience de celle qui tient la plume, en évolution constante, n'est jamais dans un rapport statique de transparence de soi à soi.

Si la modernité littéraire consiste à prendre le parti de l'opacité et de l'obstacle face à la transparence, à contourner l'engluement de l'écriture autobiographique dans la profondeur intime ou la subjectivité psychologique, dans ce cas Burgess et McCarthy ne sont pas des autobiographes pré-modernes et traditionnels, malgré leur prédilection affirmée pour une littérature où les faits authentiques, les idées, l'histoire, ne sauraient laisser place à de purs jeux formels autotéliques. Ni l'un ni l'autre ne tombent dans ce que Philippe Forest appelle le « piège autobiographique », qui consiste à se croire dans une position de contrôle et de lucidité sur sa propre vie, de croire à l'évidence du sens et à la transparence du vrai⁴² – à la supériorité du discours sur le récit, de la diction sur la fiction. Chez Burgess, l'intime autobiographique est pris dans des réseaux socio-religieux, intertextuels et mythiques ; chez McCarthy, c'est un lieu opaque auquel on accède avec réticence, par réfraction dans des figures familiales ou littéraires.

La similitude de ton est frappante entre ces deux romanciers/autobiographes qui rejettent le pathos ainsi que la « psychologisation » de l'expérience, au profit de l'ironie et de la crudité démythifiante.

Leur scepticisme sur la possibilité d'une dé-fictionnalisation du récit de vie et d'une translucidité radicale de la conscience de soi nourrit leur projet

⁴¹ Mary McCarthy, « C. Y. E. », *Cast a Cold Eye*, San Diego: Harvest, 1978, p. 201.

⁴² Voir Philippe Forest, *Le Roman, le réel : un roman est-il encore possible ?*, Saint-Sébastien-sur-Loire : Pleins-Feux, 1999, p. 68.

autobiographique au lieu de l'entraver : Burgess se joue de la réification idéologique par une intertextualité visible et une immédiateté mimétique du récit qui sapent l'autorité du discours de lucidité *a posteriori*. McCarthy se méfie quant à elle de l'intertexte romanesque – c'est par l'humour noir qu'elle désamorce le pathos d'une enfance « à la Dickens », en imaginant que *Nicholas Nickleby* ou *Oliver Twist* auraient très bien pu servir de guides pratiques d'éducation à ses tuteurs⁴³ –, et inscrit dans son texte sa profonde ambivalence face au projet radical d'une abolition du secret.

Aude Haffen

Université Paul Valéry – Montpellier 3

⁴³ McCarthy, « A Tin Butterfly », *Memories of a Catholic Girlhood*, op. cit., p. 64.

Bibliographie

- Adams, Timothy Dow. *Telling Lies in Modern American Autobiography*. University of North Carolina Press, 1990.
- Burgess, Anthony. *Little Wilson and Big God: Being the First Part of the Confessions of Anthony Burgess*. Toronto: Stoddart, 1987.
- Chaudier, Stéphane. « Barthes : la photographie ou l'ontologie précaire ». J.-B. Vray et D. Méaux (dir.). *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, pp. 207-227.
- Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton University Press, 1985.
- Forest, Philippe. *Le Roman, le réel : un roman est-il encore possible ?* Saint-Sébastien-sur-Loire : Pleins-Feux, 1999.
- Lejeune, Philippe. « Petit Wilson et Grand Rousseau ». Graham Woodroffe (dir.). *Anthony Burgess, Autobiographe*. Presses de l'Université d'Angers, 2006.
- Lifson, Martha R. « Allegory of the Secret: Mary McCarthy ». *Biography* 4 (1981): pp. 249-267.
- McCarthy, Mary. « Ghostly Father, I Confess ». *The Company She Keeps*. 1942. San Diego: Harvest, 1970: pp. 249-304.
- . « C. Y. E. ». 1944. *Cast a Cold Eye*. 1955. San Diego: Harvest, 1978: pp. 199-212.
- . *Memories of a Catholic Girlhood*. 1957. San Diego: Harvest, 1985.
- . *How I Grew*. San Diego: Harvest, 1987.
- Starobinski, Jean. « Le style de l'autobiographie ». *Poétique* 3 (1970) : pp. 257-265.